

L'idea di fondo del volume è che l'analisi testuale offra al traduttore una consapevolezza dei meccanismi di produzione del significato indispensabile per la riformulazione di quest'ultimo in traduzione, e applicabile a diverse combinazioni linguistiche, ambiti culturali, e processi traduttivi; si ritiene dunque cruciale condurre una riflessione su come possa avvenire tale analisi, e come quest'ultima presenti caratteristiche e vantaggi diversi a seconda della forma comunicativa prescelta e del contesto specifico di applicazione. Scopo primario di questo lavoro è, dunque, esplorare le potenzialità dell'analisi in una varietà di approcci metodologici alla traduzione.

La centralità dell'elemento analitico pone in primo piano i metodi fortemente radicati nella linguistica, in particolare la stilistica, l'analisi del discorso, la terminologia, i corpus studies, la sociolinguistica, insieme ad approcci di stampo più culturale e letterario con una forte enfasi sul testo e sulle sue funzioni.

Capitoli di:

Daniele Borgogni

Elena Errico

Stefania Gandin

Pietro Luigi Iaia

Ilaria Rizzato

Micaela Rossi

Loredana Salis

Laura Sanfelici

Serena Spazzarini

Marco Succio

Stefano Vicari

Lingue & Linguaggi

vol. 18 - Special Issue 2016



L'analisi del testo nei processi traduttivi

*a cura di
Ilaria Rizzato*

Lingue & Linguaggi

vol. 18 - Special Issue
2016



Università del Salento

Lingue & Linguaggi

18/2016

Numero speciale

L'analisi del testo nei processi traduttivi

a cura di

Ilaria Rizzato



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

2016

LINGUE E LINGUAGGI

Pubblicazione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. Tutti i contributi pubblicati in *Lingue e Linguaggi* sono stati sottoposti a double-blind peer-review.

Numero 18/2016

COMITATO DI CONSULENZA SCIENTIFICA DELLA RIVISTA

Orietta Abbati, Università di Torino
Jörn C. Albrecht, Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg
Pedro Álvarez de Miranda, Real Academia Española
Carmen Argondizzo, Università della Calabria
Sara Augusto, Universidade de Coimbra
Gabriele Azzaro, Università di Bologna
Marcos Bagno, Universidade de Brasília
Jean-Philippe Barnabé, Université de Picardie (Amiens, Francia), France
Carla Barbosa Moreira, Universidade Federal Fluminense – Brasile
Simona Bertacco, University of Louisville, USA
Roberto Bertozzi, Università di Chieti-Pescara
Silvia Betti, Alma Mater-Università di Bologna
Jean-Claude Blachère, Université Paul Valéry, Montpellier III
Chiara Bolognese, Universidad Autónoma de Barcelona
Maria Bortoluzzi, Università degli Studi di Udine
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cristiano Broccias, Università degli Studi di Genova
Silvia Bruti, Università degli Studi di Pisa
Sandra Campagna, Università degli Studi di Torino
Catherine Camugli Gallardo, Université Paris Ouest – Nanterre
Xelo Candel Vila, Universitat de València
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze
Manuel Carrera Díaz, Universidad de Sevilla
Vânia Cristina Casseb-Galvão, Universidade Federal de Goiânia
Alessandro Cassol, Università degli Studi di Milano
Gabriella Catalano, Università di Roma "Tor Vergata"
Paola Catenaccio, Università degli Studi di Milano
Marco Cipolloni, Università di Modena e Reggio Emilia
Carmen Concilio, Università degli Studi di Torino
Alessandro Costantini, Università degli Studi di Venezia
Pier Luigi Crovetto, Università degli Studi di Genova
Giorgio de Marchis, Università Roma Tre
María del Valle Ojeda Calvo, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari"
Jean-Christophe Delmeule, Université Charles De Gaulle, Lille 3
Gabriella Di Martino, Università degli Studi di Napoli
Marina Dossena, Università degli Studi di Bergamo, Italy
Jean-François Durand, Université Paul Valéry, Montpellier III
Claus Ehrhardt, Università degli Studi di Urbino
Roberta Facchinetti, Università degli Studi di Verona
Federica Ferrari, Università degli Studi di Bologna
Teresa Ferrer Valls, Universitat de València
Luisanna Fodde, Università degli Studi di Cagliari
Giuliana Garzone, Università degli Studi di Milano
Sara Gesuato, Università degli Studi di Padova
Dorothee Heller, Università degli Studi di Bergamo
Franco Crevatin, Università di Trieste
Laeticia Jensen Eble, Universidade de Brasília
Mersini Karagevreki, University of Macedonia
Jean René Klein, Université catholique de Louvain
Emil Lafe, Centro di Studi Albanologici, Tirana
Elena Landone, Università di Sassari
Anna Maria Laserra, Università degli Studi di Salerno
Lucilla Lopriore, Università degli Studi Roma 3
Monica Lupetti, Università di Pisa
Stefania Maci, Università degli Studi di Bergamo
Aldo Antonio Magagnino, Professional literary translator, Italy
Francisco Martín, Università degli Studi di Torino
Daniela Mauri, Università degli Studi di Milano
Selena Millares, Universidad Autónoma de Madrid
Sandro M. Moraldo, Università di Bologna
Rafael Morales Barba, Universidad Autónoma de Madrid, Spain
Mara Morelli, Università degli Studi di Genova
Martina Nied, Università di Roma Tre
Liana Nissim, Università degli Studi di Milano
Vincenzo Orioles, Università degli Studi di Udine
Elisa Perego, Università degli Studi di Trieste
Francesco Saverio Perillo, Università degli Studi di Bari
Elena Pessini, Università degli Studi di Parma
Salvador Pippa, Università Roma Tre
Diane Ponterotto, Università di Roma "Tor Vergata"
Franca Poppi, Università di Modena e Reggio Emilia
Chiara Preite, Univ. di Modena e Reggio Emilia
Virginia Pulcini, Università di Torino
Alessandra Riccardi, Università di Trieste
Silvia Riva, Università degli Studi di Milano
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine
Lupe Romero Ramos, Universidad Autónoma de Barcelona
José-Carlos Rovira Soler, Universidad de Alicante
Mette Rudvin, Università di Bologna, Italy
Vincenzo Russo, Università di Milano
Rita Salvi, Università di Roma "La Sapienza"
Antonio Sánchez Jiménez, Universiteit van Amsterdam
Julián Sauquillo Gómez, Universidad Autónoma de Madrid
Michael Schreiber, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz
Marcello Soffritti, Università degli Studi di Bologna
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena
Valeria Tocco, Università di Pisa
Ilda Tomas, Università di Granada, Spain
Georgina Torello, Universidad de la República (Montevideo)
Nicoletta Vasta, Università di Udine
Germán Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid
Ivan Verc, Università degli Studi di Trieste
Graciela Villanueva, Université de Paris Est Créteil Val de Marne
Itala Vivan, Università degli Studi di Milano
Bryan Weston Wyly, Università della Val D'Aosta
Raúl Zamorano Farias, Universidad Nacional Autónoma de México

DIRETTORE RESPONSABILE: Maria Grazia Guido, Università del Salento

DIRETTORE SCIENTIFICO: Giovanni Tateo, Università del Salento

JOURNAL MANAGER: Francesca Bianchi, Università del Salento

COMITATO DI REDAZIONE:

Marcello Aprile, Francesca Bianchi, Thomas Christiansen, Giulia D'Andrea, Antonella De Laurentiis, Gian Luigi De Rosa, Giuliana Di Santo, Maria Renata Dolce, Maria Teresa Giampaolo, Maria Grazia Guido, Gerhard Hempel, Pietro Luigi Iaia, Elena Manca, Antonio Montinaro, Gloria Politi, Luciano Ponzio, Maria Rosaria Provenzano, Diego Simini.

DIREZIONE E REDAZIONE

Dipartimento di Studi Umanistici
73100 LECCE, via Taranto, 35
tel. +39-(0)832-294401, fax +39-(0)832-249427
Copertina di Luciano Ponzio: *Ecriture* (particolare), 2007.

© 2016 University of Salento - Coordinamento SIBA

<http://siba.unisalento.it>

ISSN 2239-0367

eISSN 2239-0359 (electronic version)

<http://siba-ese.unisalento.it>



Indice

CAPITOLI

- 7 ILARIA RIZZATO, *Introduzione*
- 13 DANIELE BORGOGNI, *Analisi del testo e traduzione. Una proposta euristica*
- 31 ELENA ERRICO, *Interpretazione dialogica e (s)cortesia. Una prospettiva didattica*
- 47 STEFANIA GANDIN, *Il linguaggio e la traduzione del turismo accessibile. Uno studio preliminare*
- 65 PIETRO LUIGI IAIA, *Il ruolo della trascrizione multimodale nell'analisi e traduzione dell'ibridazione audiovisiva*
- 89 ILARIA RIZZATO, *Stilistica e traduzione. Per un'analisi dei racconti di William Trevor*
- 107 MICAELA ROSSI, *Termini e metafore. Traduzione e comparazione interlinguistica*
- 125 LOREDANA SALIS, *"Full of unearthly energy." Verso una traduzione di W.B. Yeats*
- 139 LAURA SANFELICI, *Bilinguismo di scrittura, autotraduzione e traduzione allografa. Studio di un caso inglese-spagnolo*
- 155 SERENA SPAZZARINI, *"Die That gehört dem Menschen." Il Macbeth di Schiller*
- 171 MARCO SUCCIO, *Testo, contesto e scelte traduttive. I culturemi in Nada di Carmen Laforet*
- 185 STEFANO VICARI, *Sul ruolo delle variazioni linguistiche in Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec. Francese e italiano a confronto*

INTRODUZIONE

ILARIA RIZZATO
UNIVERSITÀ DI GENOVA

1. L' analisi del testo come strumento conoscitivo

Come afferma Baker (2011, pp. 3-4), affinché la traduzione venga riconosciuta in modo crescente quale professione, è necessario che i traduttori siano in grado di riflettere sui processi che compiono nell'esercizio della propria attività e sulle modalità con cui li compiono, e di dimostrare di detenere su di essi quel controllo che deriva dal tentativo deliberato e consapevole di comprendere i diversi aspetti che caratterizzano il proprio lavoro. Baker (2011, p. 4) invoca dunque uno sforzo analitico che porti a esprimere a livello conscio ciò che nell'esercizio della traduzione resta di frequente implicito e inconscio: come il significato sia prodotto all'interno di diversi gruppi e nell'interazione tra questi ultimi in diversi contesti linguistici, culturali e sociali.

L'analisi del testo per la traduzione appare, dunque, non uno strumento accessorio e secondario rispetto alla prassi traduttiva ma, al contrario, uno strumento fondamentale per l'identificazione, la comprensione, l'esplicitazione e la resa del significato. Solo così, infatti, è possibile preservare l'integrità e la validità del processo di riformulazione in una lingua diversa, nel tentativo di avvicinarsi a quella che House (1997, pp. 29-30) definisce 'equivalenza'. In tale contesto, l'integrità del significato si fonda su un'equivalenza che tenga conto dei diversi aspetti che lo caratterizzano. Tra questi ultimi, House (1997, pp. 30-31) riconosce ovviamente l'importanza dell'aspetto semantico, ossia quello inteso in senso più denotativo e legato al rapporto tra segni e loro referenti. Tuttavia, sottolinea anche la centralità dell'aspetto pragmatico, strettamente legato agli obiettivi con cui un enunciato viene espresso in una situazione comunicativa reale, nonché l'aspetto testuale, in cui si considerano gli elementi linguistici che rendono l'oggetto della traduzione un'unità coesa e coerente.

Il testo emerge dunque come unità di riferimento per cogliere e rendere il significato nei suoi diversi aspetti. D'altra parte, fin dalle origini dei *Translation Studies* il testo si è imposto come oggetto di interesse fondamentale, quale struttura complessa e pluridimensionale il cui valore è ben più della somma delle sue parti, e la cui analisi rappresenta un'attività

preliminare alla traduzione essenziale e imprescindibile (Snell-Hornby 1988, p. 69). Il presente volume si propone dunque di esplorare da molteplici prospettive il ruolo dell'analisi del testo in traduzione, con l'obiettivo di metterne in luce l'importanza in una vasta gamma di processi traduttivi e in una varietà di approcci teorico-metodologici. In quest'ambito, per testo si intende sia il testo scritto, sia orale, sia multimodale, ciascuno nelle proprie molteplici accezioni. Si affrontano dunque diverse tipologie testuali, con le rispettive specificità traduttive ma, a differenza di quanto proposto da Morini (2016) nel suo recente volume sulla traduzione dall'inglese all'italiano, in questa sede si affronteranno combinazioni linguistiche diverse, nella convinzione che l'attenzione al testo possa risultare in considerazioni applicabili in modo trasversale a diversi ambiti linguistico-culturali.

L'idea di fondo del volume è che l'analisi testuale offra al traduttore una consapevolezza dei meccanismi di produzione del significato indispensabile per la riformulazione di quest'ultimo in traduzione, e applicabile a diverse combinazioni linguistiche, ambiti culturali, e processi traduttivi; si ritiene dunque cruciale condurre una riflessione su come possa avvenire tale analisi, e come quest'ultima presenti caratteristiche e vantaggi diversi a seconda della forma comunicativa prescelta e del contesto specifico di applicazione.

Scopo primario di questo lavoro è, dunque, esplorare le potenzialità dell'analisi in una varietà di approcci metodologici alla traduzione. La centralità dell'elemento analitico pone in primo piano i metodi fortemente radicati nella linguistica, in particolare la stilistica, l'analisi del discorso, la terminologia, i *corpus studies*, la sociolinguistica. Tali metodi sono tutti, pur se in misura diversa, informati da quello che Snell-Hornby (2006, p. 37) definisce come “pragmatic turn”, quella svolta pragmatica negli studi linguistici che ha introdotto nei *Translation Studies* un netto interesse per gli aspetti sociali e comunicativi in traduzione, nonché i principi della linguistica del testo, favorendo un approccio olistico e interdisciplinare alla traduzione che da allora caratterizza fortemente questo tipo di studi.

L'influenza di tale svolta pragmatica è visibile, all'interno del presente volume, anche nei contributi che si fondano su un'impostazione non strettamente linguistica. Gli autori che utilizzano approcci di stampo più marcatamente letterario o culturale, infatti, pongono in primo piano le funzioni testuali in relazione agli obiettivi comunicativi e alle ricadute socio-culturali del testo fonte e del testo tradotto nei rispettivi contesti di produzione e ricezione.

2. Aspetti e livelli dell'analisi testuale

Le potenzialità dell'analisi testuale risultano molteplici in quanto molteplici sono i possibili campi di applicazione. Di fatto, l'analisi del testo interviene a diversi livelli del processo traduttivo, e per ciascuno di essi fornisce elementi di riflessione diversi con implicazioni diverse.

Innanzitutto, l'analisi del testo intesa come preparatoria all'attività traduttiva è di indubbio interesse per la traduzione nelle sue più vaste accezioni. In quest'ambito, per analisi si intende l'accurato esame del testo fonte al fine di metterne in luce le principali caratteristiche linguistiche e testuali e di individuarne gli obiettivi comunicativi fondamentali. Questa fase risulta fondamentale ai fini del raggiungimento di una piena comprensione del testo, che non si limiti ai suoi aspetti denotativi, ma ne identifichi anche quelli interpersonali e testuali. Tali aspetti sono infatti altrettanto cruciali nel costruire il senso, che deve essere noto in modo approfondito a chi voglia formularlo in un altro sistema linguistico-culturale.

È inoltre possibile considerare l'analisi come strumento di ricerca di soluzioni efficaci nel corso del processo traduttivo. Grazie alla piena comprensione del testo fonte che un suo attento esame promuove, è infatti possibile utilizzare i frutti dell'analisi in una prospettiva interlinguistica, per cercare risorse e strategie che consentano di costruire una traduzione che miri quanto più possibile all'equivalenza ai diversi livelli di significato identificati.

Il processo analitico può altresì orientarsi verso il testo di arrivo onde valutarne l'efficacia. L'attenzione alle funzioni e agli obiettivi comunicativi di quest'ultimo nel suo contesto d'uso può infatti mettere in luce la rispondenza del prodotto della traduzione agli scopi del testo di partenza ed evidenziare eventuali lacune o aree in cui sia necessario intervenire con la ricerca di soluzioni più adeguate. In questo senso, l'analisi si pone alla base di un processo di critica costruttiva del testo tradotto, sia esso proprio o altrui, teso alla promozione della qualità delle traduzioni.

La riflessione sulla qualità e sull'identificazione di criteri di adeguatezza che superino sia la sterile dicotomia giusto-sbagliato sia il mero soggettivismo valutativo continua a rappresentare un problema centrale dei *Translation Studies* (House 1977, 1997, 2015). D'altra parte, centrali sono i nodi teorici e applicativi interessati da questo tema. Da un lato, tale riflessione può presentare ricadute positive sul consolidamento della disciplina e delle sue basi teorico-metodologiche; dall'altro, può portare a cospicui benefici nella preparazione dei traduttori e degli interpreti a livello professionale. A questo proposito, è necessario rendere esplicita la considerazione, già espressa da Snell-Hornby (1988, p. 109), che l'analisi testuale risulta di particolare importanza per la formazione dei traduttori (e

degli interpreti, dei mediatori, e così via), in quanto i professionisti della traduzione lavorano in genere con vincoli di tempo non indifferenti, il che comporta che debbano attingere in modo rapido ed efficace alle conoscenze, competenze ed esperienze acquisite mediante l'esercizio dell'analisi. Notevoli appaiono dunque le ricadute e le potenzialità applicative che uno studio incentrato sull'analisi testuale nei processi traduttivi può presentare nell'ambito della didattica della traduzione. Alcuni contributi a questo volume, quali quello di Errico e di Iaia, prestano infatti un'attenzione diretta all'aspetto formativo; per altri, tra cui Borgogni, Gandin e Rizzato, si tratta di un principio insito nella metodologia adottata, che non viene sviluppato in questa sede, ma che può trovare proficue applicazioni in un contesto educativo, soprattutto al livello della formazione universitaria. Per tutti, in generale, esiste una consapevolezza di fondo del fatto che ai traduttori vadano trasmessi metodi e contenuti legati all'analisi testuale che si possano adottare proficuamente in una varietà di situazioni traduttive, non legate a una sola combinazione linguistica, a una sola tipologia testuale o a un unico contesto professionale, come accade, di fatto, nella realtà lavorativa della maggior parte dei traduttori e degli interpreti.

Il presente volume si propone dunque di esaminare diversi punti di vista sull'analisi testuale in relazione alla traduzione, sia intesa come analisi del traduttore, preliminare al proprio lavoro ed esplicativa delle proprie scelte traduttive, sia come analisi descrittiva, e talvolta critica, del processo traduttivo o del prodotto di una o più traduzioni, proprie o altrui, al fine di proporre strumenti e strategie che possano trovare risonanza e applicazione da parte di diverse figure professionali in una vasta gamma di processi traduttivi concreti.

3. L'interdisciplinarietà dell'analisi tra varietà tipologica, linguistica e metodologica e contesto di applicazione

Il volume mira a porre l'accento sul contributo dell'analisi testuale ai processi traduttivi in un senso ampio, e a tale scopo prende in esame testi di diversa tipologia, diacronia, area linguistico-culturale, provenienza geografica, e in diverse combinazioni linguistiche. Per quanto riguarda la tipologia, non manca la riflessione sul testo scritto, che grazie alla sua natura stabile rappresenta l'oggetto della traduzione nella sua forma più tipica. In questo contesto, vengono affrontati testi letterari appartenenti al genere di narrativo sia nelle sue declinazioni più estese, come nei contributi di Sanfelici e Succio, sia in quelle più brevi, come nell'articolo di Rizzato. Il testo letterario appare anche nella sua forma drammatica attraverso l'analisi del testo shakespeariano nei contributi di Borgogni e di Spazzarini, mentre Salis si

concentra sulla traduzione di un saggio di Yeats, con forti componenti letterarie. Il testo saggistico vero e proprio è invece al centro del contributo di Rossi sulle metafore nelle terminologie specialistiche. L'articolo di Gandin, invece, esplora i testi turistici per la promozione della partecipazione dei disabili. Scrittura e immagine convivono nell'articolo di Vicari sul fumetto di Tardi, come pure nello studio di Iaia sulla trascrizione multimodale degli audiovisivi. Il testo orale, infine, è l'oggetto della trattazione di Errico sull'interpretazione dialogica.

Diverse sono anche le sfere linguistiche interessate in questo volume, che comprendono il francese, l'inglese, l'italiano, lo spagnolo e il tedesco, in diversa combinazione reciproca. Tutte sono infatti rappresentate almeno come lingue *target*, il che contribuisce a sottolineare la natura interdisciplinare del volume.

La trasversalità dei contributi proposti non implica tuttavia che il volume ambisca a una portata teorico-metodologica generalizzante. Spesso, come emblematicamente dimostrato da un volume come *Text Analysis in Translation* di Nord (1991), gli studiosi hanno avuto la pretesa di proporre modelli di analisi onnicomprensivi applicabili a qualsiasi tipologia testuale e a qualunque modalità traduttiva. In questo caso, i vari contributi del volume, nella loro varietà di approcci ed esiti, mirano invece a proporre soluzioni che traggono valore proprio dalla loro attenzione al contesto di applicazione cui appartengono. L'auspicio è che la riflessione condotta sull'analisi di un testo specifico in un preciso contesto linguistico-culturale e sociale possa offrire spunti per strategie e applicazioni in contesti del tutto differenti, e tuttavia accomunati dal denominatore dell'attività traduttiva.

Riferimenti bibliografici

- Baker M. 2011, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London.
- House J. 1977, *A Model for Translation Quality Assessment*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- House J. 1997, *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- House J. 2015, *Translation Quality Assessment. Past and Present*, Routledge, Abingdon.
- Morini M. 2016, *Tradurre l'inglese. Manuale pratico e teorico*, Il Mulino, Bologna.
- Nord C. 1991, *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam.
- Snell-Hornby M. 1988, *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam.
- Snell-Hornby M. 2006, *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, John Benjamins, Amsterdam.

ANALISI DEL TESTO E TRADUZIONE Una proposta euristica

DANIELE BORGOGNI
UNIVERSITÀ DI TORINO

Abstract – The article makes the case for a heuristic approach to textual analysis and translation. The various examples discussed in the article, taken from “minor” plays by Shakespeare, highlight the importance of mixing linguistic, cultural, and cognitive perspectives to expose the layered meanings of texts, cope with the difficulties and doubts they trigger, and underscore the hermeneutic import of the translator’s choices for their translation. Such a theoretically sound but not rigid approach would not only allow critics to go beyond such restrictive limits as the artificial separation of linguistic and literary studies; it would also strengthen the hermeneutic dimension of translation as a concrete practice to adapt to the texts’ requests and to account for their complex and multifaceted nature.

Keywords: Stylistics; Cognitive Linguistics; Conceptual Integration Theory; Relevance Theory; Shakespeare, William.

1. Scopi e metodologia

Tra le tante “identità” che nel corso degli anni sono state attribuite al traduttore (traditore, mediatore, riscrittore, mediatore evanescente, autore invisibile e così via), quella di critico esperto nell’analisi del testo viene raramente menzionata, pur essendo imprescindibile. Christiane Nord, per esempio, ha dedicato un intero volume proprio a questo problema, proponendo un approccio funzionale nella speranza di trovare “a model of source-text analysis which is applicable to all text types and text specimens, and which can be used in any translation task that may arise”¹ (Nord 1991, p. 1).

In realtà, dopo decenni di post-strutturalismo e relativo sospetto nei confronti delle grandi narrazioni e degli approcci onnicomprensivi, la pretesa di elaborare un modello universale basato su una “translation-oriented text analysis without reference to the specific characteristics of the source or

¹ “un modello di analisi dei testi-fonte che sia applicabile a ogni tipologia e modello testuale e che possa essere utilizzato in qualsiasi compito traduttivo che possa presentarsi.”

target languages”² (Nord 1991, p. 1) appare oggi assai discutibile. Certo, il progetto traduttivo resta, se non l’unica fedeltà possibile come sostenevano Katharina Reiß e Hans Vermeer (1984), un elemento comunque irrinunciabile: il lungo commento di Umberto Eco alla propria traduzione di *Sylvie* di Gérard de Nerval (Eco 2003, pp. 68-79), per esempio, dimostra l’importanza di elaborare ed esplicitare i criteri alla base di scelte traduttive che altrimenti potrebbero sembrare inadeguate, infelici o addirittura ingiustificate. Tuttavia, tali criteri non possono essere formulati arbitrariamente, ma devono in un certo senso emergere dal testo stesso: affinché una traduzione sia davvero convincente, essa deve fondarsi su un apparato teorico solido ma non rigido, che in base agli esiti dell’analisi testuale possa essere di volta in volta adattato alle ipotesi e ai modelli interpretativi che il testo sollecita. Non ci si può accontentare di un’analisi linguistica se essa è meramente descrittiva e incapace di far emergere le implicazioni di portata più ampia per l’interpretazione del testo. Appare invece assai più produttivo scegliere un approccio metodologicamente serio ma intrinsecamente flessibile ed euristico, in modo che sia il testo in esame a guidare la scelta degli strumenti di analisi più consoni per apprezzare le sue caratteristiche e la sua ricchezza di significati.

La prospettiva miope di voler separare artificiosamente l’analisi linguistica dall’analisi stilistica e letteraria, come se fosse possibile distinguere un linguaggio comune da un linguaggio letterario, appare oggi insostenibile. Eppure trova ancora fieri sostenitori, sebbene già nel 1981 Geoffrey Leech e Mick Short sostenessero che “stylistics builds on linguistics, and in return, stylistics challenges our linguistic frameworks, reveals their deficiencies, and urges us to refine them”³ (Leech and Short 1981, p. 6). Più recentemente, John Sinclair, il “padre” della linguistica dei corpora, ha affermato che nell’attuale prospettiva critica:

approaches which are essentially linguistic and those which are essentially literary can both be accommodated and indeed integrated, so that they relate to each other not as alternatives but as complementary studies, meeting in the acceptance of major categories. Literature is a prime example of language in use; no systematic apparatus can claim to describe a language if it does not embrace the literature also.⁴ (Sinclair 2004, p. 51)

² “analisi del testo orientata alla traduzione che non faccia riferimento alle caratteristiche specifiche delle lingue di partenza o di arrivo”.

³ “la stilistica si basa sulla linguistica ma, di rimando, mette in crisi le nostre strutture di analisi linguistica, ne rivela le deficienze e ci spinge a raffinarle”.

⁴ “le impostazioni essenzialmente linguistiche e quelle essenzialmente letterarie possono coesistere e, anzi, essere integrate l’una con l’altra, in modo che si relazionino non come prospettive alternative ma complementari, associate da una comune accettazione delle medesime categorie

Così, il modello di analisi per esaminare i giochi di parole in Shakespeare proposto da Dirk Delabastita viene descritto come

original inasmuch as it tries to transcend the limitations inherent in the narrowly ‘linguistic’ or ‘literary’ approaches that have dominated the field until now: it reconciles the need for maximum descriptive rigour with an acknowledgement of the hermeneutic indeterminacies and the role of interpretative strategies and interpretative communities.⁵ (Ravassat and Culpeper 2011, p. 5)

Anche molti studiosi di stilistica optano a favore di feconde contaminazioni accogliendo stimoli e strumenti da altre discipline: la stilistica cognitiva, per esempio, mira a combinare

the kind of explicit, rigorous and detailed linguistic analysis of literary texts that is typical of the stylistics tradition with a systematic and theoretically informed consideration of the cognitive structures and processes that underlie the production and reception of language.⁶ (Semino and Culpeper 2002, p. ix)

Alla base di questi studi non c’è la pretesa di arrivare a interpretazioni rivoluzionarie, ma almeno di sistematizzare e rendere meno impressionistiche quelle esistenti. Di qualunque natura sia il testo in considerazione, infatti, un solido ancoramento al dato linguistico è altrettanto importante quanto l’apertura euristica nei confronti di altre dimensioni testuali di cui è necessario rendere conto e che influenzano la pratica traduttiva.

L’importanza dell’analisi testuale è, quindi, indiscutibile a patto che essa permetta di apprezzare il testo nella sua natura di tessuto di elementi concretizzati a livello linguistico, che devono essere costantemente contestualizzati all’interno del testo alla luce dei dati storici, degli elementi culturali ed epistemici di un dato periodo e delle tensioni legate alla sua produzione. Partendo da tali premesse, la traduzione può diventare uno strumento privilegiato per svelare le stratificazioni del testo perché proprio nella traduzione “tensions, compromises and hesitations – in short the very process of intersystemic interference – as well as the interaction of norms and

principali. La letteratura è un perfetto esempio di lingua in uso; nessun apparato critico sistematico può pensare di descrivere una lingua se non tiene conto anche della letteratura.”

⁵ “originale nella misura in cui cerca di trascendere i limiti fisiologici delle impostazioni angustamente “‘linguistiche’ o ‘letterarie’ che hanno dominato fino ad oggi: esso invece unisce la necessità del massimo rigore descrittivo con il riconoscimento delle indeterminanze ermeneutiche e del ruolo giocato dalle strategie interpretative e dalle comunità ermeneutiche.”

⁶ “il tipo di analisi linguistica esplicita, rigorosa e dettagliata dei testi letterari che è tipica della tradizione della stilistica con una valutazione sistematica e teoricamente consapevole delle strutture e dei processi cognitivi che sono alla base della produzione e della ricezione del linguaggio.”

values within particular zones of the target system manifest themselves with particular clarity.”⁷ (Delabastita and D’Hulst 1993, p. 18).

Una traduzione basata su un’accurata analisi del testo permette anche di apprezzare le interferenze tra i testi e le culture d’arrivo, fornendo l’opportunità di osservare le interrelazioni dei molteplici elementi linguistici, letterari, culturali, ideologici, performativi che li innervano. Di conseguenza, nel valutare una traduzione, non è tanto rilevante discutere gli eventuali errori del traduttore, ma piuttosto ricostruire le norme effettivamente implementate nell’attività traduttiva, dal momento che le scelte interpretative dipendono dalle strategie di lettura e “The time has come to regard translated texts as the result of complex decision processes, as selections made from a whole range of possibilities, which derive their historical significance from underlying poetic and cultural systems.”⁸ (Delabastita and D’Hulst 1993, p. 13).

Nella seconda parte di questo articolo si cercherà proprio di esaminare questi processi decisionali del traduttore partendo da un’analisi che metta in luce il carattere esplicitamente ermeneutico della traduzione, che di volta in volta illumina i molteplici fattori che governano il testo e ne producono i significati.

2. Discussione

Per valutare l’importanza dell’analisi testuale nella pratica traduttiva si sono scelti vari esempi tratti da opere di Shakespeare. Sono stati volutamente selezionati da opere meno frequentate, così da poterli serenamente discutere non come monumenti letterari da riverire, ma piuttosto come semplici campioni di linguaggio in uso, che per le loro caratteristiche permettono di apprezzarne in modo esemplare la stratificazione di significati, le problematiche, le difficoltà e le esitazioni che accompagnano la loro traduzione.

L’analisi testuale di tali opere deve tenere in debito conto gli aspetti filologici e intertestuali relativi alla trasmissione e all’edizione dei testi, gli eventi storici, le convenzioni sociali e la cultura dell’epoca elisabettiana cui i testi alludono in modo diretto o indiretto, per non parlare degli spunti che provengono da altre discipline: “Theatre and performance studies have productively turned to theories of anthropology, psychology, linguistics and

⁷ “tensioni, compromessi ed esitazioni – in breve il processo stesso dell’interferenza intersistemica – oltre all’interazione di norme e valori all’interno di particolari zone del sistema di arrivo, si manifestano con particolare evidenza”.

⁸ “È ormai necessario considerare i testi tradotti come il risultato di complessi processi decisionali, come una serie di scelte fatte a partire da un ampio spettro di possibilità, che traggono il loro significato dai sistemi culturali e poetici che li sottendono.”

others to seek answers to the questions that drive the field.”⁹ (Cook 2011, p. 246). Particolarmente importante, poi, è il rapporto performativo tra parola e azione in testi sostanzialmente pensati per la rappresentazione scenica più che per la lettura privata. Uno dei criteri guida dell’edizione Oxford (Shakespeare 2005, da cui sono tratte tutte le successive citazioni dalle opere di Shakespeare) è appunto quella che Paola Colaiacomo (2016, p. 5) ha definito “la epocale quanto silenziosa ricongiunzione tra scrittura e voce”, cioè il tentativo di rendere conto dei rapporti tra la dimensione testuale-letteraria e quella performativa, tra la *page* e lo *stage* (sull’argomento v. Marengo 2004). Tutte queste competenze devono essere messe in gioco anche in questioni molto puntuali come la resa di un singolo termine, perché il processo di analisi testuale che sottende tale scelta, e che molto spesso avviene in modo inconscio, costituisce un imprescindibile momento interpretativo senza il quale la traduzione perderebbe gran parte del suo significato.

In alcuni casi, la scelta traduttiva deve tener conto di riferimenti ad avvenimenti storici: per esempio, in *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth*, il dramma storico tradizionalmente noto come *3 Henry VI*, Edoardo di York e suo fratello Riccardo, il futuro Riccardo III, assistono a un raro evento astronomico: appaiono in cielo due pareli (due dischi luminosi provocati dalla rifrazione dei raggi solari contro formazioni di cristalli di ghiaccio ad alta quota) e l’inusitata compresenza di tre “soli” in cielo viene interpretata da Edoardo come segno del favore divino, poiché il sole era appunto l’emblema della casata York. Riccardo commenta l’apparizione degli astri notando che “they join, embrace, and seem to kiss, / As if they vowed some league inviolable.” (II, 1, 29-30). Il termine *league* è solitamente reso con “alleanza”, una scelta legittima che però impedisce di cogliere l’eco di eventi storici particolarmente sentiti nell’Inghilterra dell’epoca: nel 1584, infatti, la Lega cattolica guidata da Enrico di Guisa si era unita alla Spagna per impedire al protestante Enrico di Navarra, il futuro Enrico IV, sostenuto dagli Inglesi, di succedere al trono di Francia. In questo caso tradurre con “si uniscono, si abbracciano e sembrano baciarsi, quasi suggellassero una lega inviolabile” permette di veicolare il contenuto semantico delle parole di Riccardo senza perderne l’importante allusione politica.

Un altro caso interessante si trova in *The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster* (ovvero *2 Henry VI*): la suggestionabile e ambiziosa duchessa di Gloucester, Eleanor Cobham, ha preso accordi con il prete John Hume per assistere a un rito magico. Qualche

⁹ “Gli studi sul teatro e la messa in scena hanno utilmente tratto ispirazione da teorie di antropologia, psicologia, linguistica e di altre discipline per trovare le risposte alle domande che assillano questo ambito di studi.”

tempo dopo a casa della duchessa giungono la strega Margery Jordan e il mago Roger Bolingbroke cui Hume ricorda “Come, my masters, the Duchess, I tell you, expects performance of your promises.” (I, 4, 1-2). Essi evocano lo spirito infernale Asnath, che compare rispondendo in modo ambiguo alle domande che gli vengono poste. In realtà, come sempre avviene nelle opere shakespeariane, le apparizioni e le visioni hanno uno statuto ambiguo, che mettono lo spettatore in difficoltà nel decidere se siano fenomeni soprannaturali che rivelano segreti arcani o semplici allucinazioni, o addirittura simulazioni create ad arte. In effetti, il testo lascia aperta la possibilità che l’apparizione non sia reale, ma semplicemente una messinscena organizzata da Hume per impressionare la duchessa: il termine *performance* può infatti alludere al “realizzare” ma anche al “mettere in scena”, una possibilità che sembra confermata dal termine “equipaggiati” nella risposta di Bolingbroke, “Master Hume, we are therefore provided.” (I, 4, 3).

Molti registi hanno seguito questa linea interpretativa: per esempio, nell’allestimento teatrale della *Royal Shakespeare Company* nel 1963 a Stratford-on-Avon e nel successivo adattamento cinematografico dal titolo *The Wars of the Roses* (1965), Peter Hall e John Barton hanno scelto di comunicare le profezie attraverso la bocca della strega; anche nella versione televisiva diretta da Jane Howell (1983) per il progetto “BBC Television Shakespeare” non vi era alcuna apparizione soprannaturale ma era la strega a vaticinare come se fosse posseduta. Nel tradurre le parole di Hume è, dunque, importante mantenere l’incertezza dell’originale: si può scrivere che la duchessa “si aspetta di vedere (o di assistere) a ciò che avete promesso”, sottolineando proprio la dimensione performativa di ciò che è mostrato e marcandola ulteriormente attraverso una ricategorizzazione del sostantivo. Se invece la duchessa aspettasse “l’adempimento delle vostre promesse” (come traduce Fedele Bajocchi in Shakespeare 1964, p. 39), il testo sposterebbe l’attenzione sul mantenimento di una promessa più che sulla natura dubbia e “teatrale” dell’apparizione.

L’analisi del testo può anche indurre il traduttore a dare particolare enfasi a ben precise caratteristiche e connotazioni presenti nell’originale. In *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth*, Edoardo di York è ripetutamente presentato come un uomo dominato dalla sensualità, al punto da invaghirsi e sposare affrettatamente la vedova Lady Gray, mandando così a monte il matrimonio strategico combinato dal conte di Warwick con la francese Lady Bona. Persino i suoi fratelli, Riccardo di Gloucester e Giorgio di Clarence, lo deridono per questa sua eccessiva passionalità lanciandosi in una serie di salaci battute *a parte* per commentare la sua seduzione di Lady Gray. Quando i suoi consiglieri dichiarano la loro perplessità nei confronti dell’inopportuno e inatteso matrimonio, che

sicuramente provocherà l'ira del re di Francia e del conte di Warwick, Edoardo ricorda a tutti i presenti "I am Edward, / Your king and Warwick's, and must have my will" (IV,1, 15-16). Solitamente i traduttori scelgono di rendere letteralmente le parole di Edoardo, sottolineando la sua rivendicazione delle prerogative regali di imporre il proprio volere. Tuttavia, poiché il testo ha più volte (e lo farà anche in seguito) messo alla berlina la lascivia di Edoardo, le sue parole qui si prestano a essere interpretate secondo la chiave di lettura suggerita dagli altri due fratelli, che cioè egli sia schiavo della sua concupiscenza. Si può quindi far percepire una sottile ironia nelle sue parole, dal momento che egli rivendica il proprio diritto a esercitare il dominio sugli altri in un frangente in cui ha dimostrato invece di essere schiavo dei propri desideri. Naturalmente l'allusione deve rimanere tale senza modificare la "lettera" del testo ma, così come i commenti dei fratelli hanno insinuato un'altra lettura del comportamento e delle parole di Edoardo, anche la traduzione deve almeno lasciar almeno trapelare una possibile ambiguità, che starà poi al lettore più accorto cogliere. Traducendo con "Io sono Edoardo, re vostro e di Warwick, e bisogna che i miei desideri vengano esauditi", si rende soggetto proprio il termine "desideri" e si dà risalto alla sua polisemicità in grado di evocare entrambi i significati discussi.

L'analisi linguistica non risolve *ipso facto* i dubbi interpretativi che possono sorgere nella traduzione, anzi talvolta può farli percepire in modo più chiaro: in *Cymbeline*, per esempio, il malvagio e ottuso principe Cloten insegue Innogene e Pisanio nel Galles per riportare indietro la principessa e costringerla a sposarlo. Nel suo monologo che apre l'atto IV, Cloten recrimina perché la principessa ama Postumo e non lui, affermando sprezzantemente "Yet this imperceiverant thing loves him in my despite" (IV, 1, 14). Il termine *imperceiverant* (*imperseuerant* nel Folio) è un *hapax* nel macrotesto shakespeariano e molti lo considerano un conio del drammaturgo. Thomas Hanmer (Shakespeare 1743-44) ha proposto di emendarlo in *ill-perseverant*, una scelta avallata anche da Samuel Johnson (Shakespeare 1773 IX, 245), mentre Edward Capell (Shakespeare 1767-68 I, p. 34) riteneva che fosse un mero errore tipografico per *perseverant*. Horace Furness (1913, pp. 280-81) ha discusso i diversi emendamenti proposti nel corso dei secoli e, riprendendo l'opinione di George Steevens che considerava *imperseverant* una sorta di forma enfatica, ha dimostrato che Shakespeare utilizza molte volte il prefisso (*im-*) o (*em-*) con valore intensivo, per cui il termine dovrebbe indicare "eccessivamente perseverante, tetragona, ostinata". Furness stesso, però, ricordava che si trattava solo di un'ipotesi, poiché l'unico altro uso attestato del termine *imperseverant* si trova in un sermone del 1594 di Lancelot Andrewes, dove però significa "non duraturo, non permanente". L'edizione Oxford, invece, ha optato per la forma *imperceiverant* seguendo un emendamento proposto da Alexander Dyce

(Shakespeare 1857 vol. VI, p. 305), mettendo così l'enfasi sull'ottusità e l'assenza di discernimento nella principessa. Tuttavia, è anche possibile che il termine sia un esempio di "clotenismo", cioè una sorta di inconsapevole storpiatura da parte di un uomo che nella sua arrogante imbecillità (il nome del principe infatti è modellato sul termine *clot* "stupido, zuccone") oscilla costantemente tra la comicità e la malvagità e ritiene che Innogene ami Postumo solo per fargli dispetto.

Nonostante questo acceso dibattito filologico, il termine è stato sempre tradotto in modo normalizzato, facendogli perdere qualsiasi componente problematica: Gabriele Baldini propone "Nondimeno quella ostinata scempiatella s'è invaghita di lui" (Shakespeare 2003, p. 169); Aldo Camerino "Eppure quell'insensata l'ama a mio dispetto" (Shakespeare 1964, p. 1135); Giancarlo Nanni "e invece questa sprovveduta va a innamorarsi di lui per farmi dispetto" (Shakespeare 1978-91 vol. 6, p. 399); Piero Boitani "Eppure questa cocciuta senza senso ama lui a mio dispetto" (Shakespeare 1994, p. 157). Si tratta, però, di un vocabolo indubitabilmente deviante e quindi dotato di grande rilevanza da un punto di vista stilistico (sull'argomento si rimanda all'ampio studio di Douthwaite 2000). La traduzione dovrebbe, quindi, cercare di lasciare aperte le varie sfumature e implicazioni discusse in precedenza: per esempio, i neologismi "impercipiente" (che riprenderebbe l'emendamento dell'edizione Oxford) o "impersistente" (che rispetterebbe la versione del Folio) permetterebbero di rendere l'ambiguità dell'originale, utilizzando termini perfettamente comprensibili ma in senso improprio, per di più con una forma inaspettata a causa della presenza del suffisso (*im-*). Si potrebbe addirittura optare per un'agglutinazione come "impertistente", che farebbe percepire un Cloten che lotta per comunicare un concetto che non ha neppure lui chiaro in mente e che esprime fondendo "impertinente" a "persistente".

Molto spesso è necessario ricorrere a strumenti analitici più articolati per sviscerare le componenti profonde del testo da tradurre. La linguistica cognitiva, per esempio, permette di analizzare i problemi traduttivi evidenziandone gli aspetti di indagine interdisciplinare ed è quindi uno strumento particolarmente utile per svolgere un'analisi testuale in chiave euristica. La svolta cognitiva inaugurata da studi come quello di George Lakoff e Mark Johnson (1980) ha fornito l'armamentario teorico e il rigore terminologico che mancava agli studi sulla figuralità shakespeariana, mettendo in luce la natura cognitiva della metafora quale struttura nodale della grammatica e del lessico. La teoria dell'integrazione concettuale, o teoria del *blending*, riprende proprio alcune delle intuizioni della teoria della metafora concettuale per analizzare le dinamiche cognitive alla base dei meccanismi di produzione di nuovi significati. Infatti, come sostengono Gilles Fauconnier e Mark Turner, il linguaggio non riflette ma sviluppa

l'identità di ciò che viene percepito poiché “identity and opposition are finished products provided to consciousness after elaborate work; they are not primitive starting points, cognitively, neurobiologically, or evolutionarily”¹⁰ (Fauconnier and Turner 2002, p. 6). La teoria dell'integrazione concettuale è, dunque, particolarmente utile nell'analisi del testo perché il linguaggio è in grado di riconfigurare continuamente la realtà attraverso veri e propri salti semantici, cioè quei “natural language constructions that yield nonobvious meanings”¹¹ (Coulson 2001, p. 2).

Per analizzare il meccanismo di costruzione dei significati, la teoria del *blending* si avvale di una struttura dinamica basata sull'analisi degli spazi cognitivi coinvolti. Nel ben noto modello proposto da Fauconnier e Turner (2002) tale rete di integrazione concettuale si basa su uno spazio mentale generico, una sorta di costrutto schematico che determina la possibilità e la tipologia delle proiezioni di due o più spazi concettuali indipendenti di *input* in un dominio *target*, o *blend*. Grazie alle due operazioni fondamentali di compressione o decompressione, alcuni specifici elementi sono proiettati dagli *input* nel *blend*, dando origine a uno scenario mentale nuovo.

In *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth*, Riccardo di Gloucester accusa la regina Margherita, moglie di Enrico VI, definendola “Iron of Naples, hid with English gilt” (II, 2, 139). Riccardo sfrutta il contrasto simbolico tra due metalli, il ferro e l'oro, significativamente messi in rilievo dalla loro posizione specularmente enfatica nel verso: Margherita è una regina di ferro perché bellicosa (è lei a guidare le forze Lancaster contro gli York) e apparentemente priva di sentimenti (ha spietatamente ucciso il duca di York, padre di Riccardo), ma è anche una regina dell'età del ferro, fatta appunto di un metallo ben poco nobile. Inoltre, l'oro non è di fatto presente, ma metonimicamente indicato dalla *gilt* (“doratura”), termine che permette di innescare un sottile gioco di parole con *guilt* (“colpa”) per implicare il grave errore che il re ha commesso sposando una regina straniera e malvagia. La denigrazione e l'intrinseca immoralità della regina sono amplificate dalla menzione della sua città di origine. Come è noto, in epoca elisabettiana l'Italia era normalmente identificata come luogo di corruzione morale e fisica; pertanto, una regina di ferro, per di più originaria di Napoli, non può che essere corrotta e infedele, caratteristica che le precedenti parti della trilogia di *Enrico VI* hanno mostrato dando ampio spazio alla relazione adulterina tra Margherita e il duca di Suffolk. A tutto ciò va aggiunta un'ulteriore implicazione negativa:

¹⁰ “identità e opposizione sono i prodotti finiti che si presentano alla coscienza dopo un lavoro complesso: essi non sono i punti di partenza originari dal punto di vista cognitivo, neurobiologico o evolutivo.”

¹¹ “costrutti presenti nelle lingue naturali che veicolano significati non scontati.”

l'immagine mentale del ferro ricoperto dalla doratura inglese ricorda la "povertà" della regina, che è stata sposata da Enrico senza dote e ha pertanto solo l'apparenza della regina, una monarca posticcia assolutamente priva di nobiltà.

A queste implicature se ne accompagna un'altra, prodotta dalla fusione dell'immagine mentale della regina con quella della prostituzione: la vera fisionomia di Margherita è nascosta da una maschera, proprio come avveniva per le prostitute che erano solite indossare una visiera in pubblico. Per di più la regina è originaria di Napoli, luogo in cui era scoppiata, nel 1495, la prima epidemia di sifilide (sull'argomento si rimanda alla recente panoramica in Frith 2012). Di conseguenza, la menzione del ferro dorato proietta nello spazio mentale del *blend* anche l'immagine mentale delle malattie veneree e dei nasi metallici dorati o argentati che erano notoriamente indossati dai malati di sifilide per nascondere gli effetti sfiguranti sul volto.

Il fatto che solo alcuni elementi degli *input* siano proiettati nel *blend* permette di apprezzare con grande immediatezza la componente ideologica alla base di certe espressioni linguistiche o immagini metaforiche. Infatti l'operazione di *blending* non è mai neutra, ma riflette ben precisi posizionamenti dal momento che solo alcuni elementi presenti negli *input* vengono proiettati nel *blend* e la caratterizzazione di un *blend* avviene proprio grazie alla selezione di elementi diversi da *input* diversi. In questo caso, per esempio, di Napoli viene utilizzata l'associazione negativa alla sifilide, così come dell'immagine mentale della regina (che comprende tra le altre cose concetti come Sacralità, Sovranità, Monogamia, Maternità, Bene dei sudditi, Corona, Oro e così via) vengono riprese le idee di sacralità, monogamia e di oro, che però sono proiettate per disanalogia come mondanità, promiscuità e doratura. Attraverso la compressione e la decompressione dei vari elementi negli spazi *input* e la loro proiezione selettiva nel *blend*, le parole di Riccardo creano così una struttura emergente nuova, una immagine inusitata e fortemente negativa della regina grazie all'uso di *mapping* non convenzionali provenienti da diversi spazi mentali.

L'analisi testuale resa possibile dagli strumenti della teoria dell'integrazione concettuale ha un'immediata ricaduta sulla traduzione del verso. Per esempio, nel tradurre il verbo *hid* Angelo Dallagiacoma (Shakespeare 1978-91 vol. 8, p. 633) opta per un semplice "sotto", perfettamente legittimo e corretto ma poco efficace nel rendere la complessa rete di immagini mentali che Riccardo ha innescato con le sue parole. Un termine come "coperto" o "nascosto" avrebbe permesso al lettore di apprezzare più chiaramente le molteplici allusioni dell'originale, oltre a rendere meglio la connotazione negativa insita nel gesto di occultare deliberatamente che Riccardo associa all'ipocrisia e simulazione di Margherita.

Naturalmente, l'analisi del testo non ha una portata limitata alla singola parola o locuzione, ma investe le scelte di registro linguistico e, più in generale, l'atteggiamento che il traduttore sceglie di tenere. Va da sé che tali scelte non sono mai neutrali e frutto di libera scelta, dati gli immancabili condizionamenti cui il traduttore è sottoposto e che sono ormai ampiamente riconosciuti dopo gli studi di Susan Bassnett (1980), André Lefevere (1992) o Lawrence Venuti (1995). Nel caso di una traduzione delle opere di Shakespeare, poi, alle generali scelte di linea editoriale che riguardano, per esempio, se tradurre in versi o in prosa, si sommano altre decisioni, come le scelte di natura prosodica, retorica, argomentativa, la resa della plurivoca mescolanza di stili diversi, lo splendore della figuralità e dell'inventività del linguaggio shakespeariano. Bisogna poi affrontare la delicatissima questione di quanto trasmettere l'alterità dell'originale e quanto invece andare incontro alle esigenze dei lettori, muovendosi lungo l'infido e delicatissimo crinale tra comprensibilità e approfondimento.

Cymbeline offre un esempio interessante a questo proposito: l'italiano Giacomo ha scommesso con l'esule britanno Postumo di essere in grado di sedurre qualsiasi donna, persino sua moglie Innogene. Giunto in Inghilterra e presentatosi a lei, egli afferma:

GIACOMO Thanks, fairest lady.
 What, are men mad? Hath nature given them eyes
 To see this vaulted arch and the rich crop
 Of sea and land, which can distinguish 'twixt
 The fiery orbs above and the twinned stones
 Upon th'unnumbered beach, and can we not
 Partition make with spectacles so precious
 Twixt fair and foul?

INNOGEN What makes your admiration?

GIACOMO
 It cannot be i'th' eye—for apes and monkeys,
 'Twixt two such shes, would chatter this way and
 Contemn with mows the other; nor i'th' judgement,
 For idiots in this case of favour would
 Be wisely definite; nor i'th' appetite—
 Sluttery, to such neat excellence opposed,
 Should make desire vomit emptiness,
 Not so allured to feed.

INNOGEN What is the matter, trow?

GIACOMO The cloyèd will,
 That satiate yet unsatisfied desire, that tub
 Both filled and running, ravening first the lamb,
 Longs after for the garbage.

INNOGEN What, dear sir,
 Thus raps you? Are you well?

Cymbeline (I, 6, 32-54)

L'improvvisa e disorientante domanda retorica con cui Giacomo esordisce sembra il preludio a una sorta di tirata moralistica contro i difetti umani. In realtà il *them* del v. 33 utilizzato in relazione agli "uomini impazziti" si trasforma inaspettatamente in un *we* al v. 37, riferendo la generica considerazione sull'incapacità umana di distinguere il bello dal brutto a una situazione molto più attuale e legata a una situazione contingente. La continuazione del discorso culmina con l'espressiva e ambigua immagine della libidine che provoca un conato di vomito nel desiderio. La frase è stata variamente interpretata: gli studiosi ritengono che in senso generale Giacomo voglia affermare che, di fronte al ricordo della perfezione di Innogene, il desiderio stesso per un'altra donna vomiterebbe, ma essendo proverbialmente insaziabile non ha mai lo stomaco pieno e quindi può avere solo un conato e "vomitare nulla". Oltretutto la "botte cui attingi e resta piena" rimanda alla mitologica botte dal fondo bucato che le Danaidi erano state condannate a riempire nell'Ade, e vi è anche un più sottile richiamo alla "botte mercuriale" utilizzata per curare la sifilide (i vapori di cinabro "riempivano" la botte ma allo stesso tempo ne "uscivano" dal foro superiore da cui usciva la testa del malato). Nel prosieguo del discorso, il filo logico viene ulteriormente imbrogliato, amplificando la sensazione di spaesamento: la lascivia (di Postumo) è tale da indurlo a ricercare la propria soddisfazione senza distinguere tra bello e brutto, e il suo desiderio sessuale è così irrefrenabile che si rivolge in primo luogo verso la donna innocente e inesperta (simboleggiata dall'agnello), per poi dirigersi insaziabile anche verso una prostituta (l'immondizia).

L'incoerenza delle parole di Giacomo non è certo casuale: l'ambiguità a livello locutorio è funzionale alla creazione dell'effetto perlocutorio di instillare nella principessa britanna il dubbio sulla fedeltà del marito, grazie alla martellante ripetizione di termini allusivi, come "mad", "fair and foul", "appetite", "sluttery", "desire", "allured", "cloyed will", "unsatisfied desire". Di fronte a questa serie di affermazioni contraddittorie e velate, non stupisce che Innogene sia confusa: la sua titubanza è perfettamente segnalata dal *climax* che caratterizza le sue brevi domande che intercalano le parole di Giacomo: si passa dalla curiosità ("What makes your admiration?", v. 39) alla perplessità ("What is the matter, trow?", v. 48) alla preoccupazione per la sanità mentale dell'interlocutore ("Are you well?", v. 53). Giacomo, tuttavia, rassicura la principessa di essere perfettamente in sé e in tal modo lascia intendere che solo apparentemente le sue parole sono prive di logica. Dal punto di vista della teoria della pertinenza (v. Sperber and Wilson 1995), Giacomo rende ostensivo-inferenziali i suoi stimoli verbali, confermando la rilevanza ottimale di ciò che afferma e "rassicurando" Innogene sul fatto che l'elevato costo ermeneutico innescato dalle sue parole oscure è giustificato. Innogene, quindi, è chiamata a soppesarle attentamente e a ricercarvi un

significato più profondo e una pertinenza che di primo acchito non appariva tale. È proprio questa promessa rilevanza che porta Innogene a credere alle parole di Giacomo e a dedurre che Postumo “has forgot Britain” (I, 6, 113). E sarà solo dopo le esplicite *avances* di Giacomo che lo rifiuterà esplicitamente come amante e, di conseguenza, come interlocutore pragmaticamente inaffidabile.

In questo caso l’analisi testuale è fondamentale per percepire l’ambiguità dell’originale, enucleare le componenti linguistiche, retoriche e argomentative che la provocano e poi scegliere la strategia traduttiva più adatta. Per esempio, si potrebbero appianare le difficoltà e rendere così il testo comprensibile e scorrevole. La scelta più consigliabile, però, sarebbe quella non di normalizzare il testo nella traduzione, bensì di mantenerne le contraddizioni per sortire nel lettore un effetto spaesante analogo a quello subito da Innogene: quando si traduce è sempre bene ricordare il pericolo di produrre quella “attenuazione classica” che porta a neutralizzare e imbalsamare l’originale nel nome di un discutibile concetto di “letterarietà” e che spesso soffoca la voce autentica del testo.

Inoltre, conservare qui l’equivocità del linguaggio di Giacomo permette di apprezzare meglio come, poco dopo, la medesima strategia sortisca ben altri effetti con Postumo. Dopo aver descritto con dovizia di particolari la camera da letto della principessa, Giacomo esibisce il braccialetto che ha sottratto a Innogene e che Postumo le aveva regalato come pegno di fedeltà e amore. Ciò che persuade Postumo, però, è la domanda perfidamente semplice di Giacomo con tutte le sue implicature:

POSTHUMUS	Maybe she plucked it off
To send it me.	
GIACOMO	She writes so to you, doth she? (<i>Cymbeline</i> II, 4, 104-105)

Come hanno dimostrato Dan Sperber e Deirdre Wilson, ogni atto comunicativo contiene un elemento di vaghezza poiché anche le espressioni non linguisticamente ambigue possono comunicare significati diversi a seconda del contesto pragmatico in cui sono inseriti. In altri termini, i significati eccedono sempre ciò che è codificato da un punto di vista linguistico perché sono arricchiti da inferenze e fattori contestuali che generano effetti cognitivi sufficienti a soddisfare l’aspettativa di pertinenza del destinatario.

Nello scambio tra Giacomo e Postumo, la tendenziosa domanda di Giacomo si riferisce a un’informazione falsa (la lettera di Innogene a Postumo non menziona minimamente il braccialetto) ma viene letta da Postumo come la dimostrazione inconfutabile dell’infedeltà della moglie perché conferma la scusa che Postumo stesso ha appena ipotizzato. Così, quando poco dopo Giacomo afferma “By Jupiter, I had it from her arm” (II,

4, 121), egli giura solennemente e in effetti dice la verità, intendendo il verbo *had* nel senso di “sottrarre” (ha infatti avuto il braccialetto prendendolo a Innogene addormentata). Per la mente sconvolta di Postumo, tuttavia, quelle medesime parole significano che Giacomo ha avuto il braccialetto ricevendolo in dono dalla principessa. È dunque importante che la traduzione mantenga il verbo “avere” per sfruttarne la polisemia e conservare l’incertezza del significato del verbo anche in italiano, permettendo la doppia lettura della frase e delle implicature messe in gioco dalle parole di Giacomo.

3. Conclusioni

Spesso il traduttore si trova nella condizione di uno scacchista in *zugzwang*, cioè in una situazione di gioco nella quale è obbligato a muovere pur sapendo che qualsiasi scelta provocherà effetti esiziali. Tradurre, però, resta un bisogno insopprimibile, oltre che un’attività fondamentale che permette di inoltrarsi nei meandri del testo per valorizzarne le tensioni espressive e le modalità di costruzione dei significati.

Come ricordava Umberto Eco (2003, p. 37), la traduzione non concerne “i rapporti tra due lingue, nel senso di due sistemi semiotici”, ma avviene tra due testi. Di conseguenza, la prassi traduttiva deve basarsi non tanto sulla considerazione generale dei rapporti tra le lingue in questione, ma piuttosto su un approccio eclettico e interdisciplinare adattato di volta in volta alle ipotesi e ai modelli interpretativi presenti nel testo. In questo delicato ma affascinante sforzo ermeneutico imposto da ogni traduzione, l’analisi testuale resta un processo indispensabile, soprattutto se condotta con un approccio euristico fatto di posizionamenti temporanei e mobili che, se non possono sperare di rendere il testo in tutte le sue componenti e nella sua ricchezza di significati, permettano almeno di servirsi di vari strumenti metodologicamente affidabili per rispondere alle “richieste” del testo stesso.

Una tale prassi permette al traduttore di utilizzare il maggior numero di strumenti metodologicamente affidabili senza imporre steccati o scelte aprioristiche dall’esterno. Resta, infatti, più che mai valido il *caveat* di John Drakakis, il quale denunciava che “the protean values which subsequent generations of critics have discovered in the texts themselves can be demonstrated to be in large part the projection of their own externally applied values.”¹² (Drakakis 1985, p. 24). Tradurre in fondo significa mettersi al servizio del testo, ma ciò può avvenire soltanto dopo che l’analisi testuale ha

¹² “si può dimostrare che i molteplici valori messi in luce da successive generazioni di critici nei vari testi derivano per la maggior parte dalla proiezione di valori che essi applicano ai testi stessi dall’esterno”.

sviscerato il testo nelle sue varie componenti e ha aperto prospettive di indagine ampie che la traduzione possa valorizzare appieno attraverso le sue potenzialità interpretative.

Bionota: Daniele Borgogni è ricercatore di Lingua e Traduzione – Lingua Inglese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino. Si occupa prevalentemente di teoria e pratica della traduzione, stilistica e linguistica cognitiva, testi della prima modernità inglese e delle forme multisemiotiche dell'emblematica europea. Tra le sue pubblicazioni: la monografia *“Pondering Oft”*: lettura argomentativa del *Paradise Regained di John Milton* (1998); il volume collettaneo *Le Scritture e le riscritture. Discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna* (2005); la prima edizione critica italiana con introduzione, traduzione e note di *Paradise Regained* di John Milton (2007); il volume collettaneo *Forma breve* (2016); la cura di *Cimbelino, 1 Enrico VI, 2 Enrico VI, 3 Enrico VI* (Introduzione, traduzione, note) per la nuova edizione Bompiani delle opere complete di William Shakespeare (2014-).

Recapito autore: daniele.borgogni@unito.it

Riferimenti bibliografici

- Bassnett S. 1980, *Translation Studies*, Methuen, London.
- Colaiacomo P. 2016, *E Shakespeare creò l'uomo*, in "ALIAS" 31/01/2016, p. 5.
- Cook A. 2011, *Cognitive Interplay: How Blending Theory and Cognitive Science Reread Shakespeare*, in Ravassat M. and Culpeper J. (eds.), *Stylistics and Shakespeare's Language. Transdisciplinary Approaches*, Continuum, London, pp. 246-268.
- Coulson S. 2001, *Semantic Leaps. Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*, Cambridge University Press, New York.
- Delabastita D. and D'Hulst L. (eds.) 1993, *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Douthwaite J. 2000, *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Drakakis J. 1985, *Alternative Shakespeares*, Methuen, London/New York.
- Eco U. 2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- Fauconnier G. and Turner M. 2002, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York.
- Frith J. 2012, *Syphilis – Its early history and Treatment until Penicillin and the Debate on its Origins*, in "Journal of Military and Veterans' Health" 20 [4], pp. 49-58.
- Lakoff G. and Johnson M. 1980, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.
- Leech G. and Short M. 1981, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, London/New York.
- Lefevere A. 1992, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London.
- Marenco F. 2004, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, UTET, Torino.
- Nord C. 1991, *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam.
- Ravassat M. and Culpeper J. (eds.) 2011, *Stylistics and Shakespeare's Language. Transdisciplinary Approaches*, Continuum, London.
- Reiß K. und Vermeer H.J. 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, M. Niemeyer, Tübingen.
- Semino E. and Culpeper J. (eds.) 2002, *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, John Benjamins, Amsterdam/New York.
- Shakespeare W. 1743-44, *The Works of Shakespeare. In six volumes* (edited by Thomas Hanmer), Printed at the Theatre, Oxford.
- Shakespeare W. 1767-68, *Mr. William Shakespeare, his Comedies, Histories, Tragedies* (edited by Edward Capell), 10 voll., printed by D. Leach for J. and R. Tonson, London.
- Shakespeare W. 1773, *The Plays of William Shakespeare ... with the Corrections and Illustrations of Various Commentators* (edited by Samuel Johnson and George Steevens), 10 voll., C. Bathurst et al., London.
- Shakespeare W. 1857, *The Works. The text revised by the Rev. Alexander Dyce. In Six Volumes*, Moxon, London.
- Shakespeare W. 1913, *The Tragedie of Cymbeline, A New Variorum Edition of Shakespeare, Volume 18* (edited by Horace H. Furness), Lippincott, Philadelphia.
- Shakespeare W. 1964, *Tutte le opere* (a cura di Mario Praz), Sansoni, Firenze.

- Shakespeare W. 1978-91, *Teatro completo* (a cura di Giorgio Melchiori), (9 voll.), Mondadori, Milano.
- Shakespeare W. 1994, *Cimbelino* (introduzione di Nemi D'Agostino; prefazione, traduzione e note di Piero Boitani), Garzanti, Milano.
- Shakespeare W. 2003 (1963), *Tutte le opere – Cymbeline* (introduzione, traduzione e note di Gabriele Baldini), Fabbri, Milano.
- Shakespeare W. 2005, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works, Second Edition*, (general editors Stanley Wells and Gary Taylor), Clarendon Press, Oxford.
- Sinclair J. 2004, *Trust the Text: Language Corpus and Discourse*, Routledge, London.
- Sperber D. and Wilson D. 1995, *Relevance. Communication and Cognition*. Second Edition, Blackwell, Oxford/Cambridge.
- Venuti L. 1995, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London/New York.

INTERPRETAZIONE DIALOGICA E (S)CORTESIA Una prospettiva didattica

ELENA ERRICO
UNIVERSITÀ DI GENOVA

Abstract – This article provides a qualitative overview of the challenges posed by language (im)politeness in a dialogue interpreting class. The examples are extracted from a corpus of dialogue interpreting simulations in the Italian-Spanish language pair where Spanish is the foreign language for most of the students.

Interpreting involves carrying out several mental activities simultaneously in a situation of communicative urgency. As a result, professionals will have to learn to allocate the mental effort where it is most needed. On the basis of the data, I will try to exemplify how, due to either an imbalance in the distribution of cognitive resources, or mental fatigue, or inadequate translation decisions, or poor language mastery, inexperienced subjects tend to concentrate on the propositional content of utterances while neglecting the soci pragmatics of the interaction. In particular, as regards linguistic (im)politeness, incorrect use of the pronouns of address or the omission of mitigation sometimes produce potentially impolite renditions or, conversely, deliberately impolite source utterances are rendered as polite, censoring the original speaker's intention. Therefore, in some cases, while the interpreted utterances are semantically equivalent to their respective original utterances, they are socio-pragmatically inequivalent. In other cases, they are both semantically and pragmatically inaccurate.

Keywords: dialogue interpreting, linguistic (im)politeness, Spanish-Italian language pair, pronouns of address, mitigation

1. Introduzione

Il contributo presenta alcune riflessioni sulle difficoltà poste dalla traduzione della (s)cortesia linguistica nell'interpretazione dialogica. Gli esempi commentati sono tratti da un corpus di simulazioni di situazioni comunicative mediate da interpreti in formazione,¹ registrate in aula e analizzate da una prospettiva che si colloca all'interfaccia tra *Interpreting*

¹ Il corpus è costituito in totale da circa 15 ore di parlato, che ho registrato in aula con il consenso degli studenti nel corso delle mie lezioni presso le Università di Genova, Sassari e Modena.

Studies, pragmatica interculturale e didattica delle lingue seconde. Attraverso una serie di esempi selezionati cercherò di illustrare come le rese di turni contenenti enunciati (s)cortesi possono risultare non equivalenti dal punto di vista del contenuto oppure non adeguate alle finalità della conversazione, oppure presentare entrambe queste caratteristiche.

Riprendendo la definizione di Briz (2004), di taglio sociopragmatico, la cortesia linguistica può essere vista come un principio di base della dinamica comunicativa che mira all'avvicinamento all'interlocutore, alla ricerca di un equilibrio sociale. L'altra faccia di questa condotta comunicativa è la scortesia, costituita da una serie di strategie discorsive basate sul conflitto, che mirano a danneggiare l'immagine sociale² dell'interlocutore (Cordisco 2005). In alcune interazioni, infatti, la finalità dei partecipanti può non essere la ricerca dell'armonia, ma la destabilizzazione, come accade ad esempio negli interrogatori (Cordisco 2005), nei dibattiti politici (Bolívar 2003 e Blas Arroyo 2001), o nei *talk show* televisivi (Briz 2013).³

Se in tutte le culture comunicative esistono strategie linguistiche cortesi e scortesie, vi è notevole variabilità nelle loro manifestazioni concrete (chi deve essere cortese con chi, in che modo, in quali situazioni, ecc.) (Kerbrat-Orecchioni 2004, pp. 39-40). Per cultura comunicativa intendo, seguendo Raga Gimeno (2006, p. 218), modi diversi di distribuire lo spazio e il tempo conversazionale, il paralinguaggio, la gestualità e aspetti sociopragmatici come appunto la (s)cortesia verbale, dei quali a volte gli interlocutori non sono coscienti. Queste differenze nascono da visioni del mondo, concezioni, valori e comportamenti diversi e a volte non congruenti tra loro. La competenza comunicativa interculturale comporta dunque non solo la padronanza delle strutture della lingua, ma la capacità di usarle in modo appropriato in base alla situazione e tenendo conto delle norme socio-culturali che regolano l'interazione in uno specifico contesto, senza dimenticare che la cultura di appartenenza può agire come condizionamento. Per questa ragione concordo con Placencia (2010) che, nella sua rassegna critica sulla ricerca relativa alla cortesia nelle interazioni interculturali,

² È la traduzione del concetto di *face*, “the positive social value a person effectively claims for himself (*sic*) by the line others assume he (*sic*) has taken during a particular contact” (Goffman 1967, p. 5) (il valore sociale positivo che una persona rivendica per se stessa in base alla linea che altri riterranno che egli/ella abbia assunto durante un determinato contatto, traduzione mia).

³ La scortesia tuttavia non è sempre una strategia deliberata, ma può essere, ad esempio, effetto dell'interpretazione dell'interlocutore.

sottolinea la necessità di superare l'analisi puramente contrastiva o comparativa, che consiste nel raffronto fra individui o comunità con caratteristiche simili in situazioni con tratti altrettanto simili limitandosi al contesto immediato dell'interazione, e di spostare l'attenzione su interazioni dove culture comunicative diverse entrano in contatto diretto, tenendo conto di fattori socio-storici, ideologie dominanti e rapporti di potere tra i partecipanti e i relativi gruppi di appartenenza.

L'interprete, nel suo ruolo di facilitatore della comunicazione interculturale, dovrà acquisire una competenza comunicativa interculturale particolarmente sofisticata, dato che essa è un passaggio obbligato per una delle funzioni che dovrà svolgere, cioè non solo conoscere e usare in modo adeguato gli elementi linguistici che caratterizzano i rapporti sociali di due o più culture, ma mediare fra di essi quando queste interagiscono, spiegandone se necessario le differenze agli interlocutori, allo scopo di evitare che l'interazione comunicativa porti a malintesi pragmatici. Strategie verbali utilizzate con risorse linguistiche formalmente equivalenti possono infatti assumere un valore diverso per parlanti di lingue diverse (o di varietà diverse di una stessa lingua) in una medesima situazione. La funzione dell'interprete sarà dunque non solo trasmettere contenuti, ma favorire la negoziazione di comportamenti discorsivi accettabili per tutte le parti, tra partecipanti le cui prassi socio-discorsive potrebbero entrare in conflitto.

2. Interpretazione dialogica e (s)cortesia

L'interpretazione, nelle sue diverse modalità, è un'attività molto faticosa a livello cognitivo, in quanto richiede l'esecuzione di diverse attività in modo simultaneo in una situazione di urgenza comunicativa. Il cosiddetto "*effort model*" (modello degli sforzi) di Gile (1995) prevede che affinché l'attività interpretativa sia efficace, comporti un controllo adeguato degli sforzi, in modo da dosarli senza sovraccaricarne alcuni o l'energia cognitiva totale. Lo stesso Gile identifica 4 sforzi: a) ascolto e analisi del discorso di partenza, b) immagazzinamento e recupero delle informazioni (attraverso la memorizzazione e/o la presa di note), c) produzione del discorso di arrivo, d) coordinamento totale (1995, pp. 160-190).

A partire da alcuni esempi cercherò di mostrare come, per uno squilibrio nella distribuzione degli sforzi attentivi, affaticamento, carenze di carattere linguistico o decisioni traduttive non adeguate, gli interpreti in formazione tendono a concentrarsi sul contenuto proposizionale degli enunciati a scapito degli aspetti sociopragmatici della comunicazione. In

particolare, per quanto riguarda la cortesia linguistica, non prevengono possibili malintesi che potrebbero danneggiare l'immagine sociale dei partecipanti oppure omettono nel discorso di arrivo le strategie (s)cortesi presenti nell'enunciato originale, censurando gli interlocutori. In quest'ultimo caso violano uno dei criteri di qualità individuati da Viezzi (1999), l'equivalenza, da intendere non come identità in senso stretto, ma come rapporto necessario con il testo di partenza, che si dovrebbe sviluppare a livello socio-comunicativo o discorsivo (Viezzi 1999, p. 147). D'altra parte, la dimensione discorsiva rende questo rapporto molto dinamico in quanto dipendente dal contesto, e richiede una formazione che favorisca nei discenti la capacità di analizzare la situazione comunicativa e adottare strategie traduttive adeguate di volta in volta. La pedagogia dell'interpretazione, pertanto, oltre all'addestramento alla tecnica e allo sviluppo di automatismi traduttivi, dovrà sensibilizzare lo studente in modo che assuma decisioni adeguate sul piano sociopragmatico. Ciò è particolarmente pertinente per l'interpretazione dialogica, una modalità della traduzione orale a cui si ricorre per gli scambi conversazionali. Rientrano in questo ambito gli incontri mediati tra cittadino e istituzioni (la cosiddetta interpretazione comunitaria), l'interpretazione di trattativa in ambito commerciale, le visite a stabilimenti, le visite turistiche, ecc. A seconda della situazione, alla competenza relativa al contenuto informativo e alla terminologia deve essere accompagnata una buona gestione della comunicazione fatica, soprattutto nei casi in cui è prioritario per gli interlocutori creare e mantenere un rapporto (ad esempio, nelle trattative commerciali, ma anche nei colloqui medico-paziente o in generale in tutti i casi nei quali è prioritaria la percezione soggettiva dell'interlocutore). In particolare, rispetto al collegamento tra pragmatica e attribuzione di tratti socio-psicologici all'interlocutore, Berk-Seligson (2002) osserva, sulla base di una ricerca empirica svolta sull'interpretazione di tribunale:

[...] Politeness in the testimony of a witness is associated with more favourable evaluations of that witness. [...] The second major finding of this study, that politeness in the testimony of a witness can be controlled through the workings of a court interpreter, demonstrates that the interpreter is a powerful filter through which a speaker's intended meaning is mediated. In effect, it was the interpreter who was producing the polite and non-polite versions of the testimony. [...] Thus, the

interpreter can be seen to play a pivotal role in how a jury perceives a non-English testifying witness (Berk-Seligson 2002, p. 279 e 288-289).⁴

Dallo studio è emerso inoltre che, in generale, gli enunciati pronunciati dagli interpreti tendevano a essere più cortesi dei turni originali, questo probabilmente perché i professionisti non intendevano rinunciare alla propria personale concettualizzazione di come ci si rivolge a un giudice. Allo stesso tempo, questa autonomia di manovra comunicativa consentiva loro di valorizzare la propria immagine professionale, evitando di essere percepiti come pure e semplici macchine traduttive (Berk-Seligson 2002, p. 281). Si tratta evidentemente di una manipolazione molto rischiosa, se si considera che il processo non è necessariamente finalizzato ad acquisire nuove informazioni, ma a sostenere le tesi delle rispettive parti, proprio allo scopo di produrre un certo effetto nella giuria (Hale 2010).

La tendenza a filtrare gli enunciati scortesi, nonostante questi siano intenzionali, è documentata anche in Errico e Ballestrazzi (2014), lo studio di un caso nel quale veniva interpretato un oratore che utilizzava un linguaggio volutamente trasgressivo e che si burlava dell'interprete che, imbarazzata, cercava di mitigarne l'effetto. Questo tipo di manipolazione evidentemente non è consentito nell'interpretazione di tribunale, ma in alcuni ambienti dove il nucleo del messaggio non è il contenuto proposizionale, bensì un certo registro (ad esempio l'intrattenimento), la mitigazione non solo è frequente, ma accettata (Straniero Sergio 2007). Gli interpreti, anche se coscienti di non godere degli stessi privilegi e doveri comunicativi dei partecipanti primari all'interazione, si sentono corresponsabili della costruzione della comunicazione, quindi cercano di prevenire le possibili conseguenze avverse di quello che percepiscono essere un uso inappropriato della lingua e in alcuni casi producono enunciati non equivalenti sul piano sociopragmatico. Come abbiamo visto, questa autonomia può essere più o meno accettabile in funzione della modalità interpretativa e della situazione nella quale l'interprete sta operando.

⁴ [...] Una testimonianza cortese è correlata a valutazioni più positive nei confronti del testimone che l'ha resa. [...] La seconda importante conclusione a cui giunge lo studio, vale a dire che la cortesia in una testimonianza può essere controllata dall'operato dell'interprete, dimostra che l'interprete è un potente filtro attraverso il quale viene mediato il significato che il parlante intende comunicare. In effetti, era l'interprete il soggetto che produceva le versioni cortesi o non cortesi della testimonianza. [...] Pertanto, si può ritenere che l'interprete influisca in modo determinante sulla percezione del testimone non anglofono da parte della giuria (traduzione mia).

3. Interpretare la (s)cortesia in aula

Gli esempi commentati di seguito sono tratti da un *corpus* di simulazioni di interazioni mediate da interprete svolte in aula e registrate in audio, ancora in fase di trascrizione e codifica. La coppia di lingue coinvolta è spagnolo italiano, e i discenti sono in maggioranza italofofoni nativi che hanno raggiunto in spagnolo un livello B2 del Quadro Comune Europeo di Riferimento per le lingue.⁵ Questo tipo di esercitazioni si svolge con la presenza di due docenti, in genere una di madrelingua italiana (A negli esempi) e una di madrelingua spagnola (B), che inscenano un dialogo bilingue la cui traccia è stata precedentemente concordata, ma non viene seguita in modo pedissequo né nel contenuto, né nella distribuzione dei turni. La conversazione si sviluppa infatti in funzione degli interventi dell'interprete, dal momento che le due partecipanti primarie replicano alle rese di quest'ultima anche quando sono fuorvianti rispetto al contenuto del turno originale, come avviene del resto nelle situazioni reali.

La prima situazione presentata si riferisce a una trattativa tra una società organizzatrice di fiere e un potenziale espositore che si sta informando delle possibilità espositive e del relativo *budget*. In base ai criteri individuati dal gruppo Val.Es.Co. (Briz e Grupo Val.Es.Co. 2002), la situazione si può definire come caratterizzata da conoscenze condivise, tematica tecnica o professionale, contesto istituzionale e finalità comunicativa transazionale. La natura del tema trattato, una lamentela da parte dell'interlocutrice italiana, può costituire una minaccia per l'immagine sociale della controparte spagnola. Il contesto è di uguaglianza gerarchica ed entrambe le parti utilizzano le forme allocutive di distanziamento (*Lei* e *Usted*) fino alla fine.⁶ Non così l'interprete, che produce la seguente resa:

⁵ Secondo il Quadro Comune Europeo di Riferimento per le lingue, un utente di livello B2 “è in grado di comprendere le idee fondamentali di testi complessi su argomenti sia concreti sia astratti, comprese le discussioni tecniche nel proprio settore di specializzazione. È in grado di interagire con relativa scioltezza e spontaneità, tanto che l'interazione con un parlante nativo si sviluppa senza eccessiva fatica e tensione [...]” (Council of Europe 2001, p. 32).

⁶ Dal punto di vista funzionale, il valore di *Usted* in spagnolo europeo non è esattamente coincidente con il *Lei* italiano. Un esempio al riguardo è dato dalla corrispondenza che intrattengo con gli studenti spagnoli Erasmus appena giunti in Italia, quando scrivono per ottenere informazioni sui corsi. In questo caso molti di loro tendono a trasferire l'uso dell'allocuzione *tú* reciproca, normale in Spagna fra studenti e docenti, all'italiano e dunque scrivono selezionando la forma di solidarietà *tu*. In questa situazione, vale a dire comunicazione scritta con un interlocutore non conosciuto di maggiore potere e

[Voce 21]⁷

A: Sappiamo che siete ottimi organizzatori, però adesso vorremmo parlare di aspetti più concreti, come ad esempio il *budget*. Devo dire che abbiamo messo a disposizione per quest'evento un *budget* molto limitato, è la prima partecipazione, non vogliamo rischiare.

Interprete₁: Sí, no tenemos duda que sois, que organizáis, os organizáis, sois muy buenos en organizaros, pero quería hablar de cosas más concretas, por ejemplo del presupuesto, como es nuestra primera... nuestra primera feria, no queríamos arriesgarnos demasiado... no tenemos un presupuesto muy amplio.

Risulta evidente che la studentessa non ha a disposizione l'equivalente italiano di “organizadores”, tuttavia con una trasformazione morfosintattica riesce a risolvere il problema. Dal punto di vista della cortesia, invece, si presentano due questioni. Nel primo caso l'introduzione di un elemento potenzialmente problematico per lo scambio (la richiesta di un trattamento economico favorevole) è attenuata da un verbo *dicendi*, semanticamente ridondante e modalizzato con “devo”, quasi ad allontanare la responsabilità dell'affermazione dall'emittente. La resa in italiano, pur omettendo il verbo, contiene elementi di attenuazione, quali il condizionale (“no queríamos arriesgarnos demasiado”) assente nell'enunciato di partenza e la litote (“no tenemos un presupuesto muy amplio”). In questo caso, tuttavia, la litote appare meno giustificata perché in effetti la forza illocutiva data dal modificatore “molto” va nella direzione esattamente opposta. Il problema che rimane irrisolto riguarda invece l'allocuzione, con l'omissione di *Ustedes* e la resa del trattamento formale e di distanziamento con *vosotros*, una forma di interferenza quasi sistematica, almeno nel mio corpus. L'esistenza in spagnolo di due forme per il plurale, *vosotros* per il trattamento informale e *Ustedes* per il trattamento formale, che in italiano si esprimono entrambe con *voi*, comporta infatti spesso un errore di selezione morfosintattica da parte degli italofoeni, con una generalizzazione del *vosotros* (Bailini 2006).

presumibilmente età, la norma in italiano comporterebbe la selezione del *Lei*. È chiaro che tale uso inadeguato, “può rappresentare un ostacolo alla serena accettazione del non nativo da parte dei membri della comunità ospitante, soprattutto in contesti, come quelli lavorativi e accademici, o comunque formali, nei quali si è forse meno inclini a tollerare il mancato rispetto della *politeness* linguistica” (Nuzzo, Rastelli 2009, p. 24).

⁷ Il tipo di osservazioni presentato nel contributo mi consente di limitarmi alla trascrizione ortografica degli esempi.

L'esempio successivo, sempre riguardante le forme di allocuzione, mostra invece una resa divergente nella quale non funziona l'influenza dell'italiano, che in questo caso avrebbe guidato la studentessa verso una traduzione adeguata. La situazione, paragonabile alla precedente a livello funzionale, consiste nell'accoglienza di un ospite straniero in occasione di un evento pubblico. I turni hanno un contenuto prevalentemente fatico:

[Voce 22]

A: Buon pomeriggio, benvenuto, com'è andato il viaggio signor López?

Interprete₂: Buenas tardes y bienvenido. ¿Qué tal fue el viaje, señor López?

B: Pues, fenomenal, gracias. Además, desde que he llegado a su isla me encuentro muy a gusto con la gente.

Interprete₂: Molto bene grazie. Da quando sono arrivato in quest'isola mi trovo a molto a mio agio con la gente.

A: Bene, bene... iniziamo il nostro colloquio... come lei sa, domani sarà il giorno dell'inaugurazione del portale sul turismo nella nostra isola e mi fa piacere che lei si senta a suo agio qui a Sassari. Sono già le 10. Cosa ne dice di iniziare?

Interprete₂: Me alegro mucho. Como ya sabes, mañana será el día de la inauguración de nuestro portal, de nuestra página web. Y ya que son las diez, podemos empezar. ¿Qué te parece?

Anche in questo caso si tratta di due persone che si sono appena incontrate e, nonostante dal punto di vista formale al singolare i sistemi di trattamento tra italiano e spagnolo siano simmetrici e quindi si possa sfruttare il *transfer* positivo, la studentessa opta per il *tú*. Viene da pensare che lo sforzo di memorizzazione del contenuto abbia in qualche modo oscurato la percezione della situazione socio-pragmatica.

Lo stesso dialogo viene reso come segue da un'altra studentessa:

[Voce 24]

A: È un piacere, iniziamo il nostro discorso... come lei sa, domani sarà il giorno dell'inaugurazione del portale sul turismo nella nostra isola e mi fa piacere che lei si senta a suo agio qui a Sassari. Sono già le 10. Cosa ne dice di iniziare?

Interprete₃: Soy muy feliz de esto y quiero empezar a hablar de la inauguración del portal del turismo y .. ¿podemos empezar?

A differenza del primo caso, che conteneva alcuni elementi di attenuazione (ad esempio l'interrogativa "¿Qué te parece?" per "Cosa ne dice di iniziare?"), nel secondo la richiesta appare più diretta e categorica perché utilizza il *noi* inclusivo, omettendo il verbo di opinione e non fornendo alcuna giustificazione. L'omissione in questo caso è pragmatica, ma anche referenziale, in quanto "sono già le 10", oltre a fungere da attenuatore in quanto appunto giustificazione, ha anche un contenuto informativo. "Quiero empezar a hablar", poi, oltre a non presentare alcun tipo di equivalenza con l'enunciato di partenza, ha una forza illocutiva maggiore e risulta meno cortese rispetto a "[...] iniziamo il nostro discorso": il secondo è semplicemente un'apertura fatica, mentre il primo sembra manifestare una volontà o un'imposizione.

Un uso analogo di *quiero* è riscontrabile in questo frammento:

[Voce 38]

A. Per noi è un grande mistero di come possiate mangiare la pasta scotta... mi è capitato anche di sentire che... non aggiungete il sale nell'acqua quando bolle.

Interprete₄: Quiero saber, pues, quiero saber de este misterio, de cómo en España comen la pasta demasiado cocida y además quiero saber por qué durante la cocción no añadís la sal.

L'enunciato di partenza era stato prodotto in modo scherzoso (tono fra l'altro segnalato dall'iperbole "grande mistero"), che tuttavia nella resa viene neutralizzato dall'uso del performativo volitivo *querer*. L'uso della prima persona singolare, inoltre, neutralizza l'effetto cortese dato dal distanziamento che producono l'impersonalizzazione e il discorso indiretto ("mi è capitato di sentire che"). In questa resa è presente solo il nucleo proposizionale dell'enunciato iniziale, ma le sfumature pragmatiche scherzose, che attenuano il possibile effetto negativo sull'immagine sociale dell'interlocutore, scompaiono a causa dell'espressività non molto sofisticata della studentessa in questione, che in effetti nel corso di tutto l'anno aveva mostrato notevoli difficoltà linguistiche in spagnolo. In questo caso, la ripetizione di "quiero saber" per tre volte probabilmente è attribuibile più a scarse risorse lessicali che a intenzionalità. La resa, quindi, rischia di apparire involontariamente scortese aggiungendo effetti non presenti nel turno di partenza. Questa osservazione è congruente con quanto osserva Piatti in un *corpus* di

dialoghi prodotti in spagnolo come lingua straniera, dove negli apprendenti:

observamos una baja representación de categorías expresivas y de los recursos con función meramente interaccional, poco uso de estrategias de cortesía positiva o ‘actos de refuerzo de la imagen’ tales como halagos, felicitaciones etc. y desconocimiento de los recursos necesarios para la atenuación (Piatti 2003, p. 361).⁸

La studiosa osserva che questi errori di tipo pragmatico, a differenza dell’errore di grammatica, che in molti casi costituisce una deviazione chiara da una regola prescrittiva, sono più difficili da evidenziare e da spiegare. Si tratta infatti, più che di un errore, del mancato raggiungimento di un obiettivo comunicativo o di un uso non adeguato alla situazione. Tuttavia, essendo l’inadeguatezza pragmatica più sottile da cogliere, invece di essere interpretata come segno di competenza non nativa, corre il rischio “calificar (o descalificar) [al hablante] como persona” (Piatti 2003, p. 359).⁹

Passo ora a commentare alcuni esempi nei quali uno degli interlocutori adotta una condotta comunicativa scortese. Nei casi in cui la conversazione naturale è volutamente conflittuale l’interprete, per mantenere il criterio di qualità dell’equivalenza, non è autorizzato a omettere gli enunciati scortesi. Tuttavia, occorre tenere presente che il suo ruolo lo colloca in una posizione ambigua e quindi vulnerabile: pur non essendo l’ideatore del messaggio, è pur sempre colui che lo trasmette e dunque, come si accennava alla sezione 1, può avvertire la necessità di salvaguardare la propria immagine professionale mitigando gli enunciati scortesi.

L’esempio seguente, una situazione nella quale dopo la partecipazione ad un evento un espositore esprime una lamentela agli organizzatori, presenta un passaggio nel quale l’intervento dell’interlocutore B è potenzialmente scortese, dato l’argomento generale della conversazione, come pure la reazione di A, che contiene un elemento di critica esplicita:

⁸ Osserviamo una presenza ridotta delle categorie espressive e delle risorse con funzione puramente interattiva, uno scarso impiego delle strategie di cortesía positiva o “atti di rinforzo dell’immagine”, quali complimenti, congratulazioni, etc. e una non conoscenza delle risorse necessarie per l’attenuazione (traduzione mia).

⁹ Qualificare (o squalificare) [il parlante] come persona (traduzione mia).

[Voce 2]

B: Estaba diciendo algo que se refería a mi propia empresa, la situación de los demás no la sé. Yo también me he quedado muy satisfecha. Lo que pasa es que hay cosas... cosillas que hay que mejorar, pues a nivel de organización sí que hubo fallos.

Interprete₅: Dice che per quanto riguarda lei come persona, per l'impresa sua è stato molto soddisfacente come evento, però ci sono delle piccole cose che nell'organizzazione che non sono state perfette.

A: È inutile menare il can per l'aia. Vediamo se nel dettaglio ci può esplicitare quali sono stati i problemi in quest'edizione.

Interprete₅: ¿Puede explicar las cosas que no funcionaron en la pasada edición?

Il primo turno interpretato è accettabile, pur essendo leggermente più conciso dell'originale, ma l'effetto che produce è equivalente. L'azione attenuativa del verbo *dicendi*, che introduce il discorso indiretto e il ricorso alla terza persona, consentono all'interprete di allontanare la responsabilità del contenuto dell'enunciato. Nel turno originale la critica, che può essere accolta come un attacco all'immagine dell'interlocutore, viene attenuata con il marcatore "lo que pasa", che introduce una giustificazione, accompagnato dal diminutivo "cosillas". La resa in italiano mantiene quest'ultimo.

Il secondo turno interpretato è più problematico dal punto di vista dell'equivalenza, dal momento che filtra la critica presente nell'enunciato omettendo di rendere l'espressione idiomatica "menare il can per l'aia" e il verbo "vediamo", che trasmette una sfumatura di sfida. Nel caso illustrato, quindi, probabilmente, sarebbe stata consigliabile una versione leggermente attenuata dell'enunciato di partenza, ma l'omissione totale stravolge il senso del turno e viola il criterio qualitativo dell'equivalenza traduttiva.

La stessa conversazione, che era stata volutamente resa piuttosto aspra dalle docenti, per incoraggiare gli studenti a riflettere proprio sul margine di manovra comunicativo dell'interprete in questi casi, continua come segue:

A: Come al solito, come sempre succede con questi latinoamericani. Con un bicchiere di vino finisce tutto... Io chiaramente se devo dare seguito a qualcosa devo avere qualcosa di scritto.

B: Pero, ¿qué esta diciendo de los latinoamericanos?

Interpretes: Nada... que son muy cordiales.

B: Claro, es que hablando se solucionan las cosas.

Interpretes: Pero en este caso ella prefiere una carta.

La studentessa, anche in questo passaggio, opta per censurare totalmente un turno scortese e perde informazioni. Tuttavia, a causa dell'affinità fra le due lingue, all'interlocutore non sfugge che la traduzione è incompleta, e chiede spiegazioni approfittando dell'esitazione dell'interprete. Quest'ultima non solo "emerge" scambiando un paio di battute con B come se fosse una dei partecipanti primari (cioè non interviene esclusivamente per tradurre), ma minimizza e distorce quanto afferma A. Ciò chiaramente è rischioso perché non si può sapere se A intendesse lanciare una sfida deliberata, pur probabilmente non del tutto cosciente dell'impatto che questa battuta avrebbe potuto avere sull'interlocutore. Le battute basate su stereotipi culturali possono essere molto offensive se rivolte a individui che appartengono alla comunità oggetto dello stereotipo. Per questa ragione, se da un lato ritengo che in questo caso un certo grado di attenuazione da parte dell'interprete potesse essere giustificato, dato che dei partecipanti è spesso l'unico formato a prevenire, individuare e risolvere malintesi culturali, l'omissione totale non sia accettabile. Una delle difficoltà dell'interpretazione dialogica sta proprio nel comprendere le sfumature pragmatiche della situazione e tentare di inferire le intenzioni comunicative dei partecipanti (ad esempio, chiedendosi se determinati enunciati scortesi siano deliberati o semplicemente frutto di scarsa competenza interculturale). Soprattutto nelle modalità in presenza, l'obiettivo complessivo dell'interprete non deve essere la trasparenza ma, al contrario, una presenza efficace, che contribuisca attivamente all'andamento della conversazione senza tuttavia distorcerla (Llewellyn-Jones, Lee 2014). L'interprete quindi dovrà trovare il modo per selezionare quanto è effettivamente rilevante per l'attività che si sta svolgendo e il rapporto fra i partecipanti e come esprimerlo.

4. A modo di conclusione

Negli esempi che abbiamo visto possono esistere difficoltà a vari livelli: non coscienza della rilevanza degli aspetti sociolinguistici e sociopragmatici della comunicazione, scarsa disponibilità di risorse linguistiche per esprimerli pur nella consapevolezza che esistono, oppure

sovraccarico cognitivo dovuto allo sforzo traduttivo che porta alla selezione errata delle strategie (s)cortesie. A mio avviso, dunque, è necessario che gli studenti si avvicinino alle tecniche di interpretazione dopo un addestramento particolarmente lungo e approfondito sugli aspetti pragmalinguistici e sociopragmatici delle interazioni verbali, sia nella lingua madre che nella lingua straniera. Questo consentirà loro non solo di reagire in modo più adeguato alle esigenze comunicative dettate dalla situazione, ma di assumere decisioni traduttive più rapide ed efficaci anche nella traduzione della (s)cortesia, così da liberare o risparmiare energie cognitive che verranno eventualmente impiegate per risolvere altre difficoltà. Se infatti la prospettiva interculturale data dall'attività mediativa orale può senz'altro contribuire ad affinare la consapevolezza della dimensione sociopragmatica della comunicazione e quindi rafforzare la didattica della L2, gli studenti dovrebbero avvicinarsi alla pratica dell'interpretazione con una base sociopragmatica già solida che consenta loro di concentrarsi sull'acquisizione della tecnica interpretativa.

Bionota: Elena Errico è Dottore di Ricerca in Lingue e Culture Compare. Fino al 2012 ha svolto attività libero-professionale di interprete di conferenza e attualmente è Ricercatrice di Lingua e Traduzione Spagnola presso il Dipartimento di Lingue e Culture Moderne dell'Università di Genova. I suoi interessi di ricerca comprendono la linguistica del contatto, la didattica dell'interpretazione e la traduzione della variazione linguistica.

Recapito autore: elena.errico@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Bailini S. 2006, *La cortesía en la enseñanza del español a italianos*, in Figueroa C. M. et alii (eds.), *Studies in Contrastive Linguistics, Proceedings of the 4th International Contrastive Linguistics Conference*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, pp. 79-88.
- Berk-Seligson S. 2002 [1988], *The Impact of Politeness in Witness Testimony: the Influence of the Court Interpreter*, in Pöchhacker F. e Shlesinger M. (eds.), *The Interpreting Studies Reader*, Routledge, London/New York, pp. 278-298.
- Blas Arroyo J. e L. 2001, *No digas chorradas. La descortesía en el debate político cara a cara. Una aproximación variacionista*, in "Oralia" 4, pp. 9-45.
- Bolívar A. 2003, *La descortesía como estrategia política en la democracia venezolana*, in Bravo D. (ed.), *Primer coloquio del Programa EDICE*. Stockholms Universitet, Stockholm, pp. 213-226.
- Briz A. 2004, *Cortesía verbal codificada y cortesía verbal interpretada en la conversación*, in Bravo D. e Briz A. (eds.), *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, Ariel, Barcelona, pp. 67-94.
- Briz A. 2013, *Variación pragmática y coloquialización estratégica. El caso de algunos géneros televisivos (la tertulia)*, in Fuentes C. (ed.), *(Des)cortesía para el espectáculo: estudios de pragmática variacionista*, Arco/Libros, Madrid, pp. 89-125.
- Briz A. e Grupo Val.Es.Co. 2002, *Corpus de conversaciones coloquiales*, Anejo de la revista "Oralia", Arco-Libros, Madrid.
- Cordisco A. 2005, *Subjetividad y conformación de interacciones descorteses*, in Murillo Medrano J. (ed.), *Actas del II Coloquio Internacional del Programa EDICE*, EDICE, Stockholm, pp. 181-207.
- Council of Europe 2001, *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue*, RCS Scuola, Milano; La Nuova Italia, Oxford.
- Errico E. e Ballestrazzi E. 2014, *When the Speaker is a Great Performer: a Case Study on the Role of the Interpreter in Consecutive Interpreting*, in "Revista española de lingüística aplicada" 27 [2], pp. 365-381.
- Gile D. 1995, *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Goffman E. 1967, *Interaction Ritual: Essays on face-to-face behavior*, Doubleday Anchor, New York.
- Hale S. 2010, *La interpretación comunitaria*, Comares, Granada.
- Kerbrat-Orecchioni C. 2004, *¿Es universal la cortesía?*, in Bravo D. e Briz A. (eds.), *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español*, Ariel, Barcelona, pp. 39-53.
- Llewellyn-Jones P. e Lee R. G. 2014, *Redefining the Role of the Community Interpreter: the Concept of Role-space*, SLI Press, Carlton-le-Moorland.
- Nuzzo E. e Rastelli S. 2009. *"Didattica acquisizionale" e cortesía linguística in italiano L2*, in "Cuadernos de Filología Italiana" 16, pp. 13-30.
- Piatti G. 2003. *La cortesía: un contenido funcional para los programas de español como lengua extranjera*, in Bravo D. (ed.), *Primer coloquio del Programa EDICE*, Stockholms Universitet, Stockholm, pp. 355-397.

- Placencia M. E. 2010, *(Des)cortesía, migración y comunicación intercultural*, in Orletti, F. e Mariottini, L. (eds.), *(Des)cortesía en español. Espacios teóricos y metodológicos para su estudio*, EDICE, Roma, pp. 399-430.
- Raga Gimeno F. 2006. *Comunicación intercultural y mediación en el ámbito sanitario*, in Raga Gimeno F. e Valero Garcés C. (eds.), *Retos del siglo XXI en comunicación intercultural: nuevo mapa lingüístico y cultural de España*, Volumen monográfico de la “Revista Española de Lingüística Aplicada”, pp. 217- 230.
- Straniero Sergio F. 2007, *Talk show interpreting, la mediazione linguistica nella conversazione spettacolo*, Eut, Trieste.
- Viezzi M. 1999, *Aspetti della qualità dell’interpretazione*, in Falbo, C., Russo, M.C. e Straniero Sergio, F. (a cura di), *Interpretazione simultanea e consecutiva. Problemi teorici e metodologie didattiche*, Hoepli, Milano, pp. 140-151.

IL LINGUAGGIO E LA TRADUZIONE DEL TURISMO ACCESSIBILE

Uno studio preliminare

STEFANIA GANDIN
UNIVERSITÀ DI SASSARI

Abstract – The aim of this paper is to outline some of the key-features characterising accessible tourism discourse and its translational practices, through the description of the preliminary results of a corpus-based analysis carried out on a selection of tourist texts dedicated to the promotion of destinations, services and attractions addressing tourists with disabilities. Notwithstanding the ethical and commercial importance of accessible tourism, research on the linguistic and translational aspects of this sector is largely missing: the relevant literature on accessible tourism is mainly focused on issues of physical accessibility and barriers and on the economic implications concerning the practical organisation of business activities, services and facilities addressing disabled tourists. Nonetheless, language itself can become a barrier in the context of accessible tourism, particularly if its promotional texts are not ‘fully accessible’ due to their insufficient distribution and limited availability or the lack of accuracy in their layout and linguistic features, including the scarce number of relating translations. The following analysis will try to propose considerations that may enhance linguistic accuracy in and awareness on the production of accessible tourism promotional texts, to demonstrate how language and translation can become effective tools to overcome those barriers that actually make accessible tourism still ‘not very accessible’.

Keywords: accessible tourism; corpus linguistics; text analysis; tourism promotional discourse; translation.

1. Disabilità, turismo accessibile e linguaggio

Il turismo accessibile è un settore che si è sviluppato in tempi recenti per consentire alle persone con particolari esigenze di mobilità, o problemi che riguardano la sfera visiva, uditiva e cognitiva, di poter essere autonomi e usufruire in maniera indipendente, equa e dignitosa dell’offerta di servizi, prodotti e siti turistici (Darcy, Dickson 2009, p. 34). La disabilità viene generalmente classificata in quattro macro-categorie legate rispettivamente a patologie invalidanti della sfera uditiva, invalidità visive, disabilità fisiche e handicap della sfera cognitiva (Daniels *et al.* 2005), ed è definita dalla Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità, come la condizione di quegli individui che “hanno minorazioni fisiche, mentali,

intellettuali o sensoriali a lungo termine che in interazione con varie barriere possono impedire la loro piena ed effettiva partecipazione nella società su una base di uguaglianza con gli altri” (ONU 2006, Art. 1, p. 8).

L’interesse dell’industria turistica verso questa importante nicchia del proprio mercato si è manifestato attraverso una crescente diffusione di operatori, agenzie e progetti che hanno iniziato a specializzarsi nell’offerta e nella promozione di destinazioni, pacchetti di viaggio e servizi “in grado di permettere alle persone con esigenze speciali di essere in grado di usufruire di un periodo di vacanza e del proprio tempo libero senza particolari barriere o problemi” (Lovelock, Lovelock 2013, p. 169).¹

Lo sviluppo del turismo accessibile è dovuto in buona parte alla diffusione di un’etica del turismo maggiormente inclusiva, grazie anche all’emanazione in ambito nazionale e internazionale di leggi e direttive che hanno regolamentato il settore turistico in maniera sempre più specifica e vincolante, spingendolo a considerare le esigenze di tutti i viaggiatori al fine di garantire un accesso equo (a livello fisico ed economico) ai servizi e ai prodotti turistici. Tuttavia, una delle principali cause di crescita di interesse da parte dell’industria turistica verso la disabilità è rappresentato dall’enorme, e ancora poco sfruttato, potenziale economico di questo settore nel mercato delle vacanze. Di fatto, il tasso di persone colpite da disabilità, soprattutto a livello motorio, è destinato a salire nei prossimi anni, come confermato dagli ormai consolidati *trend* demografici in cui si riscontra un aumento costante e progressivo dell’aspettativa di vita e dei tassi di invecchiamento della popolazione, soprattutto nei paesi occidentali (Bowtell 2015; Dann 2001; Lovelock, Lovelock 2013; Shaw, Coles 2003; Small, Darcy 2010). Questi dati sono confermati e supportati anche nell’ultimo rapporto dell’Organizzazione mondiale del turismo (*World Tourism Organization* 2016), nel quale si stima che il mercato del turismo accessibile in Europa potrebbe coinvolgere il 27% della popolazione, rappresentando così il 12% del mercato turistico continentale. Ulteriori aspetti da non sottovalutare nella stima del potenziale economico del turismo accessibile sono legati ai tempi e alla durata delle vacanze effettuate dai turisti diversamente abili, che prediligono viaggiare durante la bassa stagione per poter usufruire di servizi più confortevoli in periodi meno affollati e che, avendo esigenze organizzative particolari, tendono a viaggiare accompagnati da assistenti, familiari o amici, per periodi molto più lunghi rispetto al viaggiatore medio (Bowtell 2015; *World Tourism Organization* 2016). In tale prospettiva, il turismo accessibile potrebbe rappresentare un’eccellente risorsa per prolungare la stagione turistica e l’offerta continua di servizi turistici eticamente inclusivi innescherebbe dei preziosi ritorni anche da un punto di vista di immagine, ottimizzando ulteriormente gli investimenti per l’azienda nel breve e lungo termine.

¹ Traduzione mia.

Nonostante i dati appena descritti presentino il turismo accessibile come un settore dagli alti margini di profitto per tutti quegli operatori che possano e vogliano investire in questo mercato, la promozione del turismo accessibile rappresenta un aspetto ancora scarsamente considerato nelle politiche di pianificazione turistica: gli investimenti riguardano per lo più campagne sponsorizzate da enti pubblici, progetti a breve termine o iniziative di singoli privati i quali però, più che pubblicizzare la destinazione o il bene turistico, tendono a focalizzarsi sul fornire liste di informazioni in merito alla presenza o meno di barriere architettoniche e alle relative soluzioni proposte per ovviare, a volte anche solo parzialmente, al problema. Gli investimenti promozionali a lungo termine da parte della grande industria turistica sono probabilmente scoraggiati dalle peculiarità del turismo accessibile, che richiedono una pianificazione capillare e frammentata per rispondere efficacemente e con profitto alle esigenze delle diverse tipologie di disabilità. Tale approccio rientra nella cosiddetta ‘percezione medica’ della disabilità, in cui gli impedimenti di natura fisica, funzionale e/o psicologica sono ritenuti una condizione meramente individuale che determina una mancata piena partecipazione alla vita sociale dell’individuo affetto da disabilità, esclusione di cui solo egli è responsabile in quanto ‘anormale’ rispetto a una società in cui la norma è costituita dall’abilità fisica (Oliver 1996). La percezione medica della disabilità ha caratterizzato per molto tempo anche la principale letteratura accademica di riferimento, ma altri approcci teorici (Barnes 1996; Darcy *et al* 2010; Darcy, Pegg 2011; Shelton, Tucker 2005; Small, Darcy 2010b; Zajadacz 2015) hanno contribuito a sviluppare un nuovo “modello sociale” della disabilità, in cui essa è vista come “un prodotto delle barriere ambientali, sociali e attitudinali che aggravano e rendono disabilitanti le difficoltà di una persona, impedendone la [piena] partecipazione alla vita pubblica e sociale” (Darcy, Pegg 2011, p. 470).² In quest’ottica, la disabilità dovrebbe entrare a far parte dell’agenda politica, economica e sociale attraverso un’evoluzione culturale che coinvolga un cambio di attitudine nel modo in cui le persone con disabilità vengono trattate, con un processo di trasformazione ideologica come quelle che in passato hanno contribuito ad abbattere le barriere della discriminazione di genere e razziale (Small, Darcy 2010a). Inoltre, il modello sociale propone una distinzione semantica specifica nell’uso dei termini *invalidità* e *disabilità*, definendo la prima come “parte della rappresentazione fisica di un individuo”, e la seconda come “condizione sociale di svantaggio prodotta da contesti sociali e attitudini disabilitanti” (Small, Darcy 2010a, p. 3).³

Nel contesto della promozione del turismo accessibile, il modello sociale potrebbe costituire un nuovo approccio per implementare strategie di sviluppo efficaci e mirate che consentano di attuare politiche di inclusione turistica di

² Traduzione mia.

³ Traduzione mia.

maggiore impatto e accessibilità, anche attraverso un'attenzione più intensa e consapevole alle caratteristiche linguistiche e funzionali dei testi promozionali, ad oggi ancora poco considerate nella letteratura di settore,⁴ superando il *focus* tematico sulla disabilità come problema legato a barriere fisiche e architettoniche. Difatti, perfino il linguaggio può diventare una barriera nell'ambito del turismo accessibile, una “barriera invisibile” parafrasando la definizione di Cruces-Portales (2015, p. 269),⁵ determinata da motivi quali:

- la frequente inaccuratezza del layout (es. brochure scritte con caratteri troppo piccoli o con una concentrazione di contenuti eccessiva, che ne rendono difficile la lettura e la comprensione soprattutto da parte di turisti con deficit della sfera visiva o cognitiva);
- lo sbilanciamento delle funzioni comunicative, con una preponderanza della funzione referenziale che, per quanto importante nel contesto del turismo accessibile, prevale in maniera sproporzionata sulle altre funzioni e strategie promozionali (es. la funzione conativa, l'uso del linguaggio enfatico e altre strategie comunicative),⁶ contribuendo a generare testi poco accattivanti da un punto di vista promozionale e che spesso si limitano a contenere mere liste ed elenchi di servizi e attrezzature per la mobilità;
- l'uso predominante della lingua inglese come lingua franca (Crystal 2003) che, se da un lato facilita una diffusione e promozione internazionale dei contenuti, dall'altro rischia di diventare essa stessa un'ulteriore ‘barriera invisibile’ in quanto tra i destinatari dei servizi del turismo accessibile vi sono spesso persone con disturbi del linguaggio o della sfera cognitiva che difficilmente hanno le competenze per comprendere testi scritti in lingua straniera.

La scarsità di traduzioni e l'uso predominante della lingua inglese nella promozione del turismo accessibile ha rappresentato il motivo principale della

⁴ La maggior parte degli studi sul turismo accessibile riguardano le problematiche relative alla barriere architettoniche e le implicazioni economiche del settore. Non esistono, a mia conoscenza, studi di comparazione linguistica nel turismo accessibile. Anche gli aspetti linguistici più generali sono scarsamente approfonditi in letteratura e si limitano a fornire alcune considerazioni sull'impiego della lingua dei segni o del linguaggio Braille nella comunicazione turistica, o sulla concettualizzazione semantica dei termini utilizzati per definire le persone disabili e le tipologie di disabilità (Buhalis *et al* 2010 e 2012; Iwarsson, Ståhl, 2003).

⁵ Nell'articolo *Removing “invisible” barriers: opening paths towards the future of accessible tourism*, Cruces Portales (2015) delinea quattro futuri scenari del turismo accessibile, secondo un approccio socio-antropologico che considera l'interazione di due opposte attitudini sociali verso il tema della disabilità: empatia vs apatia, timore di perdite economiche vs certezza di profitti. Le potenziali combinazioni di questi fattori ‘invisibili’ delineano una scala di quattro scenari di sviluppo, dal più negativo al più positivo, che secondo l'autore potranno servire a riflettere sul futuro di questo settore, auspicando che l'importanza del turismo accessibile venga sempre più riconosciuta e valorizzata anche attraverso interventi più risoluti e incisivi da parte delle istituzioni.

⁶ Per approfondire le principali caratteristiche del linguaggio del turismo si vedano anche Dann (1996); Gotti (2006); Nigro (2006); Palusci, De Stasio (2007).

nascita di questa ricerca; difatti, in una precedente analisi *corpus-based* sulle caratteristiche linguistiche dei testi promozionali del turismo accessibile (Gandin 2016b) ho potuto verificare che la maggior parte dei testi pubblicitari del settore vengono scritti direttamente in inglese o tradotti da altre lingue solo o principalmente in inglese. La carenza di traduzioni in lingue diverse dall'inglese rappresenta in effetti un'ulteriore forma di barriera per i turisti diversamente abili, ma se la traduzione venisse effettuata in maniera più capillare e con maggiore attenzione e qualità, potrebbe divenire essa stessa una risorsa per migliorare la concreta accessibilità e diffusione del turismo accessibile. Attraverso un'analisi comparata basata sulla metodologia della linguistica dei corpora, nella prossima sezione si cercherà di evidenziare quanto l'analisi del testo originale e delle relative modalità di traduzione possano contribuire al superamento di quelle barriere linguistiche che ostacolano la promozione efficace del turismo accessibile, per far sì che il linguaggio e la traduzione possano in futuro essere considerati come ulteriori strumenti in grado di contribuire allo sviluppo del modello sociale di disabilità.

2. Il linguaggio e la traduzione del turismo accessibile: un'analisi comparata

Per analizzare in maniera più approfondita le caratteristiche del linguaggio del turismo accessibile e della sua traduzione, lo studio si è avvalso della metodologia della linguistica dei corpora che consente di scoprire e verificare numerosi fenomeni linguistici in maniera più empirica e oggettiva.⁷ È stato creato un corpus parallelo (ENG-ITA) di materiali promozionali appartenenti a diversi generi testuali (nello specifico guide turistiche, *brochure* e articoli web) dedicati alla pubblicità di siti, itinerari e servizi turistici per persone diversamente abili. Il corpus, denominato *PAR-ATC (Parallel Accessible Tourism Corpus)* contiene 72.229 parole, di cui 33.573 *tokens* e 4.675 *types* nella sezione di testi originali in lingua inglese (*type/token ratio*: 14,36),⁸ e 38.656 *tokens* e 6.137 *types* nella sezione dedicata alle traduzioni in lingua italiana (*type/token ratio*: 16,30).⁹ I testi del corpus sono stati selezionati consultando i principali portali di enti, organizzazioni e progetti pubblici e

⁷ Per approfondire le principali caratteristiche della linguistica dei corpora si vedano anche Sinclair (2004); Stubbs (1996); Tognini-Bonelli (2001); Zanettin (2012).

⁸ I *tokens* sono il numero complessivo di parole di un corpus, mentre i *types* sono il numero di singole forme di parola presenti in un corpus. Il rapporto tra numero complessivo di parole e numero effettivo di singole parole diverse è rappresentato dal *type/token ratio*, un valore che indica e permette di quantificare statisticamente la varietà lessicale dei dati analizzati.

⁹ Per facilitare l'esposizione argomentativa, d'ora in avanti i testi originali in lingua inglese verranno indicati con l'acronimo ST (*source texts*), e le traduzioni in lingua italiana con l'acronimo TT (*target texts*).

privati¹⁰ che si occupano di inclusione turistica e turismo accessibile a livello locale e internazionale.

Le dimensioni relativamente ridotte di questo corpus sono motivate dal suo alto grado di specificità, funzionale agli obiettivi di ricerca e, in parte, da un'oggettiva difficoltà riscontrata nel reperire traduzioni di testi turistici per viaggiatori disabili dall'inglese all'italiano, come accennato nel precedente paragrafo. Lo studio è stato effettuato analizzando i dati linguistici attraverso il software *Wordsmith Tool 6* e i relativi programmi *Wordlist*, *Keywords* e *Concord*. Prima di tutto sono stati creati i file delle liste di parole di entrambe le sezioni di testi originali e relative traduzioni utilizzando il programma *Wordlist*. Tali liste sono state successivamente impiegate per individuare le parole chiave di ST e TT tramite il programma *Keywords*,¹¹ selezionando

¹⁰ I portali consultati per reperire i testi del corpus sono stati quelli di enti e progetti quali:

- *ENAT (European Network for Accessible Tourism)*, un'associazione senza scopo di lucro registrata in Belgio dal 2006 che promuove, certifica e finanzia a livello europeo destinazioni, prodotti e servizi turistici accessibili (<http://www.accessibletourism.org/> - 08.10.2016);
- *Village for all*, un'organizzazione che opera in Italia e Croazia e che controlla l'effettivo livello di accessibilità di musei, ristoranti, strutture di alloggio e vacanza, certificandone i parametri e promuovendo il concetto di "ospitalità accessibile come ospitalità per tutti" (<http://www.villageforall.net/> - 08.10.2016);
- *N.O. BARRIER*, un programma di cooperazione transfrontaliera tra Grecia e Italia operativo dal 2007 al 2013 e approvato dalla Commissione Europea per rafforzare la competitività attraverso la diffusione di una nuova cultura dell'ospitalità accessibile (<http://www.nobarrier-project.eu/en> - 08.10.2016);
- *ACCESSTOUR (Accessible Tourism for Outdoor and Urban Routes)* un progetto transnazionale che prevede la partecipazione di Italia, Belgio, Paesi Bassi, Polonia e Portogallo, selezionato dalla Commissione Europea nel 2014 per realizzare reti di cooperazione e buone pratiche di turismo accessibile attraverso approcci innovativi basati su accoglienza, adeguamenti delle strutture, attività formative, servizi territoriali a disposizione e prodotti turistici di varia tipologia dedicati ai turisti diversamente abili (<http://accesstour.eu/> - 08.10.2016);
- *Europe Without Barriers*, un progetto internazionale cofinanziato dalla Commissione Europea nel 2013 che ha coinvolto un team di esperti nel campo del turismo accessibile, operanti in Italia, Polonia, Belgio e Danimarca, impegnati nella creazione di una rete di organizzazioni in grado di implementare e promuovere itinerari turistici accessibili a tutti (<http://www.europewithoutbarriers.eu/en/> - 08.10.2016);
- *Smart Tourism*, un progetto finanziato nel 2011 dalla Comunità Europea nell'ambito del programma *Lifelong Learning Programme (LLP)*, che ha visto la collaborazione delle associazioni nazionali per la cura e il supporto alle persone con la sindrome di Down di Irlanda, Italia e Portogallo per la realizzazione di guide turistiche ad alta comprensibilità delle tre rispettive capitali: Roma, Dublino e Lisbona (<http://aipd.it/smart-tourism/> - 08.10.2016);
- *The NATIVE Hotels Web site*, un portale creato da un gruppo sviluppatori e professionisti del turismo accessibile di diversi paesi europei per facilitare l'accesso alle informazioni e alle modalità di prenotazione di servizi alberghieri per turisti con limitazioni fisiche o sensoriali (<https://www.nativehotels.org/en> - 08.10.2016).

¹¹ Attraverso il programma *Keywords* è possibile identificare le parole chiave di un corpus, ossia quelle parole che hanno una frequenza molto alta e, quindi, rappresentativa del genere e delle tipologie testuali che caratterizzano un determinato corpus rispetto a un altro corpus di riferimento.

quelle con una frequenza minima uguale o superiore a 10, presenti in più del 5% dei testi. Nelle liste di ST e TT sono risultate rispettivamente 217 e 301 parole chiave, che sono state ulteriormente filtrate verificando le concordanze¹² di ogni singolo termine con il programma *Concord*, per indentificare solo quelle legate alla presentazione e/o alla descrizione della disabilità e dei servizi turistici a essa collegati. I risultati di tale selezione sono riportati nell'Allegato, in cui le parole chiave di ST e TT sono state ordinate secondo il relativo indice di *keyness*.¹³ Questo tipo di dati consente di utilizzare una metodologia di analisi testuale che permette di individuare particolari differenze e similitudini tra testi originali e traduzioni a livello lessicale, stilistico e pragmatico. Nello specifico, l'osservazione delle parole chiave ha permesso di riscontrare diverse sottocategorie semantiche in comune, sebbene con diverse proporzioni di *keyness*, quali:

- l'accessibilità fisica a beni e servizi turistici;
- il tema della disabilità espresso nei riferimenti alle persone, agli strumenti di mobilità o alle diverse tipologie e patologie di disabilità, fisica e mentale;
- i servizi disponibili per i turisti con disabilità, suddivisi nello specifico in:
 - canali di informazione e relative modalità di accesso;
 - attrezzature o soluzioni per facilitare la fruizione dei beni e servizi turistici;
 - risorse informatiche sviluppate per agevolare l'accesso alle informazioni e ai servizi turistici;
 - progetti o enti operanti nel settore dedicati all'inclusione turistica delle persone diversamente abili.

Per poter effettuare la comparazione statistica dei dati tramite liste di parole, il corpus di riferimento deve essere di maggiori dimensioni rispetto a quello da analizzare. Nel nostro studio, sono stati utilizzate come riferimento le liste di due corpora di testi turistici di carattere generale, rispettivamente:

- il *TourEC*, per identificare le parole chiave dei ST. Il *TourEC (Tourism English Corpus)* è un corpus monolingue di testi turistici in lingua inglese. Il corpus è stato compilato tra il 2011 e il 2012 e comprende 468.254 tokens, con testi scritti da diversi autori e dedicati ad argomenti e destinazioni turistiche internazionali (Gandin 2013);
- i testi in lingua italiana del *ParTourE/I-C* per identificare le parole chiave dei TT. Il *ParTourE/I-C (Parallel Tourism Corpus ENG_ITA_ENG)* è un corpus bidirezionale di testi turistici in inglese e italiano con relative traduzioni rispettivamente in lingua italiana e in inglese. Il corpus è stato compilato tra il 2013 e il 2014 e comprende complessivamente 320.854 tokens, divisi in 115.671 tokens nella sottosezione *ENG-ITA* e 205.183 tokens nella sottosezione *ITA-ENG*. I testi del corpus sono dedicati alla descrizione di famose destinazioni e attrazioni turistiche in Australia, Canada, Regno Unito, Italia e Stati Uniti (Gandin 2016a).

¹² Le concordanze sono righe di testo in cui determinate parole o frasi di un corpus sono presentate in contesto e mostrate nei vari esempi presenti nel corpus. Tramite le linee di concordanze e i relative programmi di analisi è possibile osservare il profilo d'uso di frasi e parole e ottenere informazioni di natura fraseologica, collocazionale ecc.

¹³ L'indice di *keyness* esprime il valore di frequenza statisticamente significativa di una parola chiave.

La categoria dei trasporti è risultata presente invece solo nelle parole chiave dei TT.

La successiva comparazione di queste categorie in termini di percentuali totali di indici di *keyness*, rappresentate nei seguenti grafici 1 e 2, ha fatto emergere ulteriori interessanti similitudini e differenze tra ST e TT.

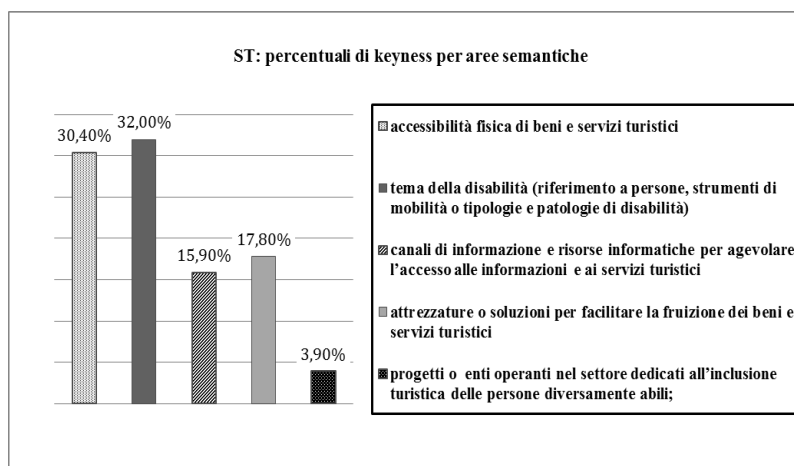


Grafico 1
Percentuali di *keyness* dei ST.

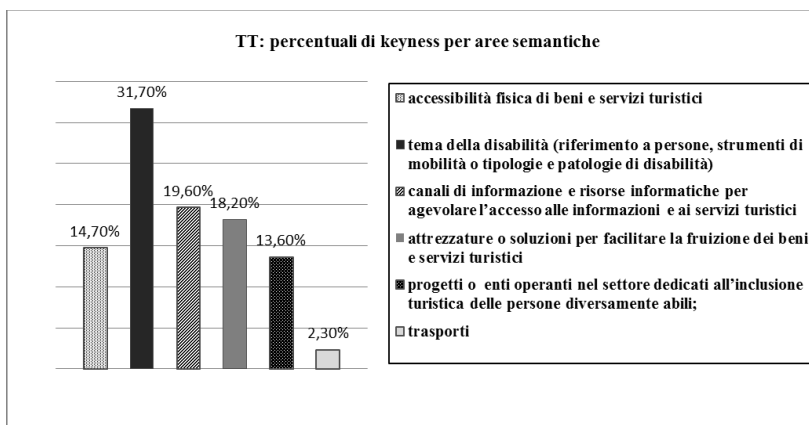


Grafico 2
Percentuali di *keyness* dei TT.

In particolare, ST e TT presentano percentuali essenzialmente identiche in termini di *keyness* nelle parole chiave che riguardano l'identificazione delle tipologie di disabilità, di utenti e del tipo di soluzioni disponibili in campo turistico per agevolare la fruizione del bene/servizio promosso nel testo, confermando una preponderante funzione referenziale nei testi dedicati alla promozione del turismo accessibile, funzione che viene preservata fedelmente anche nei TT analizzati, in cui le parole chiave di queste aree semantiche corrispondono nella maggior parte dei casi a traduzioni altamente letterali o

esplicitazioni delle parole chiave dei ST (vedi in particolare esempi 1-2 e successivi 3-5).¹⁴

(1) ST

Naenda Safaris Tanzanian company offering safaris *for wheelchair users and the visually impaired. Promises vehicles with access ramps and a variety of accommodation with accessible rooms.*

TT

Naenda Safaris & Tours Agenzia della Tanzania che offre safari *per utilizzatori di sedia a rotelle e per persone con difficoltà visive. Promette veicoli con rampe d'accesso e vari tipi di sistemazione alberghiera con camere accessibili.*

(2) ST

Tanzania

Go Africa Safaris *ENAT* member and *Tourism for All UK* associate has *adapted vehicles with ramps and wheelchair locking systems* to ensure safety, and can provide accessible accommodation catering for a wide range of budgets. Operates in both Tanzania and Kenya.

TT

Tanzania

Go Africa Safaris & Travel L'agenzia, associata *all'ENAT* nonché affiliata all'inglese *Tourism for All*, dispone di *veicoli provvisti di rampe e sistemi di bloccaggio della sedia a rotelle*, ed è in grado di fornire alloggi accessibili in varie fasce di prezzo. Opera in Tanzania e in Kenya.

Per altre aree semantiche tuttavia, sono state riscontrate importanti differenze in termini di *keyness*, con una maggiore varietà lessicale nei TT per quanto riguarda le parole utilizzate per indicare i canali e le risorse di informazione, anche informatiche, o le organizzazioni e i progetti inerenti il turismo accessibile, soprattutto per la presenza di scelte traduttive che ricorrono prevalentemente al prestito linguistico, oltre a strategie di traduzione letterale, modulazione, esplicitazione e adattamento (esempi 3-5).

(3) ST

Taiwan Access4all Association

A cross-disability, grassroots organisation governed and staffed mainly by PwDs that advocates for inclusion, empowerment and independence for people with disabilities. They also promote accessible tourism and international exchanges, among other things, and forge partnerships with like-minded organisations from other countries. Although they are not a travel agency, they can help to organise and book tours and accommodation in Taiwan for overseas PwDs. You can find an online Taiwan accessible map and accessible tourism guides to the country on their site.

TT

¹⁴ Corsivo mio.

Taiwan Access4all Association

Organizzazione di base che si occupa di disabilità in generale, amministrata e gestita principalmente da persone con disabilità che operano a favore dell'inclusione, la conquista dell'autonomia e l'indipendenza. Promuove inoltre il turismo accessibile e gli scambi internazionali e crea partnership con organizzazioni affini di altri paesi. Pur non essendo un'agenzia di viaggi, può aiutare a pianificare e prenotare viaggi organizzati e sistemazioni in albergo a Taiwan per le persone con disabilità. Sul sito troverete anche una cartina a Taiwan accessibile e guide di turismo accessibile al paese.

Nell'esempio 3 sono riscontrabili diverse strategie di traduzione quali il prestito linguistico (nella traduzione di *Taiwan Access4all Association*, in cui il termine *association* viene riportato in inglese), traduzioni letterali (*cartina a Taiwan accessibile* e *guide di turismo accessibile*, con un errore di preposizione nella lingua target), modulazioni ed esplicitazioni (es. il termine *A cross-disability* viene modulato tramite espressioni quali *disabilità in generale [...] a favore dell'inclusione, la conquista dell'autonomia e l'indipendenza*; l'acronimo *PwDs* viene esplicitato attraverso l'espressione *persone con disabilità*).

(4) ST

On Wheels

Map-based way-finding app showing the location of 24,000-plus wheelchairaccessible venues, toilets, shops and parking with coverage in Ghent, Antwerp, Bruges, Kortrijk and Hasselt. Can be personalised according to individual wheelchair sizes and capabilities – a unique feature we've never come across on another app.

TT

On Wheels

App georeferenziata che riporta l'ubicazione di oltre 24.000 luoghi (musei e siti storici, negozi, servizi igienici e parcheggi) accessibili in sedia a rotelle a Gent, Anversa, Brugge, Kortrijk e Hasselt. Può essere personalizzata in base alle dimensioni e alle capacità della propria carrozzina – un'opzione che abbiamo incontrato solo ed esclusivamente su questa app.

Anche l'esempio 4 riporta strategie di traduzione letterale e modulazione: la frase *the location of 24,000-plus wheelchairaccessible venues, toilets, shops and parking* è modulata nel TT attraverso un sintagma parentetico che riporta la traduzione letterale dei luoghi accessibili in sedia a rotelle [i.e. *in 24.000 luoghi (musei e siti storici, negozi, servizi igienici e parcheggi) accessibili in sedia a rotelle*]. Nella stessa frase è presente inoltre un adattamento grammaticale dell'aggettivo compostò *wheelchairaccessible*, che non ha equivalenti di forma nella lingua italiana è che stato quindi adattato, secondo le convenzioni sintattiche e grammaticali della lingua target, attraverso l'espressione *accessibili in sedia a rotelle*. È stato infine utilizzato anche un

prestito linguistico per la traduzione del termine *app*. Ulteriori casi di traduzione letterale (*informazioni per utilizzatori di sedie a rotelle*), prestiti linguistici [*Accessible Japan (Yokoso Japan!); useful information*] ed esplicitazioni (*possibilità di sistemazione* per tradurre il termine *lodging*) sono osservabili anche nell'esempio 5 riportato qui di seguito.

(5) ST

Accessible Japan (Yokoso Japan!)

Detailed and extensive database of *information* for *wheelchair users* covering points of interest and *lodging* across the entire nation. There's also a '*useful information*' tab. Warning: this *site* does not appear to have been updated since 2008.

TT

Accessible Japan (Yokoso Japan!)

Ampio e dettagliato database di *informazioni* per *utilizzatori di sedie a rotelle*, che riporta luoghi d'interesse e *possibilità di sistemazione* in tutto il paese. Ha anche un *menu* di *informazioni utili* ('*useful information*'). Avvertenza: questo *sito* risulta essere stato aggiornato per l'ultima volta nel 2008.

Infine, i dati dei TT hanno evidenziato una minore varietà lessicale nell'area semantica relativa al tema dell'accessibilità, probabilmente per scelte traduttive di semplificazione, determinando un indice di *keyness* ridotto di oltre il 50% rispetto a quello dei ST. Una parte di queste semplificazioni è stata riversata, tramite strategie di modulazione, espansione ed esplicitazione, nell'area tematica dei trasporti, settore non riscontrato nelle parole chiave dei testi in lingua originale ma attinente al tema dell'accessibilità e della mobilità, i cui termini sono stati impiegati nei TT come alternativa a traduzioni letterali di parole quali *accessibility*, *mobility* etc. L'esempio 6 sottostante¹⁵ riporta emblematicamente questo fenomeno: nel TT vengono infatti combinate strategie di modulazione ed espansione con esplicitazioni di contenuti relativi all'accessibilità solo genericamente citati nel ST attraverso l'espressione *access requirements*, espressione che viene tradotta alterando l'organizzazione strutturale del testo originale ed esplicitando una lista di servizi di trasporto elencati con uno stile impersonale e poco persuasivo, privo di espressioni enfatiche, pronomi e aggettivi personali o altre proprietà e tecniche linguistiche tipiche del linguaggio standard del turismo.

(6) ST

Dresden

Not an official *barrier-free* city guide as such, but a municipal publication with some useful links and information for those visiting the city with *access requirements*.

TT

¹⁵ Corsivo mio.

Dresden

Il sito ufficiale della città, nella sezione dedicata alla città 'barrierefrei', dà la possibilità di scaricare una *cartina dei trasporti pubblici* della città con l'indicazione delle fermate di *autobus e tram accessibili*, un opuscolo generale su Dresden barrierefrei e un altro dettagliato su musei e siti culturali con l'indicazione del *grado di accessibilità e dei servizi disponibili per turisti con mobilità ridotta*: i testi sono solo in tedesco, ma le informazioni rilevanti utilizzano icone visive molto chiare.

Se tali risultati possono essere stati parzialmente determinati dai contenuti dei corpora di riferimento usati per la creazione delle liste di parole chiave, è comunque interessante rilevare come questo tipo di dati linguistici faccia emergere così evidentemente le modalità con cui anche in traduzione prevalga la funzione altamente referenziale dei testi del turismo accessibile rispetto ad altre proprietà tipiche del discorso turistico, quali il linguaggio enfatico, le tecniche di *ego-targeting*, la funzione conativa e la sinteticità espressiva, riscontrabili anche in questi testi ma in proporzioni nettamente inferiori rispetto al linguaggio del turismo standard (Gandin 2016b).

3. Conclusioni

I risultati di questo studio preliminare sul linguaggio e la traduzione del turismo accessibile hanno evidenziato come i testi promozionali del settore forniscano prevalentemente informazioni sulle caratteristiche fisiche di accessibilità di un luogo turistico, sulle risorse e le attrezzature per la mobilità e il trasporto dei viaggiatori diversamente abili o sui progetti e le fonti di informazione disponibili in specifiche destinazioni o siti turistici. L'analisi dei testi originali e delle relative traduzioni, basata su una metodologia *corpus-based*, ha permesso di evidenziare come questo tipo di approccio, che rientra ancora in una concezione medica della disabilità, si manifesti linguisticamente attraverso una funzione referenziale dominante rispetto alle altre funzioni del linguaggio turistico standard, rendendo i testi promozionali del turismo accessibile sovente poco 'attraenti' e persuasivi. La ricerca ha anche evidenziato la difficoltà nel reperire testi o traduzioni in lingue diverse dall'inglese, dimostrando come anche la lingua, nel contesto del turismo accessibile, possa a volte diventare una barriera 'invisibile'. Tuttavia, in questo studio si è anche voluto sottolineare che il linguaggio e la traduzione possono divenire una risorsa per promuovere e offrire un'ospitalità libera dalle barriere, perché un testo linguisticamente accessibile rappresenta uno degli strumenti più immediati ed efficaci per diffondere una maggiore conoscenza e consapevolezza delle risorse offerte dal settore e della sua valenza etica e sociale.

Il linguaggio e la traduzione possono pertanto contribuire in maniera incisiva allo sviluppo del modello sociale di disabilità attraverso un processo di inclusione linguistica che restituisca una maggiore attenzione ai testi e alle relative funzioni promozionali del turismo accessibile.

Bionota: Stefania Gandin è ricercatrice in Lingua e Traduzione/Lingua Inglese (L-LIN/12) presso l'Università degli Studi di Sassari. I suoi ambiti di ricerca includono la linguistica inglese, la traduzione e lo studio dei linguaggi specialistici. Ha partecipato a numerose conferenze nazionali e internazionali, pubblicando diversi studi inerenti l'applicazione della linguistica dei corpora in traduttologia, l'etica della traduzione, il ruolo della traduzione nella letteratura, nella percezione della cultura regionale, nel linguaggio turistico e nella letteratura per l'infanzia.

Recapito autore: sgandin@uniss.it

Riferimenti bibliografici

- Barnes C. 1996, *Theories of Disability and the Origins of the Oppression of Disabled People in Western Society*, in Barton L. (ed.), *Disability and Society: Emerging Issues and Insights*, Longman, New York, pp. 40–59.
- Bowtell J. 2015, *Assessing the Value and Market Attractiveness of the Accessible Tourism Industry in Europe: a Focus on Major Travel and Leisure Companies*, in “Journal of Tourism Futures” 1 [3], pp. 203-222.
- Buhalis D., Darcy S. and Ambrose I. (eds) 2010, *Accessible Tourism: Concepts and Issues*. Channel View, Clevedon.
- Buhalis D., Darcy S. and Ambrose I. (eds) 2012, *Best Practice in Accessible Tourism: Inclusion, Disability, Ageing Population and Tourism*, Channel View, Clevedon.
- Cruces Portales R. 2015, *Removing “Invisible” Barriers: Opening Paths Towards the Future of Accessible Tourism*, in “Journal of Tourism Futures” 1 [3], pp. 269-284.
- Crystal D. 2003, *English as a Global Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Daniels M.J., Drogin Rodgers E.B. and Wiggins B.P. 2005, “Travel Tales”: *an Interpretive Analysis of Constraints and Negotiations to Pleasure Travel as Experienced by Persons with Physical Disabilities*, in “Tourism Management” 26 [6], pp. 919-930.
- Dann G. 1996, *The Language of Tourism. A Sociolinguistic Perspective*, CAB International, Oxon.
- Dann G. 2001, *Targeting Seniors through the Language of Tourism*, in “Journal of Hospitality & Leisure Marketing” 8 [3-4], pp. 5-35.
- Darcy S. and Dickson T. 2009 *A Whole-of-Life Approach to Tourism: The Case for Accessible Tourism Experiences*, in “Journal of Hospitality and Tourism Management” 16 [1], pp. 32–44.
- Darcy S. and Pegg S. 2011, *Towards Strategic Intent: Perceptions of Disability Service Provision amongst Hotel Accommodation Managers*, in “International Journal of Hospitality Management” 30 [2], pp. 468-476.
- Darcy S., Cameron B. and Pegg, S. 2010, *Accessible Tourism and Sustainability: a Discussion and Case Study*, in “Journal of Sustainable Tourism” 18 [4], pp. 515-537.
- Gandin S. 2013, *Translating the Language of Tourism. A Corpus Based Study on the Translational Tourism English Corpus (T-TourEC)*, in “Procedia: Social & Behavioral Sciences” 95, pp. 325-335.
- Gandin S. 2016a, *Teaching and Learning the Language of Tourism as an LSP: Corpus-Based Approaches*, in Gallego-Hernández D. (ed.), *New Insights into Corpora and Translation*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne, pp. 93-110.
- Gandin S. 2016b, *Tourism Promotion and Disability: Still a (Linguistic) Taboo? A Preliminary Study*, in Bielenia Grajewska M. and Cortés de los Ríos, M. E. (eds.) *Innovative Perspectives on Tourism Discourse*, IGI Global, Hershey in stampa.
- Gotti M. 2006, *The Language of Tourism as Specialized Discourse*, in Palusci O. and Francesconi S. (eds) *Translating Tourism: Linguistic/Cultural Representations*, Università di Trento: Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento.
- Iwarsson S. and Ståhl A. 2003, *Accessibility, Usability and Universal Design-Positioning and Definition of Concepts Describing Person-Environment Relationships*, in “Disability and Rehabilitation” 25 [2], pp. 57–66.
- Lovelock B. and Lovelock K.M. 2013 *The Ethics of Tourism: Critical and Applied Perspectives*, Routledge, Oxon.
- Nigro M.G. 2006, *Il linguaggio specialistico del turismo. Aspetti storici, teorici e traduttivi*,

- Aracne, Roma.
- Oliver M. 1996, *Understanding Disability: From Theory to Practice*, Macmillan, Houndmills/Basingstoke.
- ONU 2006, *Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità* <http://www.osservatoriodisabilita.it/index.php?lang=it&Itemid=133> (08.10.2016).
- Palusci O. and De Stasio C. (eds.) 2007, *The Languages of Tourism: turismo e mediazione*, Unicopli, Milano.
- Shaw G. and Coles T. 2004, *Disability, Holiday Making and the Tourism Industry in the UK: a Preliminary Survey*, in "Tourism Management" 25 [3], pp. 397-403.
- Shelton E. and Tucker H. 2005, *Tourism and Disability: Issues beyond Access*, in "Tourism Review International" 8 [3], pp. 211-219.
- Sinclair J. 2004, *Trust the Text: Language, Corpus and Discourse*, Routledge, London.
- Small J. and Darcy S. 2010a, *Tourism, Disability and Mobility*, in Cole S. and Morgan N. (eds.) *Tourism and Inequality: Problems and Prospects*, Cabi, Wallingford, pp. 3-20.
- Small J. and Darcy S. 2010b, *Understanding Tourist Experience through Embodiment: the Contribution of Critical Tourism and Disability Studies*, in Buhalis D., Darcy S. and Ambrose I. (eds) *Accessible Tourism: Concepts and Issues*, Channel View, Clevedon, pp. 1-25.
- Stubbs M. 1996 *Text and Corpus Analysis: Computer-Assisted Studies of Language and Culture*, Blackwell, Oxford.
- Tognini-Bonelli E. 2001, *Corpus Linguistics at Work*. John Benjamins, Amsterdam.
- World Tourism Organization 2016, *World Tourism Day 2016 "Tourism for All – Promoting Universal Accessibility" Good Practices in the Accessible Tourism Supply Chain*, UNWTO, Madrid.
- Zajadacz A. 2015, *Evolution of Models of Disability as a Basis for Further Policy Changes in Accessible Tourism*, in "Journal of Tourism Futures" 1 [3], pp. 189-202.
- Zanettin F. 2012, *Translation-Driven Corpora – Corpus Resources for Descriptive and Applied Translation Studies*, Saint Jerome, Manchester.

ALLEGATO

Parole chiave di ST e TT – sfera semantica della disabilità

#	PAROLE CHIAVE ST	KEYNESS	#	PAROLE CHIAVE TT	KEYNESS
1.	ACCESSIBLE	2058,93	1.	DISABILITÀ	1090,23
2.	ACCESSIBILITY	914,32	2.	ACCESSIBILI	967,70
3.	WHEELCHAIR	708,60	3.	PERSONE	872,28
4.	ACCESS	690,02	4.	ACCESSIBILITÀ	858,05
5.	INFORMATION	612,21	5.	INFORMAZIONI	585,63
6.	DISABILITIES	600,35	6.	ROTELLE	556,39
7.	DISABILITY	519,18	7.	ACCESSIBILE	536,41
8.	DISABLED	513,77	8.	SERVIZI	429,66
9.	MOBILITY	416,39	9.	SEDIA	405,07
10.	PAGE	382,51	10.	SITO	404,75
11.	GUIDE	288,50	11.	PAGINA	392,58
12.	PEOPLE	254,67	12.	GUIDA	383,21
13.	WEBSITE	246,26	13.	DISABILI	375,41
14.	NEEDS	230,20	14.	ACCESSIBLE	370,85
15.	USERS	210,72	15.	TOUR	328,82
16.	FACILITIES	208,61	16.	LINK	304,96
17.	USER	190,93	17.	AGENZIA	290,97
18.	SEARCHABLE	183,82	18.	VIAGGIATORI	287,83
19.	EQUIPMENT	170,51	19.	ACCESS	282,75
20.	RESOURCES	147,31	20.	TRAVEL	273,47
21.	REVIEWS	140,69	21.	TOURISM	273,47
22.	TOURS	140,33	22.	BLOG	268,84
23.	APP	139,05	23.	MOBILITÀ	263,51
24.	SEARCH	137,30	24.	TURISMO	262,05
25.	PWDS	129,75	25.	DATABASE	241,02
26.	SPECIAL	127,81	26.	MOTORIE	203,93
27.	IMPAIRED	126,82	27.	STRUTTURE	188,46
28.	SENIORS	121,49	28.	RICETTIVE	161,96
29.	MAP	114,76	29.	DIFFICOLTÀ	153,81
30.	ENAT	108,12	30.	APP	152,94
31.	NONPROFIT	108,12	31.	ESIGENZE	150,48
32.	ORGANISATIONS	107,34	32.	SEDIE	148,70
33.	ASSOCIATION	104,97	33.	UTENTI	148,30
34.	SPECIALIST	95,60	34.	NOLEGGIO	148,30
35.	OLDER	93,29	35.	WEB	142,54
36.	PARKING	92,72	36.	IGIENICI	134,40
37.	ADAPTIVE	86,49	37.	CONSIGLI	133,51
38.	HEARING	83,79	38.	BARRIERE	132,08
39.	ISSUES	78,13	39.	ONLINE	130,41
40.	SANITARY	75,68	40.	ASSISTENZA	116,40
41.	WHEELCHAIRS	75,68	41.	PROFIT	115,86
42.	BARRIERS	75,68	42.	MOTORE	111,36
43.	DEAF	75,68	43.	AUTOBUS	109,93
44.	TAB	75,41	44.	ELENCO	107,84
45.	BLIND	73,75	45.	ATTREZZATURE	107,26

46.	PDF	70,28	46.	GUIDE	105,67
47.	TOILETS	62,09	47.	RICERCA	104,76
48.	AWARENESS	58,77	48.	DISABLED	101,95
49.	DOWNLOADABLE	58,77	49.	UTILIZZATORI	101,95
50.	SYNDROME	57,96	50.	ASSOCIAZIONE	95,24
51.	PERSONAL	57,44	51.	VISIVE	93,94
52.	ONLINE	57,44	52.	SITI	85,55
53.	WEBSITES	57,05	53.	ANZIANI	84,77
54.	BARRIER	55,91	54.	SENIOR	83,42
55.	VISUALLY	54,54	55.	WHEELCHAIR	78,78
56.	TRAVELLERS	53,84	56.	DISABILITY	74,15
57.	BLOGS	53,66	57.	PDF	74,15
58.	DIRECTORY	53,66	58.	ENAT	69,51
59.	INCLUSIVE	52,65	59.	SERVIZIO	69,14
60.	LISTINGS	52,28	60.	RIDOTTA	68,18
61.	SERVICE	52,26	61.	AUSILI	64,88
62.	SAILING	50,43	62.	PERSONA	64,52
63.	ADVICE	49,76	63.	RISORSE	62,69
64.	CLICK	49,70	64.	DATI	62,50
65.	COMMITMENT	48,58	65.	PARCHEGGIO	60,37
66.	TRANSFERS	47,49	66.	VEICOLI	60,24
67.	ADVISORY	47,49	67.	SCHEDA	60,24
68.	INDIVIDUALS	47,41	68.	UDITIVE	60,24
69.	TIPS	45,88	69.	TRASPORTO	59,21
70.	SUPPORT	45,63	70.	INDIRIZZI	59,16
71.	ENTRANCE	45,29	71.	ACCESSIBILITY	55,61
72.	PHYSICAL	43,48	72.	TAXI	55,61
73.	PROJECT	42,31	73.	CURA	55,11
74.	PROGRAMS	38,70	74.	PASSEGGERI	53,25
75.	ADAPTED	37,86	75.	ORGANIZZAZIONI	53,25
76.	RESOURCE	37,86	76.	TRENO	51,26
77.	INDIVIDUAL	35,36	77.	DOWN	50,97
78.	GUIDES	34,80	78.	PEOPLE	50,97
79.	RENTALS	34,71	79.	SCARICABILE	50,97
80.	STANDARDS	34,55	80.	SUGGERIMENTI	50,97
81.	CARE	34,32	81.	ANZIANE	48,77
82.	BOOKING	34,32	82.	VEDENTI	48,77
83.	SCUBA	32,06	83.	BRILLE	46,34
84.	CHARITY	31,99	84.	PRIORITÀ	46,34
	*****	*****	85.	MOBILITY	46,34
	*****	*****	86.	SPECIAL	46,34
	*****	*****	87.	OPERATORI	45,42
	*****	*****	88.	TOURS	44,30
	*****	*****	89.	POSSIBILITÀ	40,76
	*****	*****	90.	FISCHE	40,23
	*****	*****	91.	INDIVIDUALI	39,85
	*****	*****	92.	BISOGNO	35,94
	*****	*****	93.	STANDARD	35,94
	*****	*****	94.	LINGUA	33,54
	*****	*****	95.	VIDEO	32,92
	*****	*****	96.	ACCESSO	31,39
	*****	*****	97.	SPECIALE	30,44

	*****	*****	98.	DEDICATA	28,78
	*****	*****	99.	INTERNET	28,37

IL RUOLO DELLA TRASCRIZIONE MULTIMODALE NELL'ANALISI E TRADUZIONE DELL'IBRIDAZIONE AUDIOVISIVA

PIETRO LUIGI IAIA
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – This chapter deals with a research carried out at the University of Salento, which investigates the support of multimodal transcription at the time of analysing and translating the audiovisual texts that are characterised by genre hybridisation. A group of undergraduate students was asked to produce an Italian reformulation of the video *A Beginner's Guide to Gender-neutral Restrooms* (*NBC News*), available on *YouTube*, which displays a peculiar interaction between the journalistic discourse, the humorous one grounded on socio-cultural stereotypes and derogatory representations (Zillman 1983), and the 'video guide' genre. Since the target versions stem from the adoption of an original model of multimodal transcription, this contribution shall help to explore the extent to which the critical analysis (Fairclough 2010) of the linguistic and extralinguistic construction facilitates the awareness of how the locutionary, illocutionary and perlocutionary levels (Austin 1962) are conveyed by means of the fusion of the verbal, visual and acoustic dimensions. Finally, the responses to two questionnaires before and after analysing and adapting the selected video will be considered as well, so as to detail the influence of the type of transcription under discussion on the selection of the most appropriate translation mode.

Keywords: audiovisual translation; multimodal transcription; Critical Discourse Analysis; interlinguistic analysis; multimodal hybridisation.

1. Introduzione

L'evoluzione degli studi sulla traduzione (in termini sia generali sia specifici, per esempio relativamente alla resa dei testi specialistici o audiovisivi) ha favorito l'emergere di una serie di dibattiti tra studiosi mirati alla proposta di modelli teorici e pratici per superare la divisione netta tra gli approcci più comuni che si alternano costantemente. Ricondotti generalmente ai linguisti e ai traduttori (Snell-Hornby 1995), questi approcci sono orientati rispettivamente verso la ricerca delle proprietà fondamentali della nozione di 'equivalenza' attraverso la selezione delle caratteristiche verbali e sintattiche da rispettare e riportare nelle proprie riformulazioni (Halliday 2001, p. 14), o verso l'identificazione della funzione del testo originale, da riprodurre per i destinatari di riferimento (Nord 1997, p. 58). Allo stesso tempo, però, indagini

alternative e multidisciplinari si interrogano sulla formazione delle figure professionali coinvolte (Bogucki 2011; Chaume 2004; Munday 2001), così da favorire lo sviluppo di competenze legate a specifici tipi testuali, o la selezione delle strategie di traduzione più appropriate in relazione alle caratteristiche delle opere esaminate. Nonostante l'aumento della produzione scientifica e del rinnovato interesse accademico su questi argomenti, persiste comunque un approccio frammentario all'esplorazione di un terreno mutevole e dinamico, i cui principali oggetti di studio – cioè, i testi – sono nel pieno di un processo evolutivo che riguarda le loro tecniche di produzione. È infatti opinione diffusa e condivisa, ormai, che i testi non siano costituiti solo dai livelli lessicali e strutturali (Díaz Cintas 2004), ma che abbiano acquisito la forma di un “*polysystem*” (Even-Zohar 2005) frutto dell'intersezione di diverse risorse semiotiche. Per questo, allo studio della creazione e ri-creazione testuale gioverebbe la definizione di modelli analitici che aiutino a decodificare le nuove strategie di trasmissione delle dimensioni semantiche e comunicative.

Alla luce delle considerazioni precedenti, questo contributo indaga il ruolo che la trascrizione multimodale ha nel processo di analisi e resa in italiano di un video disponibile sul canale *YouTube* di una rete giornalistica americana. La particolarità del caso di studio (come si spiegherà più avanti) è rappresentata dall'interazione tra diverse risorse semiotiche e molteplici generi e stili comunicativi, che giustifica un approccio dedicato da parte dei traduttori alla fase di analisi della peculiare costruzione originale per ottenere una riformulazione linguistico-funzionale equivalente e identificare i modi di traduzione audiovisiva considerati più idonei. Prima di illustrare il modello analitico proposto (Sezione 4) e i risultati della ricerca (Sezione 5), si esamineranno ora le principali basi teoriche di analisi e trasformazione dei testi (Sezione 2) e la relazione tra la trascrizione multimodale e la formazione dei traduttori (Sezione 3).

2. Presupposti teorici: definizioni e fasi del processo traduttivo

Le definizioni forse più conosciute e diffuse del processo di traduzione si riferiscono ad un “passaggio da una lingua, una cultura, ad un'altra” (Cronin 2013: 67),¹ o ad un'attività di “riproduzione” e “adattamento” dei testi fonte (Mendoza e Ponce 2009), che inizia con una fase di analisi generalmente condotta allo scopo di “comprendere” le versioni originali (Gile 1995). Da questa prospettiva – di tipo più pratico – “comprendere” un racconto, un libro, uno *script* audiovisivo al fine di renderli *target texts*, equivale ad identificare quelle caratteristiche che rappresentano delle “difficoltà” traduttive per ragioni

¹ La traduzione di questo e dei successivi estratti in inglese è dell'autore.

prevalentemente lessicali e culturali, ed elaborare delle “soluzioni” (Valkova 2014: 303), da applicare nella fase successiva di ritestualizzazione vera e propria, o “*transfer*”, a sua volta seguita dalla “revisione” (Gile 1995), volta a “valutare il prodotto finale” (Mendoza e Ponce 2009, p. 130).

Il modello appena menzionato, però, è qui considerato non particolarmente rilevante per la formazione delle competenze di un moderno traduttore/mediatore. In primo luogo, si reputa limitante l'esclusiva concentrazione di questo approccio sugli specifici casi legati all'intraducibilità, in quanto sembra escludere in maniera sistematica l'interpretazione globale delle relazioni tra risorse semiotiche, che producono invece costrutti semantici tanto denotativi quanto connotativi. Inoltre, questa descrizione del lavoro di un traduttore nasce da una visione “lineare” (Nord 1991, p. 34) che non riflette il numero infinito di “*feedback loops*” (Nord 1991, p. 34) e di consultazioni ripetute delle *source versions* per identificare i livelli semantici e comunicativi. Come risultato, tali percezioni dell'adattamento hanno generato definizioni che non sempre sottolineano il rapporto tra la natura linguistica, pragmatica, cognitiva e comunicativa (Guido 1999b) della riformulazione testuale, e che dunque hanno limitata utilità per le necessità formative dei traduttori, coinvolti invece in un'attività tanto importante quanto complicata d'interazione tra le specificità delle *source* e *target cultures* che il processo traduttivo mette a contatto, e di ri-creazione delle funzioni originali di un'opera, mediante la produzione di un testo in traduzione equivalente nelle dimensioni linguistiche e funzionali. Sono queste le basi dell'approccio che punta all'equivalenza pragmatologica, legata alle caratteristiche lessicali, strutturali e funzionali dei testi fonte (Iaia 2015a, p. 63), che a livello pratico si scontrano tuttavia con l'eterno – e irrisolto – dilemma sulla natura della traduzione, sospesa tra lo stato di arte “esatta” e quello di processo “meccanico” e “di *routine*” (Kay 1997, p. 117).

Una chiave di lettura valida per lo sviluppo interdisciplinare dei *Translation Studies* è l'analogia tra la riformulazione di un testo e il dialogo tra almeno due contesti linguistici, socio-culturali e cognitivi, applicando una prospettiva comunicativa e premendo sull'attitudine di mediazione che dovrebbe appartenere al traduttore durante il processo di analisi e resa testuale. La produzione e la riformulazione dei *source texts*, in altre parole, andrebbero viste come una possibilità di connessione tra le dimensioni cognitive, linguistiche e socio-culturali di emittente e destinatario (Chesterman 2000; Guido 1999a) – dopotutto, la traduzione è un passaggio “*of the content and author's intentionality*” (Sager 1997).² Secondo questa concezione, i traduttori

² ‘del contenuto e dell'intenzionalità dell'autore’.

– che ricevono il testo fonte e producono quello in traduzione –³ si trovano a “interpretare” (Grossman 2010) modi specifici di tramandare l’esperienza della realtà attraverso la selezione “a scopi comunicativi” (van Leeuwen 2005, p. 5) delle risorse semiotiche, per trasmettere specifiche intenzioni e realtà semantiche (Halliday 1978, p. 192) a dei riceventi ideali (Bogucki 2011, p. 12; Gottlieb 2005, p. 6; Schmidt 2013, online). In altri termini, chi traduce comunica la propria interpretazione (Widdowson 1991) (o, come dichiara Venuti (2009, p. 170), “una” delle probabili interpretazioni) dei livelli semantici e pragmatici previsti dagli autori, e per queste ragioni è necessario che nell’affrontare qualsiasi tipo testuale – anche audiovisivo – il traduttore tenga conto in maniera ‘critica’ degli aspetti linguistici ed extralinguistici per ricavare una valida rappresentazione cognitivo-semantica e pragmatica (Iaia 2015a) sulla quale costruire la *target version* equivalente. In particolare, nella traduzione multimediale questo implica che l’analisi di un testo audiovisivo non può limitarsi alla considerazione delle dimensioni linguistiche o verbali, ma deve essere orientata all’identificazione delle relazioni tra le differenti risorse semiotiche, così da attivare un’appropriata interazione discorsiva tra le intenzioni comunicative previste dall’autore e quelle riconosciute dal traduttore/destinatario. Quando si riceve il *source script* di un film, di una serie televisiva, di un video disponibile su internet, non è sufficiente, quindi, fare affidamento esclusivamente alla trascrizione dei turni conversazionali dei personaggi, ma servono strumenti di ‘lettura’ multimodale delle immagini, dei toni di voce, della musica di sottofondo, per decodificare il loro apporto alla sollecitazione, nei riceventi, dell’interpretazione appropriata (cioè, desiderata dagli emittenti) delle proprietà comunicative di quello che i protagonisti dicono. Anche la traduzione audiovisiva non può, in definitiva, essere costretta sul binario “lineare” (Nord 1991) che ha origine con la consultazione delle difficoltà traduttive del testo originale e continua con la valutazione di quello adattato, ma deve essere intesa (e presentata nei contesti formativi) come il risultato di un’interazione ‘dialogica’ tra autore e traduttore, tra *source authors* e *target receivers*, tra attualizzazione mediante parole, immagini e suoni di specifici schemi cognitivi e realtà socio-culturali.

È opportuno, dunque, insistere sulla formazione di figure professionali dotate di competenze linguistiche e culturali (Taviano 2010, p. 14) – anzi, transculturali (Guido 2012) – che non siano “servi remissivi” (Nord 1997, p. 47) e invisibili (Venuti 1995) della *source culture*, ma che si sentano

³ Non si affronta qui la discussione sulla relazione tra il ruolo di traduttore e quello di autore, generalmente indicata in letteratura con la nozione di “*identity*” (Cronin 2013, pp. 76-78), per questioni di spazio e di tema di questo studio. Tuttavia, sebbene si indichi il traduttore come autore del testo d’arrivo, si sottintende che chi traduce è consapevole di riportare – ed eventualmente adattare – le idee e le intenzioni comunicative di chi ha prodotto il testo originale. Anche in quest’ottica, si conferma l’importanza dell’interazione tra i concetti di ‘traduttore’ e quello di ‘mediatore’.

partecipanti “responsabili in un’interazione cooperativa” (Nord 1997, p. 47). L’atteggiamento da assumere è dunque quello di ponte tra le dimensioni socio-culturali e cognitive che ‘dialogano’ nei processi di produzione e riformulazione testuale, per mezzo dell’acquisizione di capacità di ritestualizzazione equivalente delle dimensioni semantiche e pragmatiche dei testi originali, tanto denotative (legate ai significati “letterali” (Hall 2006, p. 168), o superficiali) quanto connotative (gli “*associative meanings*” (Hall 2006, p. 168)) che dipendono anche da altri fattori soggettivi di *senders* e *recipients*). Attraverso l’applicazione di un *framework* comunicativo al processo di traduzione è così possibile sviluppare modelli o strumenti alternativi di analisi e resa dei testi: se è vero che i traduttori sono, nel mondo professionale, gli unici “responsabili” delle loro scelte di adattamento (Nord 1991, p. 9), è allora compito della comunità scientifica e accademica contribuire alla definizione delle specifiche abilità e dei processi necessari ai traduttori per svolgere al meglio il proprio compito (Sager 1997, p. 26). È a questo scopo che – nella sezione successiva – verrà presentata la trascrizione multimodale come un elemento necessario alla determinazione di appropriati *background* teorici e metodologici per la formazione dei traduttori (e mediatori) contemporanei.

3. Un modello di trascrizione multimodale per la formazione dei traduttori

Per contribuire allo sviluppo degli studi sul processo traduttivo è essenziale provare a delineare approcci mirati all’acquisizione di specifiche competenze da parte dei traduttori. Dato l’argomento di questo capitolo, ci si focalizzerà sulla fase di analisi del testo da ri-creare. In particolare, al fine di riflettere la considerazione della pratica traduttiva in chiave comunicativa, socio-culturale e cognitiva, la capacità di analisi critica è pensata come parte delle specifiche competenze di un traduttore/mediatore, perché contribuisce alla produzione di quella rappresentazione cognitivo-semantica e pragmatica (Iaia 2015a) delle intenzioni e dei messaggi previsti dall’emittente. Nell’ambito della traduzione audiovisiva questo significa essere consapevoli, come traduttori, della specifica natura testuale caratterizzata da strategie multimodali di interazione e perfino ibridazione di generi e stili comunicativi (Anastasiou e Schäler 2010), modificando la propria percezione convenzionale della nozione di ‘testo’ come di un’entità prevalentemente linguistica (Gambier 2009, p. 19), e orientandosi verso la realizzazione di *target texts* pragmaticamente “adeguati” (Reiss e Vermeer 1984, p. 139), che riproducano cioè il dialogo tra le dimensioni linguistiche, socio-culturali e funzionali di partenza.

Quando si parla di ‘testo’, infatti, ci si dovrebbe riferire a una realtà costituita da più risorse semiotiche combinate e integrate tra loro per dare vita a un processo “*meaning-making*”, di costruzione del significato pragmatico-discorsivo “in cui una combinazione di segni sensoriali veicola le intenzioni comunicative” (Gottlieb 2003, p. 167). I destinatari di un testo, cioè, si ritrovano coinvolti in una relazione ‘dialogica’ con gli emittenti per interpretare – come “discorso” (Widdowson 2004) influenzato dai propri costrutti cognitivi, dalle proprie conoscenze e dalla propria dimensione socio-culturale – la struttura testuale, che si presenta come l’unione tra quelle “risorse” (Widdowson 2007), “azioni e artefatti” (van Leeuwen 2005, p. 3) che gli autori selezionano per attivare specifiche forme di comunicazione umana. In altre parole, ogni testo è il prodotto di una relazione discorsiva tra *senders* e *receivers* (sia impliciti che reali), ed è per queste ragioni che è necessario che chi è chiamato a riformulare i significati originali sia dotato di capacità di mediazione tra i modi delle *source* e *target cultures* di intendere e interpretare la realtà. Alla luce di questo *framework* comunicativo, costruire il significato – nella duplice dimensione semantica e pragmatica – è un’impresa dinamica, soggetta a molteplici varianti culturali, ideologiche, cognitive e temporali. Occorre, perciò, che i traduttori/mediatori audiovisivi siano aiutati a riscoprire il valore imprescindibile dell’analisi testuale nell’esplorazione delle relazioni tra le dimensioni verbale, visiva, e acustica. Un’analisi così intesa è qui definita ‘critica’ per sottolineare il ruolo “morale e politico” (Fairclough 2007, p. 9) dell’analista, chiamato a identificare e affrontare la dimensione “ideologica” (Fairclough 2010), ovvero dipendente dall’esercizio delle relazioni di potere, su cui si costruiscono le relazioni sociali e culturali umane. Definendo l’analisi ‘critica’, però, non s’intende immaginarla esclusivamente mirata all’identificazione denuncia del ruolo dell’ideologia nella produzione e ricezione dei messaggi. L’aggettivo ‘critica’ è usato per definire l’approccio cognitivo-funzionale adottato dal traduttore/mediatore audiovisivo, volto ad interpretare e ritestualizzare in maniera equivalente la forza illocutoria e gli effetti perlocutori (Austin 1962) previsti dagli autori originali.

È importante per questo che la multimodalità, intesa come relazione tra risorse semiotiche (Kress e van Leeuwen 2006), sia parte integrante dei modelli e delle strategie analitiche pensate per la formazione dei traduttori (Chaume 2004), anche per affrontare peculiari tipi testuali nei quali diverse forme di costruzione audiovisiva e linguaggi sono integrati e contribuiscono alla formazione di quel “*complex medium*” caratterizzato dalla compresenza di “informazioni verbali e non verbali” e di “significati espressi apertamente” e altri che si devono “inferire” (Pettit 2004, p. 25). È il caso dell’ibridazione multimodale, frequentemente applicata nelle serie televisive (Moschini 2014), quando – per esempio – si alternano il registro stilistico dei *videoclip* musicali e quello cinematografico più ‘convenzionale’, o il discorso umoristico affianca

le strategie linguistiche di divulgazione scientifica (Berti 2013; Iaia 2013). Nel caso di studio scelto, l'ibridazione è fortemente multimodale perché i diversi tipi di discorso e di registro sono identificabili grazie all'analisi di come il protagonista parla, o di come si muove, o delle immagini che sono associate. Siccome ogni tipo testuale è contraddistinto da proprietà che puntano a "condizionare la risposta" dei destinatari (Sager 1997, p. 31), questa ricerca vuole valutare in quale misura una specifica consapevolezza da parte del traduttore della struttura audiovisiva porti non solo all'identificazione dei problemi di resa equivalente, ma anche all'interpretazione delle dimensioni illocutorie e perlocutorie attivate dalla costruzione audiovisiva, e dunque alla scelta dei modi di traduzione più appropriati. Il modello d'analisi di seguito proposto individua nella trascrizione multimodale uno strumento privilegiato per raggiungere un quadro completo delle strategie di costruzione degli *script* esaminati e aiutare i traduttori a sviluppare le proprie competenze pratiche di conoscenza dei tipi testuali (Guido 1999b, pp. 103-105), ossia di ricezione critica e ragionata delle modalità d'interazione tra le prospettive verbali, acustiche e visive, finalizzate alla trasmissione equivalente delle dimensioni comunicative e pragmatiche originali. È questo uno degli obiettivi che una corretta formazione deve perseguire, anche alla luce della generale trascuratezza dell'aspetto semiotico (Matthiessen 2009, p. 42) negli studi sulla traduzione e della frequente assenza di "specifiche istruzioni [per i traduttori] su come procedere con il loro lavoro" (Sager 1997, p. 26). È questo risultato che trasforma il traduttore audiovisivo in un mediatore audiovisivo.

4. Metodo: una proposta di trascrizione multimodale per l'analisi audiovisiva

Nella prossima sezione si presenteranno i risultati di un caso di studio incentrato su un *workshop* tenuto nel Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento con un gruppo di venti studenti dei corsi di laurea triennale in 'Lingue, Culture e Letterature Straniere' e 'Scienza e Tecnica della Mediazione Linguistica', che rappresentano i soggetti della ricerca qui illustrata, con l'obiettivo di applicare un metodo mirato a sviluppare specifiche competenze di analisi e ritestualizzazione degli *script* multimodali, così da realizzare un'equivalenza linguistica e comunicativa, o "appropriatezza", alla base dell'approccio funzionale ai *Translation Studies* (Reiss e Vermeer 1984). Il caso di studio riguarda l'analisi e la resa traduttiva multimodale del video *A Beginner's Guide to Gender-neutral Restrooms*, disponibile sul canale *YouTube* di *NBC News*,⁴ nel quale si discute della necessità di dotare i luoghi pubblici di servizi igienici di tipo *gender-neutral*, cioè senza distinzioni di

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=DZfZ6a8-GyE>

genere. L'autore, Jacob Tobia, “*advocate, writer, and speaker committed to justice for non-conforming [...] and transgender people*”,⁵ è conduttore della rubrica *NBC Out* e in particolare del segmento *Queer 2.0*, il cui titolo già manifesta l'interazione tra i vari stili e discorsi comunicativi nell'unione tra un registro informale, il richiamo a un umorismo di tipo prevalentemente provocatorio, e il riferimento alla volontà di fornire strumenti e indicazioni per un ‘aggiornamento’ delle figure sociali interessate dagli argomenti esposti. Nella puntata in esame, Jacob unisce prevalentemente il discorso giornalistico e quello umoristico: il primo prevale all'inizio, quando si introduce la natura del dibattito con l'ausilio d'immagini di cittadini che protestano contro la classe politica, o di luoghi pubblici già provvisti di *gender-neutral restrooms*; il secondo tipo di discorso emerge al termine dello spazio introduttivo e si avvale di stereotipi di tipo grottesco o denigratorio (Zillman 1983), interpretati dallo stesso Tobia, o di contrasti cognitivi (Attardo 2001). L'esame dell'interazione tra parole, immagini e suoni, però, aiuta anche ad identificare un ulteriore stile comunicativo, quello delle video-guida, o *tutorial*, uno dei generi di maggiore successo su *YouTube*, nei quali i protagonisti spiegano agli utenti come eseguire diverse operazioni. L'ibridazione tra i vari stili comunicativi e registri è attivata mediante il rapporto tra le dimensioni visiva, acustica e linguistica, come illustrato dalla seguente Tabella 1:

TIPO DI DISCORSO	RISORSA SEMIOTICA		
	ACUSTICA	LINGUISTICA	VISIVA
Giornalistico	X	X	X
Umoristico	X	X	X
<i>Tutorial</i>		X	X
Satirico			X




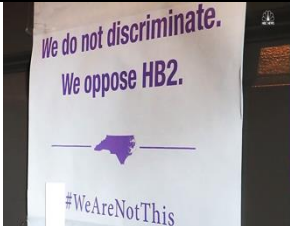



Tabella 1
Interazione tra le risorse semiotiche per la realizzazione
dei tipi di discorso presenti nel caso di studio.

Le tre principali dimensioni – quella acustica, quella linguistica e quella visiva – hanno ruoli specifici nella trasmissione della forza illocutoria di Jacob Tobia, e perciò la proposta di analisi critica mira a valutare il ruolo della trascrizione multimodale come ausilio ai traduttori per indentificare la “produzione” e “trasformazione” del significato (Silverstone 1999) mediante i diversi modi semiotici.

A questo scopo, ai soggetti coinvolti nel caso di studio sono stati forniti, come strumenti di analisi del testo multimodale in esame, due questionari – uno precedente e uno successivo alla visione ed analisi del video – insieme a uno specifico modello di trascrizione multimodale che adatta alcune delle componenti originariamente previste da Baldry e Thibault (2006). Il modello

⁵ <http://www.huffingtonpost.com/author/jacob-tobia>

di trascrizione proposto è riportato di seguito, ma in forma breve – i partecipanti hanno esaminato il video intero, ma qui si riproduce solo la prima parte:

TF	VF	Transcription	Image Type	Soundtrack	Discourse Type
00 : 00 : 00		there's been a lot of			
00 : 00 : 01		talk about			
00 : 00 : 02		gender-neutral bathrooms			
00 : 00 : 03		recently			
00 : 00 : 04		with politicians and celebrities alike weighing on whether or not it's safe			
00 : 00 : 08		for women men and gender non-conforming people to use the same bathroom			
00 : 00 : 13		many conservative politicians seem to be (.)			


00 : 00 : 16		confu:sed about how exactly gender-neutral bathrooms work			
--------------------------	---	--	--	--	--

Tabella 2
Estratto del modello di trascrizione multimodale proposto.

Il segmento della trascrizione riprodotto in Tabella 2 è utile per mostrare i criteri alla base del modello d'analisi avanzato e i principali tipi di discorso presenti nel file selezionato. Nella prima colonna è riportato il *Time Frame* (TF) di inizio del *cluster* individuato per l'analisi; nella seconda è riportata l'immagine visibile all'inizio del TF; la terza contiene la trascrizione delle parole di Jacob Tobia, al cui interno il segno “(.)” indica una breve pausa; il segno “:” una pronuncia allungata di un suono vocalico; l'enfasi data da Jacob Tobia ad alcune parole (non visibili nella Tabella 2) coincide con la sottolineatura delle sillabe coinvolte. Le prime tre colonne sono gli unici elementi precompilati e rappresentano dunque le istruzioni che gli studenti hanno ricevuto in fase di assegnazione delle attività d'analisi e traduzione.

Per quanto riguarda i tipi di discorso, quello umoristico è realizzato maggiormente nella forma di satira politica (come rappresentato dall'immagine che accompagna il TF 00:00:16) e di ricorso agli stereotipi relativi all'orientamento sessuale, personificati da Jacob Tobia, che in una scena in particolare riproduce il disorientamento in un *gender-based restroom*. Così facendo, attiva un'incongruità cognitiva tra una situazione attesa e una inattesa (Attardo 2001), poiché la persona nel video pare turbata all'interno di un luogo che in realtà riflette tutte le caratteristiche di uno spazio 'convenzionale', non giustificando pertanto in maniera logica il comportamento riprodotto. Proprio nei secondi iniziali, invece, il ricorso a immagini di vere proteste da parte dei cittadini e di foto di luoghi pubblici già attenti a questo bisogno sociale (da TF 00:00:00 a TF 00:00:03) rispettano la costruzione canonica del discorso giornalistico, come pure la didascalia di presentazione di Tobia (TF 00:00:04). Infine, l'adesione al genere dei *tutorial* si manifesta prevalentemente grazie alle risorse linguistiche e visive. Nei *cluster* interessati (non riportati in Tabella 2) vengono elencate una serie di azioni da compiere per usufruire di un *gender-based restroom*, ognuna introdotta da “*step*” e il numero della regola che si sta per annunciare, caratterizzata dall'uso dell'imperativo, e descritta grazie alle immagini che rappresentano le regole da seguire.

La scelta di non indicare esplicitamente le domande, le esclamazioni, o la fine e l'inizio di frasi con i convenzionali segni di punteggiatura nella

trascrizione è legata alla volontà di ottenere un risultato quanto meno condizionato dell'analisi effettuata da ognuno dei venti studenti che hanno partecipato all'esercitazione. Per lo stesso motivo, non sono state fornite loro nozioni in merito alla distinzione tra tipi d'immagini, come quelle proposte da Kress e van Leeuwen (2006) tra “*offer*” e “*demand images*”, o tra alto e basso livello di modalità. È vero che queste indicazioni hanno fatto parte di altri casi di studio – ad esempio, di quello sulla ritestualizzazione intralinguistica in inglese di un video sul drammatico naufragio nei pressi di Lampedusa del 3 ottobre 2013 (Iaia 2015b) – e che tali conoscenze sono alla base del modello “Interattivo” pensato per la formazione dei traduttori audiovisivi (Iaia 2015a), ma per questo studio si è considerato essenziale non aumentare le conoscenze già in possesso degli studenti, anche per riprodurre quanto più fedelmente la normale condizione di responsabilità dei traduttori nella loro vita professionale (Nord 1991, p. 9).

Nelle prossime sezioni si presenteranno e discuteranno le risposte al primo questionario e i risultati dell'esame multimodale (Sezione 5.1), e si ragionerà poi sulle motivazioni legate alle scelte della forma traduttiva del video (Sezione 5.2), per valutare l'ausilio dell'analisi critica alla resa dell'ibridazione audiovisiva.

5. Analisi

5.1. Analisi testuale






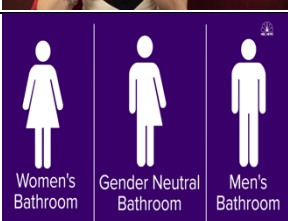

Come anticipato nella Sezione 4, ai soggetti del caso di studio sono stati somministrati due questionari – uno precedente e uno successivo all'analisi e traduzione del video selezionato – per individuare l'effettivo apporto della trascrizione multimodale in termini di consapevolezza e identificazione dell'integrazione tra le risorse linguistiche, acustiche e visive. Grazie al primo questionario è stato possibile ottenere alcune informazioni relative alle loro abitudini e aspettative di consumo e traduzione di testi audiovisivi, ed è stato anche chiesto se fossero a conoscenza di esempi d'ibridazione di generi. Alle domande: “Ha mai sentito parlare di ibridazione di generi e stili comunicativi? Se sì, in quali ambiti?”, e: “Conosce alcuni esempi di testi che attuano un tipo di ibridazione di generi e stili comunicativi?”, la maggior parte dei soggetti ha risposto di non aver visto prodotti simili, e altri hanno dichiarato di esserne consapevoli solo “in maniera teorica”, definendo il processo “necessario nell'età contemporanea” per attirare pubblico, in particolare giovane. Nella seconda parte del questionario, invece, i partecipanti sono stati invitati a indicare la forma di resa secondo loro più opportuna per i seguenti tipi testuali: film commedia, drammatici, *horror*, *thriller*, documentari, film indipendenti; serie televisive comiche, drammatiche, *horror*, *thriller*; programmi

d'intrattenimento di tipo *factual entertainment*, che mostrano scene di vita autentiche e, almeno in teoria, non condizionate dalla volontà degli autori; documentari sulla natura, sulla storia, di divulgazione scientifica; inchieste giornalistiche. Nel caso dei film, ad esclusione di quelli indipendenti, i più hanno comunicato di considerare il doppiaggio come la forma di traduzione più appropriata, confermando di fatto quanto comunemente affermato in letteratura (Tveit 2009, p. 85) quando si inserisce l'Italia tra i Paesi che vi ricorrono quasi esclusivamente. Tuttavia, il fatto che a percentuali alte (fino al 71,4% per i film indipendenti) corrisponda la preferenza verso i sottotitoli si potrebbe leggere come una prova che una diversa sensibilità stia emergendo (Iaia 2015a), in particolare negli utenti più giovani e con un maggiore livello di scolarizzazione, che giustificano queste scelte con la volontà di garantire l'ascolto delle voci originali per valutare il livello di equivalenza delle traduzioni, ma soprattutto per acquisire le dimensioni semantiche e pragmatiche che gli autori intendono comunicare attraverso l'analisi combinata delle *source* e *target versions*. I programmi di *factual entertainment* andrebbero invece prevalentemente tradotti per mezzo del *voice over* (57,1%, ed il *voice over* in realtà è la scelta principale dei canali televisivi italiani per l'adattamento di questi *show*), sottotitolati per il 28,6% degli studenti, e doppiati per il 14,3%. Il 42,9% doppierebbe i documentari sulla natura e il 35,7% quelli sulla storia (una scelta in controtendenza con l'uso ufficiale del *voice over* nella televisione italiana), mentre sono uguali le risposte fornite per i documentari di divulgazione scientifica e per le inchieste giornalistiche: 36,4% a favore dei sottotitoli, 36,3% per il *voice over*, e 27,3% per il doppiaggio. Questi dati provano la necessità di prevedere percorsi che agevolino l'incontro tra le esigenze economiche delle reti televisive (spesso le principali ragioni delle forme di traduzione, soprattutto a seguito della moltiplicazione dell'offerta digitale) e i gusti – e soprattutto le aspettative – del pubblico, dal momento che forme di resa percepite come più fedeli ai testi originali (Gottlieb 2005), i sottotitoli per primi, sono associate a generi di racconto non filtrato della realtà, in controtendenza con le attuali decisioni delle industrie. La terza (ed ultima) parte del questionario introduce il caso di studio. Agli studenti è stato comunicato solo che il video è tratto dal canale *YouTube* di *NBC News*, che è parte della rubrica *NBC Out*, ed il tema principale, prima di domandare loro: “Conoscendo la fonte del video e l'argomento, quale(i) tipo(i) di genere(i) testuale(i) e comunicativo(i) si aspetta di vedere? Perché?”. Tutte le persone coinvolte attendevano un racconto di “fatti realmente accaduti” in un testo informativo-argomentativo perché, essendo parte di una rubrica, probabilmente si sarebbe approfondita una notizia già trattata nelle edizioni principali del notiziario.

A questo punto è stato mostrato il video, insieme alla trascrizione multimodale visibile nella Tabella 2, e i partecipanti sono stati poi invitati a compilare la tabella e il secondo questionario, indicando gli stili comunicativi e i generi identificati; i soggetti sono stati liberi di rispondere come preferivano, e l'autore del questionario non ha proposto loro un elenco di possibili generi e stili. Tutti hanno identificato il genere informativo e quello umoristico, definito precisamente come “satirico” da tre di loro. In altri casi è stato fatto notare come il linguaggio di Jacob Tobia sia talvolta informale, in contrasto con le aspettative relative a un programma d'inchiesta giornalistica ‘convenzionale’. Le ragioni di queste scelte, secondo quanto si evidenzia nelle tabelle compilate, sono da ricercarsi nell'abbigliamento e nel “*make-up* del personaggio”, mentre la presenza di “penna e taccuino” ha permesso alla maggioranza d'identificare l'intenzione di “dare istruzioni” e creare “una sorta di *tutorial* comico [... anche] informativo, seppur in maniera comica”. Il “cambiamento di tono”, “l'uso del sarcasmo”, “i movimenti e la mimica facciale” – evidenziati da altri partecipanti – confermano l'importanza di abituare e formare alla lettura multimodale dei testi audiovisivi, e soprattutto alla considerazione di ciò che non è esplicitamente detto, per produrre la propria interpretazione alla base del processo di ritestualizzazione per i *target receivers*.

Di seguito si riporta la Tabella 2, con all'interno le risposte fornite, adattate in italiano per uniformarle alla lingua di questo contributo. I pareri sono stati raggruppati con etichette che includono quelli legati da rapporti di sinonimia (per esempio, “informativa” unisce descrizioni come “per informare” o “che informa”), e l'ordine d'inserimento in Tabella 3 ricalca l'ordine di preferenza delle risposte, con l'ultima a rappresentare quella meno comune.

La possibilità di considerare in maniera specifica le dimensioni extralinguistiche del video ha permesso ai soggetti coinvolti di cogliere le diverse sfumature semantiche e pragmatico-comunicative realizzate attraverso l'ibridazione multimodale. Proprio i diversi livelli di ibridazione del discorso audiovisivo, sia tra scene diverse sia all'interno di scene singole, sono stati identificati dai partecipanti e comunicati anche tramite il ricorso al segno “+”, o attraverso l'aggiunta di “quasi”, per esempio in “quasi giornalistiche”. In altri casi, alcuni soggetti hanno preferito invece esplicitare la connotazione del genere che hanno percepito ‘principale’, come indicato dalla risposta “spiegazione umoristica”, che illustra lo sfruttamento dello *humour* per fornire una riformulazione dei concetti o delle regole che Jacob Tobia elenca.

TF	VF	Transcription	Image Type	Soundtrack	Discourse Type
00 : 00 : 00		there's been a lot of	- informativa - realistica - satirica	- neutra - normale - appropriata	- giornalistico
00 : 00 : 01		talk about	- informativa - realistica	- neutra - normale - appropriata	- giornalistico
00 : 00 : 02		gender-neutral bathrooms	- esplicativa - realistica - artificiale	- neutra - normale - appropriata	- giornalistico - umoristico
00 : 00 : 03		recently	- esplicativa - informativa - realistica	- neutra - appropriata - calma	- giornalistico + umoristico - satirico
00 : 00 : 04		with politicians and celebrities alike weighing on whether or not it's safe	- quasi giornalistica - realistica	- neutra - appropriata - calma	- giornalistico + umoristico - umoristico
00 : 00 : 08		for women men and gender non-conforming people to use the same bathroom	- esplicativa - spiegazione umoristica	- neutra - calma - irrilevante	- giornalistico + umoristico - umoristico
00 : 00 : 13		many conservative politicians seem to be (.)	- esplicativa + informativa - realistica + artificiale - non realistica	- neutra - appropriata - calma	- giornalistico + umoristico - umoristico



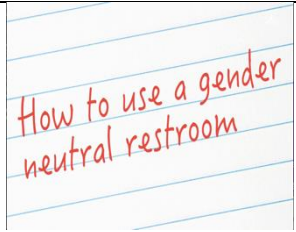
00 : 00 : 16		confu:sed about how exactly gender-neutral bathrooms work	<ul style="list-style-type: none"> - esplicativa + umoristica - satirica - non realistica 	<ul style="list-style-type: none"> - neutra - appropriata - calma 	<ul style="list-style-type: none"> - giornalistico + umoristico - umoristico
00 : 00 : 20		so we here at queer two point o: decided to make a quick instructional video	<ul style="list-style-type: none"> - introduzione alla video-guida - umoristica 	<ul style="list-style-type: none"> - umoristica - irrilevante 	<ul style="list-style-type: none"> - satirico - umoristico - video-guida (<i>tutorial?</i>)⁶
00 : 00 : 24		how to use a gender-neutral restroom	<ul style="list-style-type: none"> - esplicativa - introduzione alla video-guida - titolo 	<ul style="list-style-type: none"> - umoristica - appropriata - irrilevante 	<ul style="list-style-type: none"> - giornalistico + umoristico + guida - <i>tutorial</i> - giornalistico

Tabella 3
Analisi critica della costruzione multimodale del caso di studio.

Anche se questi dati sembrano suggerire, a una lettura superficiale, che non sia necessario inserire alcune tecniche di lettura delle immagini nei *curricula* formativi dei traduttori/mediatori, dal momento che sono stati capaci di valutare l'unione tra stili comunicativi differenti, si crede invece che i pareri espressi confermino la necessità di coinvolgere la multimodalità nella teoria della traduzione audiovisiva, per garantire – nella pratica – un'interpretazione appropriata delle strategie di trasmissione della forza illocutoria (Austin 1962) originaria, ma soprattutto per limitare il ricorso ad una terminologia poco 'scientifica', come evidenziato nella Tabella 3 dagli aggettivi "appropriata" e "calma". Si crede, dunque, che sarebbe opportuno dotare gli studenti di definizioni più idonee. Per esempio, sulla dimensione visiva si potrebbe adottare la distinzione proposta da Kress e van Leeuwen (2006, pp. 116-124) tra immagini "offer" e "demand", che indicano diversi gradi di realismo e di coinvolgimento grazie all'uso di persone che guardano direttamente in camera – coinvolgendo così lo sguardo degli spettatori – o per mezzo di rappresentazioni che servono solo per illustrare e 'offrire' in maniera descrittiva e generica le proprietà delle situazioni riprese. Allo stesso tempo, per quanto riguarda le risorse acustiche si potrebbero introdurre le nozioni di "figure", "ground" e "field" proposte da van Leeuwen (1999, p. 23), che definiscono i diversi gradi di valore semantico e pragmatico e la maggiore o minore importanza che gli autori decidono di conferire all'accompagnamento

⁶ Il punto interrogativo è parte della risposta originale.

musicale o acustico delle parole usate e delle immagini rappresentate. Introducendo questi concetti si può promuovere la relazione interattiva tra i livelli locutori, illocutori e perlocutori (Austin 1962) di produzione e interpretazione testuale, per favorire l'appropriata interpretazione discorsiva (Widdowson 2004) che emerge dall'esame integrato delle dimensioni semantiche e pragmatiche delle *source versions*, senza intendere le caratteristiche visive, acustiche e verbali come elementi autonomi del testo multimediale. In questo modo si può contribuire allo sviluppo di una classe competente di mediatori audiovisivi, perdendo così l'accusa di attenzione prevalentemente pratica e di scarso valore teorico rivolta agli *Audiovisual Translation Studies*.

Al termine di questo lavoro di analisi testuale agli studenti è stato chiesto di tradurre il video (un estratto è indicato nella Sezione 4), e di esprimersi in merito all'utilità della trascrizione multimodale. I risultati di questa parte dello studio sono presentati e commentati nella sezione successiva.

5.2. Analisi della traduzione

In questa sezione non si esamineranno per intero tutte le traduzioni prodotte (per ragioni di spazio e tema), ma attraverso la selezione di un piccolo *corpus* di estratti significativi delle versioni realizzate nel corso dell'esperimento, si considererà dapprima l'influenza dell'analisi testuale sulla riproposizione per i *target receivers* dell'attualizzazione multimodale delle relazioni semantiche e pragmatico-comunicative, e poi il ruolo del modello di trascrizione proposto nella selezione di un determinato modo di resa audiovisiva. Ai soggetti è stato chiesto due volte di scegliere una forma di traduzione audiovisiva, per valutare se l'analisi multimodale influisse anche sulla percezione della strategia da preferire.

Per quanto riguarda la resa traduttiva dello *script* originale, già nella parte traduttiva si evince come l'identificazione dell'ibridazione abbia influenzato le caratteristiche lessicali delle versioni italiane:

Versione originale:	There's been a lot of talk about gender-neutral restrooms recently—With politicians and celebrities alike weighing on whether or not it's safe for women, men, and gender non-conforming people to use the same bathroom.	
Traduzione 1	Traduzione 2	Traduzione 3
Si è parlato tanto, di recente, dei <i>gender-neutral bathroom</i> , e sia i politici sia le celebrità hanno opinato se sia o no prudente che le donne, gli uomini, e coloro che decidono di non identificarsi in alcun genere usino lo stesso bagno.	Di recente ci sono state molte discussioni sui <i>gender-neutral bathroom</i> , e politici e celebrità hanno ragionato se sia saggio che donne, uomini e persone con un genere non-tradizionale usino la stessa <i>toilette</i> .	In questo periodo si è parlato molto di bagni privi di distinzione sessuale. I politici e le celebrità ci deliziano con i loro pro e contro sulla materia, sull'uso del bagno da parte di uomini, donne e... vie di mezzo.

Tabella 4
Estratto 1.

Le tre traduzioni selezionate sono utili per mostrare le diverse strategie di resa del discorso ibrido audiovisivo. In particolare, la prima sembra orientata verso un maggiore rispetto del tono giornalistico dell'introduzione, anche attraverso la selezione di un lessico più formale, come il verbo 'opinare', l'aggettivo 'prudente', o la parafrasi "coloro che decidono di non identificarsi in alcun genere" per esprimere in maniera equivalente l'inglese "*gender non-conforming people*". Strategie simili sono visibili anche nelle altre due traduzioni, dove la dimensione lessicale interagisce (e attiva perciò una relazione 'dialogica') con il tono di voce di Jacob Tobia e le immagini rappresentate. In particolare, nel secondo caso si evita completamente l'uso del sostantivo 'bagno', sostituito dapprima con "*bathroom*" (con una scelta analoga a quella della Traduzione 1) e poi con "*toilette*", per mantenere anche in questo caso un registro più elevato e il contrasto cognitivo attivato dalla trattazione in maniera formale di un tema apparentemente grossolano. Completamente differenti sono invece le scelte dell'ultima traduzione, poiché l'iniziale conservazione di un tono più rigoroso termina quando si definiscono le persone "*gender non-conforming*" né uomini né donne, ma "vie di mezzo". La giustificazione fornita è stata la volontà di associare il cambio di registro al diverso tipo di immagini (visibile in TF 00:00:08), e l'autore della terza versione ha anche spiegato, tra l'altro, che l'aggiunta dei puntini di sospensione nei sottotitoli andrebbe vista come una forma di esitazione che precede (con l'ulteriore intento di mitigarlo) il tono provocatorio.

L'adozione di diversi registri e la loro alternanza come forma di accompagnamento 'a parole' dell'ibridazione audiovisiva rimangono anche in altre parti delle *target version*, per esempio nella seguente scena, relativa alla sezione di *tutorial*:

Versione originale:	Step 4. A gender-neutral bathroom works just like any other bathroom. So, it's always best to pee in, or around, the toilet.	
	Traduzione 1	Traduzione 2
	Quarto <i>step</i> . Un servizio igienico <i>gender-neutral</i> si usa proprio come ogni altro bagno. Per questo, è sempre bene farla dentro, o intorno al vaso.	<i>Step</i> quattro. Un bagno <i>unisex</i> funziona esattamente come qualsiasi altro bagno, perciò è sempre meglio pisciare dentro il water, o intorno alla tavoletta.

Tabella 5
Estratto 2.

L'ibridazione tra diversi stili comunicativi e tipi di discorso è evidente nell'estratto riprodotto sopra, ma pure nelle due traduzioni scelte. In particolare, le parole di Tobia e le immagini accentuano il contrasto cognitivo tra la fonte del video (un canale informativo), lo stile del segmento analizzato (tipico dei *tutorial*, come l'elenco dei diversi *step* e le prime parole, che illustrano il funzionamento dei luoghi pubblici descritti), e la virata verso un linguaggio più volgare e gli stereotipi sessuali nella descrizione di come i

servizi igienici sono convenzionalmente – e differentemente – usati da uomini e donne. Le due versioni italiane selezionate identificano questa espressione dell'ibridazione audiovisiva, e la riproducono attraverso il passaggio da un linguaggio più neutro e vicino al pubblico 'da istruire' (per esempio, "si usa proprio come ogni altro bagno" nella Traduzione 1, che cerca di fare affidamento alle conoscenze in possesso dei destinatari per illustrare le modalità d'uso) a un registro più colloquiale (riprendendo l'espressione metaforica 'farla fuori dal vaso', in Traduzione 1) o decisamente più triviale (il verbo usato nella parte finale della Traduzione 2).

La parte successiva all'esame multimodale è servita anche per valutare il ruolo che il modello di trascrizione proposto ha nella scelta del modo di traduzione ritenuto più adatto, grazie alle risposte alla domanda: "Quale forma di traduzione audiovisiva reputa più appropriata per il video in esame? (Può anche proporre l'uso contemporaneo di più forme)". Il dato prevalente è che in un solo caso è stato proposto il *voice over*, ottenendo un risultato significativo se si considera il maggiore uso di questa tecnica per la trasmissione in Italia di programmi di diverso genere, dai documentari, ai *reality show*, al genere del *factual entertainment*. È vero che l'unica persona ad averlo scelto ha detto che il *voice over* "è molto sfruttato per i testi audiovisivi di tipo informativo" e, soprattutto, "ben si adatta" a "liste" e spiegazioni, ma allo stesso tempo conferma come in Italia questa non sia una forma di traduzione alla quale il pubblico è abituato, avvalorando quanto dichiarato altrove (Iaia 2016) sulla necessità di stimare – anche tramite il ricorso a questionari o interviste – la percezione reale di questa tecnica, per arrivare a un compromesso tra le necessità di un maggior numero di versioni localizzate a causa dell'aumento dell'offerta di contenuti e di contenimento dei costi, e l'opportunità di rispondere alle aspettative di chi guarda.

Relativamente alle altre due forme più diffuse di traduzione audiovisiva – doppiaggio e sottotitolaggio – sembra esserci una leggera preferenza verso l'aggiunta dei sottotitoli, ma solo a seguito dell'analisi testuale. Il passaggio dal 'prima' al 'dopo' l'analisi è interessante perché mostra una diversa sensibilità da parte di chi risponde. Infatti, dapprima l'uso dei sottotitoli è giustificato in termini generici, perché "molto sfruttato per i testi audiovisivi di tipo informativo", o perché "su *YouTube* i video si servono soltanto di sottotitoli", ma quando l'analisi multimodale è stata completata ed è stato necessario comunicare "Quali elementi della costruzione audiovisiva hanno guidato la Sua identificazione degli stili comunicativi e dei generi indicati?", invece, i sottotitoli arrivano a rappresentare la forma di traduzione "più adatta" in quanto "rispettosa" degli "effetti prodotti dal protagonista" e "dell'obiettivo in sé del video – informare e soprattutto divertire". Grazie all'analisi critica, in breve, le scelte diventano più motivate da un'attenzione alle caratteristiche linguistiche ed extralinguistiche del costrutto semantico che si sviluppa, e la

stessa tendenza si trova anche esaminando le ragioni di chi opterebbe per il doppiaggio. All'inizio, infatti, si fa riferimento a generiche abitudini del pubblico italiano, dicendo che così si “faciliterebbe” la “fruizione in larga scala” in Paesi “come l'Italia in cui la traduzione audiovisiva si basa sul doppiaggio”. In seguito all'analisi, invece, si nota che si seleziona questa forma di traduzione audiovisiva perché permette di cogliere l'ibridazione di stili e la molteplicità di significati dell'approfondimento esaminato. In un particolare caso, “[p]oiché l'ironia e la provocazione del video sfrutta principalmente il canale visivo”, grazie al doppiaggio lo spettatore “potrebbe concentrarsi sulle immagini senza essere distratto dai sottotitoli”. Questa dichiarazione ribadisce la consuetudine italiana di percepire i sottotitoli come una distrazione a causa della scarsa fruizione (Tveit 2009), ma pure l'influenza dell'analisi multimodale nella scelta della forma di resa audiovisiva ritenuta più appropriata: poiché il canale acustico è stato ritenuto meno coinvolto nella comunicazione del messaggio che l'autore ha inteso mandare, anche una sua “sostituzione” (Gottlieb 1994, p. 102) per mezzo del *revoicing* non comporterebbe conseguenze sulla riproduzione dei livelli illocutori e perlocutori, come evidenziato dagli analisti/traduttori.

Comunque, in tutti i casi l'analisi multimodale è stata considerata di fondamentale aiuto per la produzione dello *script* italiano e per la scelta della forma di traduzione più appropriata, e la sua utilità è stata ribadita anche l'unica volta in cui è stato detto che chi rispondeva era già “abituato a guardare video costruiti in questo modo”. Anche questo prova che la trascrizione multimodale è uno strumento che ben si adatta ai diversi livelli di familiarità con i testi audiovisivi: chi non è abituato o è nelle prime fasi della propria formazione può sviluppare le sue capacità di ragionamento sulle immagini e sulle opere audiovisive; chi usufruisce già con costanza dei tipi testuali in esame può trovare in questa trascrizione un ausilio per le interpretazioni cognitivo-semantiche sulle quali produrre la propria versione tradotta (Venuti 2009), o per valutare l'appropriatezza o meno – in chiave di equivalenza funzionale e linguistica – delle proprie scelte traduttive. La totalità dei soggetti coinvolti, nonostante la differenza di usi e di preferenze per quanto riguarda le forme di resa audiovisiva, ha infatti definito “utile” la forma di analisi critica proposta, che permette “[u]na scansione dettagliata” degli elementi che compongono un testo audiovisivo, per “sviscerare al meglio i contenuti” e possibilmente “semplificare eventuali problematiche traduttive”. Ancora, “l'accostamento di immagine e testo aiuta molto di più” i traduttori “nel capire cosa e come” tradurre, e una forma di trascrizione multimodale come quella proposta è “sicuramente meglio di un testo privo di linee guida”, e aiuta a capire “la ‘situazione’ del messaggio”. I traduttori possono, in altre parole, “entrare” nel video” e ricevere un “quadro generale di tutti gli elementi che lo compongono”, perché grazie al modello di analisi critica avanzato “[s]embra anche più facile

individuare” le caratteristiche dei vari generi e stili presenti perché “le immagini aiutano il traduttore laddove le parole non arrivano”.

6. Conclusioni

Questa ricerca ha illustrato i risultati di un caso di studio relativo all’investigazione del ruolo della trascrizione multimodale nella fase d’analisi e traduzione dei testi multimodali finalizzata al raggiungimento dell’equivalenza linguistica e funzionale ai testi originali. L’esame critico da parte di un gruppo di studenti dei corsi di ‘Lingua e Traduzione – Lingua Inglese’ dell’Università del Salento, soggetti dello studio, ha permesso di evidenziare la percezione della trascrizione multimodale come di uno strumento utile e necessario per l’identificazione degli elementi che interagiscono tra loro nella produzione e trasmissione (e conseguente ritestualizzazione) delle dimensioni semantiche e pragmatico-comunicative dei testi audiovisivi. In particolare, la possibilità di esaminare le dimensioni linguistiche, visive e acustiche è la ragione principale del riconoscimento delle strategie d’ibridazione multimodale, che diventa più frequente nelle recenti produzioni audiovisive – dai video musicali, alle serie televisive, alle forme di divulgazione scientifica, alle inchieste giornalistiche, come nel caso di studio qui considerato – e che dunque dovrebbe entrare nei tipi testuali destinati alla formazione dei traduttori audiovisivi.

È proprio la formazione, però, uno dei punti principali che, in conclusione, devono essere ritenuti i motori dell’evoluzione della ricerca sulla traduzione audiovisiva. L’indagine presentata, infatti, andrebbe vista come uno studio-pilota da integrare con ulteriori dati sulla funzione dell’analisi multimodale nella produzione dei *target script*, al fine di valutare la resa equivalente dei livelli d’interazione tra lingua, immagini e suoni del testo originale. Allo stesso tempo, oltre all’utilità di estendere il questionario discusso (o altri simili) a un campione maggiore di partecipanti, anche diversificati dal punto di vista culturale, linguistico e sociale, è necessario insistere su una definitiva presa di coscienza dell’opportunità di definire specifici percorsi formativi per i traduttori audiovisivi, che sono chiamati a diventare sempre più “mediatori audiovisivi” (Iaia 2015b) alla luce dell’evoluzione dei *Translation Studies* che ridefinisce i confini noti dell’universo della traduzione. Se è vero che quando si riformulano i testi si è soli a rispondere delle proprie scelte (Nord 1991), allora è dovere di chi si occupa della formazione accompagnare i futuri analisti, mediatori e traduttori nei primi stadi della loro crescita professionale, per farne testimoni dell’ibridazione di competenze, esperienze e professionalità che la ritestualizzazione multimodale comporta.

Bionota: Pietro Luigi Iaia è Ricercatore e Docente di Lingua Inglese e Traduzione presso l'Università del Salento. Presso lo stesso Ateneo ha conseguito il Dottorato di Ricerca in 'Studi Linguistici, Storico-letterari e Interculturali' ed è stato Assegnista di Ricerca in Lingua e Traduzione – Lingua Inglese. È autore – tra gli altri – di *Analysing English as a Lingua Franca in Video Games* (edito da Peter Lang), *The Dubbing Translation of Humorous Audiovisual Texts* (edito da Cambridge Scholars Publishing), e di articoli scientifici sull'influenza ideologica nella traduzione audiovisiva, sull'uso e la resa traduttiva di variazioni di inglese 'lingua franca' nel doppiaggio e sottotitolazione, e sulla produzione di modelli per la formazione dei mediatori audiovisivi.

Recapito autore: pietroluigi.iaia@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Anastasiou D. and Schäler R. 2010, *Translating Vital Information: Localisation, Internationalisation and Globalisation*, in “Syn-Thèses” 3, pp. 11-25.
- Attardo S. 2001, *Humorous Text: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Mouton de Gruyter, Berlino/New York.
- Austin J.L. 1962, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford.
- Baldry T. and Thibault P.J. 2006, *Multimodal Transcription and Text Analysis*, Equinox Publishing, Sheffield.
- Berti B. 2013, *Comedy as an Empirical Science. The case of The Big Bang Theory*, in Kermas S. and Christiansen T. (eds.), *The Popularization of Discourse and Knowledge across Communities and Cultures*, Edipuglia, Bari, pp. 173-186.
- Bogucki Ł. 2011, *The Application of Action Research to Audiovisual Translation*, in McLoughlin L.I., Biscio M. and Ní Mhainín M.Á., *Audiovisual Translation Subtitles and Subtitling: Theory and Practice*, Peter Lang, Bern, pp. 7-18.
- Chaume F. 2004, *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation*, in “Meta: Translators’ Journal” 49 [1], pp. 12-24.
- Chesterman A. 2000, *A Causal Model for Translation Studies*, in Olohan M. (ed.), *Intercultural Faultiness – Research Models in Translation Studies I – Textual and Cognitive Aspects*, St. Jerome, Manchester, pp. 15-26.
- Cronin M. 2013, *Translation in the Digital Age*, Routledge, New York.
- Díaz Cintas J. 2004, *In Search of a Theoretical Framework for the Study of Audiovisual Translation*, in Orero P. (ed.), *Topics in Audiovisual Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 21-34.
- Even-Zohar I. 2005, *Polysystem Theory (Revisited)*, in “Papers in Culture Research”, pp. 38-49.
- Fairclough N. 2007, *Introduction*, in Fairclough N., Cortese G. e Ardizzone P. (eds.), *Discourse and Contemporary Social Change*, Peter Lang, Berna, pp. 9-21.
- Fairclough N. 2010, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*, Longman, London.
- Gambier Y. 2009, *Challenges in Research on Audiovisual Translation*, in Pym A. and Perekrestenko A. (eds.), *Translation Research Projects 2*, Intercultural Studies Group, Tarragona, pp. 17-25.
- Gile D. 1995, *Basic Concepts and Models for the Interpreter and Translator Training*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Gottlieb H. 1994, *Subtitling: Diagonal Translation*, in “Perspectives. Studies in Translatology” 2, pp. 101-121.
- Gottlieb H. 2003, *Parameters of Translation*, in “Perspectives. Studies in Translatology” 11 [3], pp. 167-187.
- Gottlieb H. 2005, *Multidimensional Translation: Semantics Turned Semiotics*, in Gerzymisch-Arbogast H. and Nauert S. (eds.), *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*, pp. 33-61. http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Gottlieb_Herrik.pdf (04.10.2016).
- Grossman E. 2010, *Why Translation Matters*, Yale University Press, New Heaven, CT/London.
- Guido M.G. 1999a, *The Acting Reader: Schema/Text Interaction in the Dramatic Discourse of Poetry*, Legas, New York/Ottawa/Toronto.

- Guido M.G. 1999b, *Processi di analisi e traduzione del discorso scientifico-settoriale inglese: Un modello psicopedagogico*, Armando Editore, Roma.
- Guido M.G. 2012, *The Acting Translator: Embodying Cultures in the Dubbing Translation of Sitcoms*, Legas, New York/Ottawa/Toronto.
- Hall S. 2006, *Encoding/Decoding*, in Durham M.G. and Kellner D.M. (eds.), *Media and Cultural Studies: Keywords*, Blackwell Publishing, Oxford, pp. 163-173.
- Halliday M.A.K. 1978, *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*, Edward Arnold, London.
- Halliday M.A.K. 2001, *Towards a Theory of Good Translation*, in Yallop C. and Steiner E. (eds.), *Beyond Content: Exploring Translation and Multilingual Texts*, Mouton de Gruyter, Berlin, pp. 13-18.
- Iaia P.L. 2013, *Humour Strategies of Scientific Popularization: A Case Study on the American Sitcom The Big Bang Theory*, in Kermas S. and Christiansen T. (eds.), *The Popularization of Discourse and Knowledge across Communities and Cultures*, Edipuglia, Bari, pp. 187-202.
- Iaia P.L. 2015a, *The Dubbing Translation of Humorous Audiovisual Texts*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- Iaia P.L. 2015b, *Sottotitolazione intralinguistica e inglese 'lingua franca': Strategie di mediazione audiovisiva*, in Guido M.G. (a cura di), *Mediazione linguistica interculturale in materia d'immigrazione e asilo*, ESE-Salento University Publishing, Lecce, pp. 215-236.
- Iaia P.L. 2016, *The Representation of Non-native Speakers in TV Series: Ideological Influence of the Linguacultural Background on Source and Target Scripts*, intervento alla conferenza internazionale "Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation", Università La Sapienza e Università degli Studi di Roma Tre, Roma, 11.02.2016.
- Kay M. 1997, *The Proper Place of Men and Machines in Language Translation*, in "Machine Translation" 12 [1/2], pp. 3-23.
- Kress G. 2009, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, Routledge, London.
- Kress G. and van Leeuwen T. 2006, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, London.
- Matthiessen C.M.I.M. 2001, *The Environments of Translation*, in Yallop C. and Steiner E. (eds.), *Beyond Content: Exploring Translation and Multilingual Texts*, Mouton de Gruyter, Berlin, pp. 41-124.
- Mendoza I. and Ponce N. 2009, *Proposal for the Analysis of the Source Text in the Comprehension Phase of the Translation Process: Contextualization, and Analysis of Extra-Linguistic and Intra-Linguistic Aspects*, in "Rédit" 2, pp. 128-150.
- Moschini I. 2014, "You Should've Seen Luke!" or the Multimodal Encoding/decoding of the Language of Postmodern 'Webridized' TV Series, in "Text & Talk" 34 [3], pp. 283-305.
- Munday J. 2011, *Introducing Translation Studies*, Routledge, London.
- Nord C. 1991, *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam.
- Nord C. 1997, *A Functional Typology of Translations*, in Trosborg A. (ed.), *Text Typology and Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 39-66.
- Pettit Z. 2004, *The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres*, in "Meta" 49 [1], pp. 25-38.
- Reiss R. und Vermeer H.J. 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*,

- Niemeyer, Tübingen.
- Sager J.C. 1997, *Text Types and Translation*, in Trosborg A. (ed.), *Text Typology and Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 25-41.
- Schmidt W. 2013, *The Living Handbook of Narratology*, http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Implied_Reader (04.10.2016).
- Silverstone R. 1999, *Why Study the Media?*, Sage, London.
- Snell-Hornby M. 1995, *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Taviano S. 2010, *Translating English as a Lingua Franca*, Le Monnier Università, Firenze.
- Tveit J.-E. 2009, *Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited*, in Díaz Cintas J. and Anderman G. (eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 85-96.
- Valkova T. 2014, *Translation Model, Translation Analysis, Translation Strategy: An Integrated Methodology*, in “Procedia – Social and Behavioural Sciences” 154, pp. 301-304.
- van Leeuwen T. 1999, *Speech, Music, Sound*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- van Leeuwen T. 2005, *Introducing Social Semiotics*, Routledge, London.
- Venuti L. 1995, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London.
- Venuti L. 2009, *Translation, Intertextuality, Interpretation*, in “Romance Studies” 27, pp. 157-173.
- Widdowson H.G. 1991, *Types of Equivalence in Translation*, in “Triangle 10, The Role of Translation in Foreign Language Teaching”, Didier Erudition, Paris, pp. 153-165.
- Widdowson H.G. 2004, *Text, Context, Pretext. Critical Issues in Discourse Analysis*, Blackwell, Oxford.
- Widdowson H.G. 2007, *Discourse Analysis*, Oxford University Press, Oxford.
- Zillman D. 1983, *Disparagement Humor*, in McGhee P.E. and Goldstein J.H. (eds.), *Handbook of Humour Research*, Springer-Verlag Inc., New York, pp. 85-108.

STILISTICA E TRADUZIONE

Per un'analisi dei racconti di William Trevor

ILARIA RIZZATO
UNIVERSITÀ DI GENOVA

Abstract – This article seeks to explore the contribution stylistic analysis may offer to the practice of translation. In this context, it argues that the application of a stylistic methodology to translation may represent an asset both for the preliminary analysis preparing the translation process and for the assessment of the translation resulting from it. Particular attention is paid to the special interest area in stylistics of foregrounding in its connection to the linguistics of point of view, since it seems to provide insights useful for preventing or solving frequent translation problems. These considerations are applied to the analysis of passages from William Trevor's collection of short stories *Cheating at Canasta* and of their Italian published translation. In particular, the foregrounding strategies of the source text do not seem to be adequately conveyed in the Italian version of the stories; therefore, the article proposes alternative translations.

Keywords: stylistic analysis; Translation Studies; foregrounding; point of view; William Trevor.

1. L'analisi stilistica per la traduzione

La vocazione all'analisi del testo è connaturata alla stilistica stessa. Il testo fondante della disciplina, *Style in Fiction* (Leech, Short 2007), apparso per la prima volta nel 1981 e ripubblicato nella sua seconda edizione nel 2007, poggia infatti su un attento esame delle risorse linguistiche utilizzate nei testi letterari, e su una discussione degli effetti stilistici in essi ottenuti, proponendo un metodo di analisi che è assunto a modello primario per gli studiosi di stilistica. Tale metodo è caratterizzato dal rigore scientifico dell'analisi, che, come auspicano le celebri “tre R” di Simpson (2004b), dev'essere “rigorous, retrievable and replicable”.¹ Queste ultime caratteristiche, in particolare, fanno riferimento al presupposto che il modello utilizzato sia obiettivo, condivisibile e applicabile con risultati simili sul medesimo testo, o su testi diversi, da parte di altri studiosi: caratteristiche, queste, estremamente rilevanti per i processi traduttivi, i cui esiti devono essere condivisi da più persone (tra cui il committente, il traduttore, il

¹ “Rigorosa, recuperabile e replicabile” (traduzione mia).

revisore), e che coinvolgono sempre almeno due testi, tra cui si presuppone uno stretto rapporto di equivalenza di significato.

La profondità e il rigore analitico dei metodi della stilistica preludono a una traduzione che esamini il testo fonte con estrema attenzione e che fondi l'interpretazione testuale e la formulazione del testo d'arrivo sulle evidenze linguistiche riscontrate dall'analisi. Ciononostante, le potenzialità della stilistica nel fornire una solida base analitica ai fini traduttivi non sembrano essere state sfruttate appieno, benché alcune tra le principali studiosi nell'ambito dei *Translation Studies* abbiano indicato come fondamentali per i processi traduttivi aree di analisi linguistica in perfetta sovrapposizione con gli interessi della stilistica. Tra queste, Snell-Hornby (1988, 2006), innanzitutto, ha sottolineato l'importanza per i *Translation Studies* dell'avvento della 'svolta pragmatica' negli studi linguistici. In quest'ambito, ha posto l'accento sull'importanza dei partecipanti all'evento comunicativo, dei loro obiettivi, del contesto, dell'induttività e della concretezza dei testi reali nei processi analitici e interpretativi finalizzati alla traduzione. Ha inoltre individuato nei concetti formulati dai linguisti del Circolo di Praga un contributo fondamentale non solo per il funzionalismo hallidayano, ma anche per i *Translation Studies*, interessati all'uso linguistico, alle funzioni testuali e agli effetti da queste prodotti più che a competenze e forme linguistiche astratte. Anche House (1997, 2015) ha posto al centro del suo modello qualitativo, finalizzato alla ricerca dell'equivalenza in traduzione, una visione funzionalista del significato, il quale viene colto nella sua natura complessa non solo a livello denotativo, ma anche pragmatico e testuale. Analogamente, Baker (2007) ha posto l'enfasi sull'importanza della grammatica funzionale e della pragmatica per i *Translation Studies*, con un'attenzione particolare alle strutture tematiche marcate e alla pragmatica griceana.

L'approccio funzionalista all'analisi e l'applicazione dei principi della pragmatica sono alla base anche della stilistica (Leech, Short 2007) e paiono presentare vantaggi immediati nell'applicazione ai processi traduttivi, poiché rivelano aspetti del significato che restano in secondo piano se si seguono grammatiche di stampo più tradizionale (Bloor, Bloor 2004), come accade ad esempio con gli aspetti interpersonali della lingua o con la transitività (Simpson 1993). Di conseguenza, la consapevolezza di aspetti nuovi del significato permette a chi traduce di esprimerli con maggiore efficacia nel testo di arrivo (House 1997). Il funzionalismo, inoltre, pone in primo piano gli scopi comunicativi di un testo quali elementi fondamentali nell'influenzare le scelte testuali (Bloor, Bloor 2004; Reiß, Vermeer 1984). Le conseguenze di quest'ultimo aspetto sulla traduzione sono notevoli: identificare meglio gli obiettivi del testo di partenza aiuta a comprendere le scelte testuali che lo caratterizzano, e dunque a compiere analoghe scelte nel testo di arrivo, che perseguano obiettivi assimilabili a quelli originali.

Le considerazioni sugli obiettivi testuali si ricollegano all'ambito della pragmatica, che considera il testo come un'entità con obiettivi specifici, tesa a 'fare' qualcosa di concreto e specifico nell'interazione tra i partecipanti all'evento comunicativo (Grundy 2000); una simile consapevolezza permetterà al traduttore di perseguire simili obiettivi all'interno del testo d'arrivo (Snell-Hornby 1988). Inoltre la pragmatica adotta un approccio induttivo e pratico al testo, che produce considerazioni linguistiche che si possono generalizzare e applicare a diversi testi e tipologie testuali – un notevole vantaggio nella pratica professionale della traduzione, che raramente si concentra su una sola tipologia. Inoltre, la pragmatica consente di cogliere i significati impliciti del testo, senza i quali non è possibile raggiungerne la piena comprensione indispensabile per formulare una buona traduzione.

I significati impliciti desunti da un'analisi pragmatica sono devianti per definizione, nel senso che derivano dall'inosservanza del significato letterale (Douthwaite 2000, p. 235). È possibile interpretarli come il risultato della violazione di una o più massime di Grice e della conseguente creazione di un'implicatura conversazionale (Grice 1975), o della violazione del principio della pertinenza (Sperber, Wilson 1995). In ciascun caso, trattandosi di significati che derivano dalla trasgressione più o meno codificata di una norma, i significati impliciti rientrano nella sfera di interesse della stilistica del *foregrounding*.

La nozione di *foregrounding*, anch'essa eredità del Circolo di Praga, si fonda sul concetto di devianza linguistica, che può essere qualitativa, ossia relativa al codice o a una norma di una lingua specifica, o quantitativa, ossia legata a una frequenza attesa (Leech, Short 2007, p. 56). L'elemento deviante presenta l'importante effetto psicologico di divenire più visibile e prominente (Short 1996, p.11) rispetto a quanto non è deviante. Sul piano comunicativo, dunque, segnala un valore informativo particolarmente elevato (Douthwaite 2000, p. 312). La questione del valore informativo è un'area della sfera del *foregrounding* che si sovrappone a quella di un altro dominio di grande interesse per la stilistica, quello del punto di vista: valore significa infatti soggettività, valore per qualcuno che condivide un certo sistema valutativo (Hunston, Thompson 1999, p. 5), e dunque rappresentazione del punto di vista o dell'ideologia all'origine di tale sistema (Simpson 1993, pp. 5-6).

Il fenomeno del *foregrounding*, proprio perché coinvolge elementi linguistici devianti, risulta di particolare interesse per gli studi sulla traduzione, in quanto può essere all'origine di notevoli problemi traduttivi, sia sul piano della comprensione, sia su quello della resa nella lingua di arrivo. La deviazione da una norma linguistica implica infatti un maggiore sforzo cognitivo nell'interpretazione del significato 'anomalo' del testo di partenza e una maggiore ricerca di soluzioni traduttive originali, che non seguano la più nota norma nel testo di arrivo, con la complicazione ulteriore

che la norma può essere totalmente diversa in sistemi linguistici diversi. Si può supporre che tali difficoltà siano all'origine della tendenza alla normalizzazione che sembra interessare tanta parte delle traduzioni pubblicate, come denuncia Venuti (1995): invocando la scorrevolezza nella lingua di arrivo, si elidono gli elementi devianti, anomali, diversi del testo di partenza (che pare lecito associare almeno in parte a elementi di *foregrounding* nel testo di partenza), e si omologa la traduzione alle norme della lingua di arrivo, con la conseguenza che l'opera del traduttore cade, secondo Venuti, nell'invisibilità. Inoltre, la prominenza e salienza delle informazioni trasmesse in modo deviante, cui il testo di partenza assegna un valore particolare, viene persa, insieme a una parte notevole di tale valore testuale.

L'analisi stilistica fornisce dunque validi strumenti per far fronte alle difficoltà traduttive collegate al *foregrounding*. Importanti passi in questo senso sono stati compiuti da parte della rivista "Language and Literature", punto di riferimento nell'ambito della stilistica, che in anni relativamente recenti ha dedicato due numeri speciali alla traduzione (Simpson 2004a, De Wilde *et al.* 2014). Ha altresì affrontato le relazioni tra la disciplina e i *Translation Studies* Boase-Beier (2014), dedicando alcune riflessioni alla nozione di *foregrounding*, ma applicandola principalmente al testo poetico e alla combinazione linguistica inglese-tedesco.

Il presente articolo intende contribuire a tale dibattito mettendo in luce alcuni strumenti della stilistica che possono risultare rilevanti ai fini traduttivi, per consentire in particolare una migliore identificazione del significato deviante e delle sue funzioni nel testo di partenza, nonché una migliore ricerca di soluzioni traduttive adeguate. I testi prescelti per l'analisi appartengono al genere letterario, in particolare alla prosa, territorio in cui la stilistica ha sempre dato prova di grande efficacia; tuttavia, le riflessioni sulle risorse linguistiche utilizzate e gli effetti da esse prodotti possono essere applicate anche a testi di tipologia diversa: per rendere credibile la finzione che rappresenta, il testo letterario sfrutta appieno le risorse della lingua, che sono tuttavia in comune con la comunicazione in generale.

Si prenderanno dunque in esame tre racconti di William Trevor inclusi nella raccolta *Cheating at Canasta* (2007) e la relativa traduzione in italiano ad opera di Laura Pignatti, pubblicata da Guanda con il titolo di *Uomini d'Irlanda* (2009). L'analisi sarà di tipo qualitativo e procederà per esempi salienti in cui si siano riscontrati problemi nella resa traduttiva. Attraverso l'analisi stilistica si renderanno esplicite le cause di tali problemi e si proporranno soluzioni che sembrino più adeguate. Se l'esame di un numero esiguo di testi e la componente soggettiva insita nella loro interpretazione possono rappresentare un limite del presente studio, è pur vero che l'utilizzo degli strumenti della stilistica, che abbiamo detto replicabile e fondato sulle

prove linguistiche presenti nel testo, e la forte analogia di questo approccio al testo con quello che si adotta quando ci si appresta a tradurre a livello professionale (si affronta un testo alla volta, e non necessariamente si esaminano tutti i testi del medesimo autore e o dello stesso genere prima di iniziare il lavoro) concorrono al valore esemplificativo e di studio della presente analisi.

Occorre infine sottolineare che l'attenzione prestata alle traduzioni in esame scaturisce dall'apprezzamento per il relativo progetto editoriale, e che le critiche mosse al testo italiano, lungi dal voler denigrare il lavoro della traduttrice e del suo *team* editoriale, hanno lo scopo costruttivo di identificare problemi traduttivi diffusi e riflettere su possibili strategie per risolverli in traduzioni future.

2. L'analisi stilistica per la traduzione: tre racconti di William Trevor

In *Cheating at Canasta* ciascun racconto si incentra su un diverso personaggio, che interpreta variamente il *Leitmotiv* dell'inganno, della menzogna, della finzione. La diversità del personaggio è rappresentata da una diversità di punto di vista. A questo proposito abbiamo la prima e fondamentale scelta deviante. La narrazione è sempre condotta in terza persona, il che, in linea teorica, implica un punto di vista esterno rispetto a una narrazione in prima persona (Simpson 1993, p. 55). In questi racconti, tuttavia, la prospettiva adottata è perlopiù quella del protagonista, attraverso ciò che Simpson (1993, p. 62) denomina *Reflector mode*, ossia la tecnica con cui il punto di vista del narratore viene allineato a quello del personaggio. Tale tecnica può essere considerata di per sé marcata, in quanto pone l'enfasi su elementi tipici della narrazione in prima persona in una narrazione condotta in terza. Il ruolo di *Reflector* del protagonista, inoltre, non viene dichiarato esplicitamente, ma è un significato che va compreso per inferenza dal contesto creato e dalle risorse linguistiche utilizzate – un significato che gli strumenti della pragmatica mettono bene in luce e che, in quanto implicito e dipendente dal contesto, può essere considerato deviante e oggetto di *foregrounding*.

Fondamentali per la rappresentazione del *Reflector* sono alcune forme marcate della presentazione del discorso che permettano la coesistenza di voce narrante e voce del protagonista. Inoltre, poiché va posta l'enfasi sulla prospettiva assunta del protagonista, le tecniche di *foregrounding* sono spesso orientate a porre l'enfasi sul suo pensiero, sulla sua attività mentale, a tutti i livelli di analisi, come accade nel primo esempio, tratto da *Men of Ireland*:

The man came jauntily, the first of the foot passengers. Involuntarily he sniffed the air. My God! he said, not saying it aloud. My God, you can smell it all right. He hadn't been in Ireland for twenty-three years.

He went more cautiously when he reached the edge of the dock, being the first, not knowing where to go. 'On there,' an official looking after things said, gesturing over his shoulder with a raised thumb. (Trevor 2007, p. 42)

Uscì con aria disinvolta, era il primo dei passeggeri a piedi. Involontariamente annusò l'aria. "Mio Dio!" si disse, ma senza pronunciare le parole a voce alta. "Mio Dio, altroché se si sente." Non tornava in Irlanda da ventitré anni.

Esitò quando scese sul molo; essendo il primo, non sapeva dove andare. "Di là" gli disse il funzionario incaricato, indicando dietro la spalla con il pollice.

(Trevor 2009, p. 39)

Il testo inglese esordisce con svariate forme marcate. Nella prima frase, "the first of the foot passengers", che la posizione e la punteggiatura pongono al livello di proposizione, è privo di copula; la scelta marcata di rimuovere un elemento necessario per una formulazione completa e *standard* dell'enunciato ha presumibilmente lo scopo di enfatizzare il senso di "first", rendendo maggiormente l'idea che l'uomo giunga per primo, senza alcuna intermediazione. La seconda frase presenta il caso di *fronting* (Baker 2011) di "involuntarily", che gli conferisce enfasi ponendolo nell'insolita posizione tematica, enfasi che acuisce dunque l'idea di istintività, di mancanza di pianificazione associata al processo "sniffed". La terza e la quarta frase presentano due casi evidenti di discorso diretto libero: "My God!" e "My God, you can smell it alright", dove l'elemento di libertà, e dunque diverso e deviante che attira su di sé l'attenzione, è dato soprattutto dalla mancanza delle virgolette, che definirebbero chiaramente quanto è il prodotto del processo verbale del personaggio e quanto enunciazione del narratore. Associando questo espediente all'enfasi posta su "Involuntarily" nella frase precedente, tale scelta pare sottolineare come le parole del personaggio vengano pronunciate d'istinto, senza mediazione, ipotesi corroborata anche dal fatto che il personaggio dica queste parole, ma non a voce alta: il suo è un pensare tra sé e sé, e il lettore ne viene messo a parte in modo immediato.

Poco oltre si trova un altro elemento marcato: la persona che suggerisce in quale direzione proseguire è indicata come "an official looking after things", definizione assai poco tecnica delle mansioni del personaggio, che spicca per genericità lessicale e bassezza di registro. Tale deviazione dallo *standard* linguistico che ci si aspetta da un racconto non può non avere uno scopo nel testo inglese: in questo contesto, è con ogni probabilità quello di designare volutamente il personaggio come farebbe chi sia distratto da altro e azzardi una definizione tra sé e sé, suggerendo quindi che sia il protagonista a compiere tali operazioni e che si abbia accesso al pensiero del personaggio. Tutto questo è in linea, in termini di obiettivi comunicativi, con

i precedenti elementi marcati nel porre l'enfasi fin dall'inizio del racconto sull'attività mentale del personaggio. La traduzione italiana, però, non rende adeguatamente questi aspetti: la prima frase introduce una copula ("era"), che quindi trasforma la sequenza dopo la virgola in una coordinata esplicita, indipendente dalla prima proposizione, formando un periodo poco coeso; la seconda e la terza frase presentano una punteggiatura normalizzata, che distingue il pensiero del personaggio dal discorso narratorio; inoltre, "an official looking after things" viene tradotto con "il funzionario incaricato", che conferisce una connotazione di precisione e formalità al referente. Nel complesso, la marcatezza delle espressioni in inglese è decisamente ridotta nella versione italiana, che restituisce in tono molto minore la natura "diversa", immediata, informale e non articolata del pensiero del protagonista.

Un simile esito è altresì riscontrabile nel racconto che dà il nome alla raccolta, *Cheating at Canasta*, in cui il protagonista torna nei luoghi visitati un tempo con la moglie, dopo la morte di quest'ultima:

He had travelled today from Monterosso, from the coast towns of the Cinque Terre, where often in September they had walked the mountain paths. The journey in the heat had been uncomfortable. He should have broken it, she would have said – a night in Milan, or Brescia to look again at the Foppas and the convent. Of course he should have arranged that, Mallory reflected, and felt foolish that he hadn't, and then foolish for being where he was, among people who were here for pleasure, or reasons more sensible than his. (Trevor 2007, pp. 63-64)

Quel giorno era partito da Monterosso, una delle Cinque Terre,² dove spesso in settembre avevano percorso a piedi i sentieri di montagna. Il viaggio nel caldo era stato faticoso. Avrebbe dovuto fare una tappa, gli avrebbe detto lei, fermarsi una notte a Milano o a Brescia per tornare al convento ad ammirare i dipinti del Foppa. Naturalmente avrebbe dovuto organizzarsi, pensò Mallory, e si sentì stupido per non averlo fatto, e poi stupido per essere dov'era, in mezzo a persone che si trovavano lì per divertirsi, o per motivi più logici del suo. (Trevor 2009, p. 56)

Questa volta l'elemento di spicco è collocato in una posizione in apparenza di secondaria importanza: l'inciso "a night in Milan, to look again at the Foppas

² La scelta di tradurre "from the coast towns of the Cinque Terre" con "una delle Cinque Terre" sembra essere dettata dal fatto che il lettore italiano non necessiti dell'informazione che le Cinque Terre sono "coast towns". In questo senso, tale scelta è coerente con quella di tradurre "the Foppas" con "i dipinti del Foppa", perché in questo caso, presumibilmente, il lettore italiano non è a conoscenza del fatto che si tratti di dipinti. La traduttrice sembra dunque adottare una strategia di esplicitazione *target-oriented* che rende il testo chiaro e comprensibile per il lettore. Il problema risiede tuttavia nel fatto che il testo di partenza sia volutamente oscuro e che questa caratteristica abbia lo scopo di veicolare significati salienti in modo implicito.

and the convent”. La presenza di “the” negli ultimi due sintagmi sembra indicare che si tratti di un’informazione data, ossia di qualcosa di già noto grazie a riferimenti precedenti, ma in realtà non è così: questa è la prima menzione di “the Foppas” e “the convent” nel racconto, e dunque si compie l’operazione deviante di presentare come data un’informazione nuova. Tutto ciò è anomalo, in quanto, se il riferimento a un convento situato a Brescia è quantomeno ellittico, la menzione delle opere di Foppa come elemento noto spicca a causa della sua oscurità per chiunque non abbia una conoscenza più che buona della storia dell’arte italiana. Se qualcosa di verosimilmente ignoto ai lettori è rappresentato come ben noto, lo scopo dev’essere quello di enfatizzare che è noto a qualcuno, che questo qualcuno è la fonte dell’enunciato, e che l’enunciato rappresenta il suo pensiero (caratteristica accentuata dalla natura di inciso, separato da quanto precede da un trattino, e dunque discontinuo rispetto alla prima parte della frase).

La traduzione, invece, presenta una virgola in luogo del trattino, introduce il verbo “fermarsi”, che rende il processo verbale del tutto esplicito; inoltre riformula la parte restante con “per tornare al convento ad ammirare i dipinti del Foppa”, che muta il processo da quello di rivedere (“look again”) i Foppa e il convento in quello di tornare in un luogo, il convento, ove i Foppa sono ospitati, e definiti “dipinti”. L’alto grado di normalizzazione sintattica e grammaticale e di esplicitazione delle informazioni non conserva nulla degli elementi che, pragmaticamente, trasmettono dati importanti, creando dei significati devianti e impliciti che il lettore deve elaborare da sé: l’informazione mima il pensiero del protagonista Mallory, dandoci l’impressione di accedere in modo immediato al suo mondo interiore.

I testi analizzati che seguono sono tratti da *The Dressmaker’s Child*, racconto di apertura della raccolta, che più di altri presenta elementi devianti di interesse per la presente analisi. Un breve riassunto della trama potrà chiarire questa affermazione e collocare gli esempi proposti. Mentre sta portando in albergo due turisti spagnoli, il meccanico diciannovenne Cahal investe una bambina, ma non si ferma a soccorrerla né a guardare se si sia ferita. Tenta di tornare alla sua vita normale e di convincersi che non sia successo nulla, ma paura e senso di colpa lo opprimono, soprattutto dopo la notizia che la ragazzina è scomparsa. La madre della bambina, inoltre, una sarta di mezza età non sposata, irresponsabile e malvista, inizia a perseguitarlo, dandogli a intendere di sapere quanto è accaduto, ma senza denunciarlo alle autorità, sperando così di indurlo a intrecciare con lei una relazione amorosa.

Abbiamo dunque un protagonista deviante rispetto alla norma attesa dell’adulto di una certa estrazione sociale, ed eventi che non rientrano nella norma socio-culturale: un autista che non soccorre una bambina innocente, una madre che non si cura della propria figlia ma che desidera un uomo più

giovane, il tutto filtrato dal punto di vista di Cahal, costruito linguisticamente con una coerenza che non trova eguali in questa raccolta. Il pensiero di Cahal e la sua funzione di *Reflector* vengono rappresentati ovunque possibile, anche in quello che tradizionalmente è sicuro territorio del narratore. L'*incipit* è significativo al riguardo:

Cahal sprayed WD-40 on to the only bolt his spanner wouldn't shift. All the others had come out easily enough but this one was rusted in, the exhaust unit trailing from it. He had tried to hammer it out, he had tried wrenching the exhaust unit this way and that in the hope that something would give way, but nothing had. Half five, he'd told Heslin, and the bloody car wouldn't be ready. (Trevor 2007, p. 1)

L'ultima frase dell'esempio, nel contesto creato dal paragrafo, è molto efficace nel porre Cahal come focalizzatore della narrazione, in particolare grazie all'aggettivo "bloody", altamente valutativo, il che implica che qualcuno rappresenta la fonte di tali valori e tale valutazione (Hunston, Thompson 1999, p. 5). Inoltre, l'aggettivo è fortemente marcato in termini di registro, in quanto può essere a pieno titolo collocato come elemento di turpiloquio, ed è dunque qualcosa di estremamente vistoso e deviante nell'*incipit* di un racconto, che per giunta fa da *incipit* all'intera raccolta. Le convenzioni letterarie indurrebbero ad aspettarsi, per una narrazione in terza persona, una voce narrativa distaccata e assimilabile a quella dell'autore, e dunque 'alta' e intellettuale; troviamo invece un narratore che fin dall'apertura non disdegna la volgarità verbale. Un espediente di grande effetto, che attraverso l'uso, ancora una volta e in modo ancora più marcato, della parte 'libera' del discorso indiretto libero, evoca, nella finzione, le esatte parole pensate dal personaggio, e dunque fonde la voce del narratore con quella del protagonista/*Reflector* (Simpson 1993, p. 28).

Se "bloody" è una parola chiave che catalizza l'attenzione ed è fondamentale nell'identificazione di Cahal con il narratore, altri elementi del testo contribuiscono a questa identificazione, e quindi ad assegnare al racconto una prospettiva particolare, inaspettata, unica. Come spesso avviene nella narrativa, questi obiettivi comunicativi del testo vengono perseguiti attraverso la rappresentazione del pensiero, che rende topici, preponderanti i momenti in cui compare (Toolan 2009, pp. 135-136). E questo racconto non si affida soltanto al lessico valutativo e marcato nel rappresentare il pensiero, bensì anche ad espedienti sintattici. In questo esempio possiamo notare l'ellissi, che abbreviando e rendendo più vago l'enunciato è rappresentativa della natura embrionale e poco elaborata del pensiero rispetto alle forme *standard* del parlato e dello scritto (Simpson 1993, pp. 27-28). Qui "half five" è ellittico della preposizione (*at* o *by*), e dunque risulta molto immediato e poco elaborato, oltre che poco preciso: non è specificato se sia "at" o "by

half five”, e questo è coerente col fatto che Cahal, fonte del pensiero, non necessita di questo dettaglio. Brevità e scarsa elaborazione sono accentuate anche dalla presenza di forme contratte (“he’d” e “wouldn’t”), e dalla prevalenza di monosillabi nella frase.

Anche l’ordine sintattico marcato contribuisce a creare la finzione dell’immediatezza del pensiero. La sequenza non marcata vorrebbe prima la proposizione introduttiva, che presenti prima chi parla e poi il processo verbale, e poi l’unità riportata, mentre in questo caso abbiamo la tematizzazione di quest’ultima (Bloor, Bloor 2004, pp. 122-123). Nella traduzione italiana, tuttavia, solo la sequenza marcata viene riprodotta, mentre gli altri elementi di *foregrounding* del pensiero risultano alquanto sminuiti:

Per le quattro e mezzo, aveva detto a Heslin, e quella dannata automobile non sarebbe stata pronta. (Trevor 2009, p. 5)

La traduzione di “bloody” con “dannata” propone, sì, un termine marcato, che però in quest’accezione è un anglicismo, e dunque è meno attestato nel turpiloquio italiano. Ne risulta quindi una minore enfaticità. Il registro estremamente basso dell’aggettivo non è inoltre coerente con il termine che modifica, “automobile”, che tra le varie opzioni per esprimere il concetto designato (“auto” e “macchina”, per citarne alcune) è tra quelle con le connotazioni più formali e alte. Quanto alle strategie individuate nel testo di partenza per ottenere effetti di brevità e scarsa elaborazione, la traduzione non evidenzia alcun tentativo di resa in italiano, in quanto viene esplicitata la preposizione in apertura (“per le quattro e mezzo”), viene utilizzata la parola “automobile” che ha ben cinque sillabe, e il processo relazionale dell’ultima proposizione, “wouldn’t be ready”, è reso con una forma verbale piuttosto complessa e lunga, “non sarebbe stata pronta”, perfettamente equivalente da un punto di vista denotativo, ma non certo da quello connotativo, funzionale e pragmatico, per il quale il ricorso a forme verbali neo-*standard* appare assai più giustificato in questo contesto. Alla luce di tali considerazioni, una traduzione che tenesse conto di una simile analisi potrebbe essere:

Le quattro e mezzo, aveva detto a Heslin, e quella macchina di merda non era pronta.

La normalizzazione degli elementi di *foregrounding* nel discorso indiretto libero è costante anche in questo racconto. Esempificativo è il brano in cui la sarta, che incontra Cahal con la sua ragazza Minnie Fennelly in un *pub*, chiede a quest’ultima se si rivolgerà a lei per realizzare il suo abito da sposa; significativa la risposta di Minnie:

And Minnie Fennelly laughed and said no way they were ready for wedding

dresses yet. (Trevor 2007, p. 16)

E Minnie Fennelly rise e disse che non erano ancora pronti a pensare a un abito da sposa. (Trevor 2009, p. 17)

In inglese la risposta è costituita da una proposizione principale retta da “laughed” e da una coordinata retta da “said”, da cui dipende una relativa che presenta indirettamente quanto detto da Minnie: la negazione “no way”, molto enfatica rispetto ad altre opzioni disponibili (ad esempio, “and said that they were not ready for wedding dresses yet”). Tale enfasi è presumibilmente indicativa, insieme allo scoppio di risa rappresentato nella prima proposizione, della scarsa propensione di Minnie a impegnarsi sentimentalmente con Cahal. Non va tuttavia dimenticato che nella finzione è Cahal il *Reflector* che filtra la narrazione e riporta i dialoghi cui assiste, e pertanto l'elemento su cui si pone l'enfasi rappresenta altresì quello di maggiore spicco e importanza per lui che lo ‘riferisce’. In altre parole, l'enfasi su “no way” quale commento della sua ragazza alla domanda se abbia in progetto di sposarlo o meno è rappresentativa del netto rifiuto di Minnie e di quanto questo sia significativo per Cahal.

Il testo italiano sminuisce ancora una volta l'elemento libero del discorso indiretto, presentando una proposizione negativa ben più *standard*: “disse che non erano ancora pronti”. Inoltre, “pronti” non regge “per l'abito da sposa”, simbolico del matrimonio vero e proprio, bensì “a pensare a un abito da sposa”. Rispetto al testo di partenza, in cui Minnie risponde prontamente che non sono pronti per sposarsi, “pensare” introduce un ulteriore livello nella gerarchia sintattica della frase, che non solo rende la risposta meno ‘pronta’, ma pone l'enfasi sulla valutazione, la programmazione, forse addirittura sui numerosi preparativi necessari per le nozze, anziché sull'abito da sposa e ciò che simboleggia, e quindi riduce la forza illocutoria associata all'istintivo rifiuto di Minnie. Una traduzione attenta a quanto sia oggetto di *foregrounding* e alla sua funzione in rapporto al focalizzatore e al contesto creato potrebbe prevedere soluzioni quali

E Minnie Fennelly rise e disse no che non erano pronti per l'abito da sposa.

E Minnie Fennelly rise e disse che assolutamente non erano pronti per l'abito da sposa.

Le strategie di *foregrounding* utilizzate in questo racconto non si limitano all'uso marcato del discorso indiretto libero. Ne vediamo ulteriori esempi all'opera nel brano che segue, in cui si riportano le voci sulla sarta e su sua figlia:

“One day that kid’ll be killed,” he heard Fitzie Gill saying, and someone else said the woman wasn’t up to looking after the kid. The child was left alone in the house, people said, even for a night while the woman drank by herself in Leahy’s, looking around for a man to keep her company. (Trevor 2007, p. 14)

“Un giorno o l’altro quella bambina finirà per farsi investire” aveva sentito dire a Fitzie Gill, e qualcun altro diceva che la donna non era in grado di badare alla figlia. La bambina rimaneva in casa da sola, si mormorava, anche per tutta la notte, mentre la donna andava a bere da Leahy in cerca di un uomo che le tenesse compagnia. (Trevor 2009, p. 15)

Stavolta è il discorso diretto a proporre un enunciato che spicca, e per numerose ragioni. Innanzitutto si tratta di un caso di *foregrounding* grafologico, in quanto l’enunciato si trova in posizione tematica a inizio paragrafo, posizione destinata a ricevere particolare attenzione, ed è posto tra virgolette, che ne demarcano nettamente i confini. Inoltre, è l’unico caso di discorso diretto nel paragrafo, il che lo rende deviante rispetto alla norma interna di tale unità. Si tratta altresì di un caso di *foregrounding* fonologico che si fonda sulla ripetizione di suoni occlusivi, tra cui le alveolari /d/ e /t/ e la velare /k/, cui si aggiunge la dentale /ð/, che paiono dare un’impressione di durezza coerente con il destino previsto per la bambina, acuita dal fatto che le parole interessate siano tutti monosillabi. Forte dunque l’effetto di questo segmento, il che pare rappresentativo dell’effetto sortito su Cahal, presentato esplicitamente come focalizzatore (“he heard”).

La traduzione appare molto meno efficace, in primo luogo perché non pare esservi un chiaro schema allitterativo, a meno che questo non risieda nelle fricative, ossia nelle due occorrenze di /f/ e di /s/ in “finirà”, “farsi” e “investire”. “Farsi” e “investire” appaiono inoltre in contrasto con l’incisività data dalla sequenza di monosillabi, e l’ultimo termine pare inadeguato a rendere l’immediatezza del parlato associata al discorso diretto e rappresentata nel testo di partenza dal generico “kill”: “investire” è un iponimo di “uccidere”, cui si può assegnare la stessa genericità di “kill”, con connotazioni assai più specifiche e tecniche, che suggeriscono un registro assai più formale di quello plausibile per le chiacchiere che si scambiano in un’officina. Lo stesso problema di registro sembra estendersi alla traduzione di “wasn’t up to looking after the child” che, con la forma contratta, i verbi frasali *to be up* e *look after*, e il lessico di base, ben rappresenta il parlato informale (o il modo in cui il *Reflector* possa riformularlo); non si può dire altrettanto di “non era in grado di badare alla figlia”, non tanto per il “badare”, che in italiano è in stretta collocazione con termini che indichino figli o bambini, e quindi una scelta tutto sommato credibile, quanto per il “non era in grado”, che suona molto formale. Si riscontra pertanto il tentativo costante di elevare il registro del testo in traduzione, operazione che sembra poco condivisibile in un racconto che invece si affida tanto a un registro

deviante. In parte collegato a quest'ultimo punto è lo schema utilizzato per i *reporting verbs*, che nel testo di partenza prevede l'uso triplice di *say*, il verbo di dire meno marcato in inglese, e quindi anche quello più immediatamente disponibile a un focalizzatore non particolarmente colto il cui pensiero viene riportato con immediatezza. Inoltre abbiamo tre processi verbali, che già per questo motivo sono posti sullo stesso piano, la cui similitudine è enfatizzata dalla ripetizione dello stesso verbo, con un effetto simile a quello di una eco. Il testo è dunque permeato dal parallelismo, espediente grazie al quale risultano accentuate le differenze tra gli elementi posti sullo stesso piano come, ad esempio, il numero dei parlanti: da "Fitzie Gill", uno solo, a "someone else", alcuni, a "people said", una moltitudine. Il *climax* così strutturato trasmette dunque implicitamente un'idea di crescendo da associarsi a quanto espresso nel contenuto proposizionale che fa parte di tale struttura: le maldicenze sul conto della sarta e della figlia. La traduzione italiana modifica il parallelismo di tale struttura soprattutto con la scelta di "si mormorava", che spezza la sequenza del verbo "dire", e non chiarisce che il numero di parlanti aumenta rispetto a "someone else"/"qualcuno". Si può supporre che la variazione sia stata introdotta per evitare un eccesso di ripetizioni; tuttavia, il parallelismo si fonda proprio sulla ripetizione, strutturale e lessicale, e dunque non renderlo in traduzione può portare alla perdita di effetti voluti e rispondenti a obiettivi ben precisi. Inoltre, il parallelismo non viene mantenuto per via dell'uso del tempo composto "aveva sentito dire", in luogo di "he heard". La struttura a *climax* non è dunque altrettanto evidente. Da notare anche l'omissione di un traducevole per "by herself", che nel testo di partenza sottolinea il parallelismo di condizione della madre e della figlia "left alone", nonché la variazione nello schema di transitività per "the child was left alone in the house", che presenta un passivo in cui l'agente, e dunque il responsabile, non è espresso, ma che grammaticalmente presuppone che vi sia (Simpson 1993, p. 87): nella fattispecie, com'è ovvio, la madre. In italiano, tuttavia, "rimaneva" è un processo meramente relazionale, che non esprime grammaticalmente le responsabilità della madre. La traduzione alternativa proposta qui di seguito tenta invece di mantenere alcuni degli aspetti analizzati:

"Prima o poi quella bambina si farà ammazzare" sentì dire a Fitzie Gill, e qualcun altro diceva che la donna non era capace di badare alla figlia. La bambina veniva lasciata a casa da sola, la gente diceva, anche per tutta la notte, mentre la donna se ne stava a bere tutta sola da Leahy in cerca di un uomo che le facesse compagnia.

In mancanza di una soluzione che ricrei il *pattern* fonologico del testo di partenza, si è optato per la prominenza a livello di suono di "ammazzare". Si è inoltre scelto di tradurre "people" con "gente", soluzione sconsigliata nelle

più comuni prassi traduttive, perché in inglese è di solito poco connotato e assimilabile al concetto di “persone”, mentre “gente” nella lingua italiana ha connotazioni di moltitudine indistinta, talvolta anche spregiative. In questo caso il concetto di moltitudine indistinta si presentava funzionale al contesto e ha fatto propendere per una scelta deviante rispetto alla pratica traduttiva più diffusa.

Un ultimo esempio di *foregrounding* ottenuto attraverso il parallelismo e la deviazione a livello sintattico è quello immediatamente successivo alla narrazione del momento in cui Cahal vede la bambina correre incontro alla sua auto e urtarla:

Cahal didn't stop. In his mirror the road had gone dark again. He saw something white lying there but said to himself he had imagined it. (Trevor 2007, p. 11)

Non si fermò. Nello specchietto retrovisore vide la strada, che era tornata buia. Notò qualcosa di bianco per terra, ma si disse che doveva averlo immaginato. (Trevor 2009, p. 13)

Il parallelismo nel testo di partenza è dato dalla presenza di due frasi dalla struttura molto simile, in quanto costituite da una sola principale, e da una terza frase costituita da due proposizioni coordinate, nonché dal collegamento paratattico. Il parallelismo strutturale evidenzia la differenza in termini quantitativi: la prima frase è minima, data soltanto da monosillabi, e dalle funzioni indispensabili di soggetto e predicato; la seconda ha una struttura simile, ma più ricca grazie ai complementi di luogo e tempo rispettivamente in posizione iniziale e finale; la terza comprende due coordinate di cui la prima regge una subordinata implicita (“lying”). La prima frase, dunque, spicca per brevità all'interno di quella che è una sequenza in crescendo, ed è con ogni probabilità rappresentativa della velocità degli accadimenti e della subitanea decisione di non fermarsi a soccorrere la bambina. La seconda frase introduce la percezione visiva di Cahal indirettamente, attraverso il deittico “in his mirror”, e poi enfatizza il movimento sulla strada con “gone” in “the road had gone dark”. La terza frase rende esplicita la visione del personaggio con “he saw”, il verbo meno marcato possibile per questo scopo, e dopo tre proposizioni coordinate e separate tra loro da un solo punto fermo presenta una terza proposizione introdotta da “but”. Questa variazione nella struttura sintattica introduce una brusca deviazione nello schema interpretativo atteso: Cahal vede qualcosa di bianco sulla strada, e dunque dovrebbe fermarsi e tornare indietro, ma si convince di esserselo immaginato, e dunque si rassicura nella sua decisione di non fermarsi e nel suo autoinganno che nulla è successo, e prosegue, compiendo un gesto inaspettato anche in base alle norme sociali.

La traduzione sembra enfatizzare la brevità della prima frase, in cui il soggetto “Cahal” viene ommesso, ma poi non rispetta le proporzioni e i rapporti tra le proposizioni, in quanto nella seconda frase la struttura viene cambiata in modo da ottenere una principale e una relativa, in cui la principale, inoltre, rende esplicito il processo visivo, che non si deduce più dal deittico “in his mirror” (peraltro più sintetico di “specchietto retrovisore”), ma che è spiegato da “vide la strada”. Questa scelta è con ogni probabilità determinante nella scelta del verbo di percezione della terza frase, in cui “saw” non viene reso con la soluzione immediata “vide”, presumibilmente per evitarne la ripetizione a breve distanza, ma con “notò”, che ancora una volta è un iponimo più specifico, più formale e che denota maggiore attenzione e consapevolezza nell’atto di percepire. Tutto questo sembra preludere a una maggiore responsabilizzazione di Cahal come agente, e invece l’ultima proposizione presenta un modalizzatore, “doveva”, in contrasto con questa tendenza. “Si disse che doveva esserselo immaginato” ha un effetto di *hedging* notevole rispetto all’equivalente più immediato “si disse che se l’era immaginato”. L’introduzione di un modalizzatore non necessario attenua l’impatto di “he had imagined it”, che esprime un grado assoluto di certezza e dunque conferma la scelta anomala di Cahal di non fermare la macchina, decisione che porta a una svolta decisiva della trama. Tale modalizzazione non giova al racconto, che tanto gioca sui rimorsi e sulle paure di Cahal innescate proprio da questo errore. Pertanto si propone la seguente traduzione:

Non si fermò. Nello specchietto la strada era tornata buia. Vide qualcosa di bianco là per terra, ma si disse che se l’era immaginato.

In questa versione si cerca di mantenere il parallelismo sintattico che prepara alla sorprendente avversativa finale e di non modalizzare quest’ultima, in modo che conservi tutta l’enfasi illocutoria che il testo di partenza le assegna. Deviante è anche la scelta della forma esplicita, “che se l’era immaginato”, anziché la più elegante implicita, sempre per coerenza verso il registro basso che caratterizza il *Reflector*.

3. Conclusioni

L’analisi dei brani proposti, condotta con gli strumenti della stilistica, ha tentato di dimostrare, pur nella brevità dei campioni presentati, che gli elementi linguistici devianti ricoprono una funzione specifica nel testo e mirano deliberatamente a raggiungere obiettivi di trasmissione del valore informativo. Sulla base degli indizi forniti dal materiale linguistico del testo, si è cercato di proporre un’identificazione di tali funzioni e obiettivi che

possa essere compresa e replicata da terzi giungendo a conclusioni assimilabili a quelle presentate.

L'analisi delle traduzioni italiane ha altresì messo in luce lacune nella resa degli elementi linguistici devianti nel testo d'arrivo. L'effetto primario di tali lacune sembra una tendenza alla normalizzazione dell'informazione trasmessa e, di conseguenza, l'attenuazione o la perdita di alcuni dei significati più originali e carichi di potenziale comunicativo del testo. Poiché preservare tali significati è di fondamentale importanza in una traduzione, si è tentato di rendere esplicito ciò che non risponde alle funzioni e agli obiettivi del testo di partenza e di proporre soluzioni traduttive che ne siano invece rispettose. Tali soluzioni sono una mera opzione tra numerose possibili varianti; tuttavia hanno il ruolo positivo di evidenziare che la lingua di arrivo presenta le risorse linguistiche per superare la maggior parte delle difficoltà poste dagli elementi devianti e dalle strategie di *foregrounding* più complesse.

Il problema che pare emergere con maggiore frequenza nelle traduzioni discusse è la mancata identificazione degli elementi devianti come tali e come parte di una strategia volta a porre l'enfasi su determinate informazioni salienti. Va tuttavia sottolineato che i traduttori sono spesso sottoposti a numerosi condizionamenti, quali tempi di consegna molto stretti, scelte editoriali imposte dall'alto e non negoziabili, e così via. È pertanto possibile che, in alcuni casi, i problemi riscontrati in traduzione non dipendano dalle scelte della traduttrice, ma vadano ascritti almeno in parte ad altri fattori. Scopo della metodologia stilistica, d'altra parte, è mettere in luce aspetti del significato del testo che talvolta vengono lasciati in ombra, consentendo al traduttore di valutare diverse possibilità che possono avere vari gradi di adeguatezza. Si auspica quindi che il presente contributo abbia offerto spunti riflessivi utili per la diffusione dei metodi della stilistica applicati ad analoghi problemi di traduzione.

A titolo di conclusione, è bene ricordare che un'analisi stilistica dettagliata come quella qui presentata ha una funzione principalmente illustrativa del metodo, che una volta acquisito consente di raggiungere maggiore consapevolezza degli effetti ricercati dal testo, e che pertanto può essere applicato mediante un processo di lettura attenta del testo da tradurre. Non si pretende, dunque, che vengano svolte e rese esplicite lunghe analisi del testo ogniqualevolta ci si accinga a tradurre, il che, ricordando che la traduzione è *in primis* una professione, richiederebbe troppo tempo ed energie, e genererebbe una perdita economica notevole. Si spera invece che il metodo analitico della stilistica possa diffondersi presso i traduttori e agevolarne la comprensione del testo a tutti i suoi livelli di significato e la ricerca di soluzioni il più possibile adeguate. Si spera inoltre che lo studio dei rapporti tra stilistica e traduzione possa proseguire e fornire ulteriori spunti e strategie risolutive di problemi traduttivi.

Bionota: Ilaria Rizzato è dottore di ricerca in Anglistica e ricercatrice di Lingua inglese presso l'Università di Genova, dove insegna traduzione per il Corso di laurea magistrale in Traduzione e interpretariato. La sua ricerca s'incentra sulla teoria, la pratica e la didattica della traduzione e sull'analisi linguistica e stilistica del testo, in particolare sull'analisi preparatoria alla traduzione e mirata all'espressione del linguaggio figurato, del punto di vista nel testo e dell'alterità linguistica e culturale. In quest'ambito, si è occupata di poesia e prosa vittoriana, di narrativa irlandese e inglese contemporanea, e della commedia shakespeariana. Ha curato e tradotto per Archinto la prima edizione italiana della corrispondenza epistolare tra Elizabeth Barrett e Robert Browning (*D'amore e di poesia*, 2007 e 2014), diverse opere di Alberto Manguel (2008-2012), ed è autrice di traduzione, introduzione e note de *I due gentiluomini di Verona* in *Tutte le opere* di William Shakespeare pubblicate da Bompiani (2015).

Recapito autore: ilaria.rizzato@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Baker M. 2011, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London.
- Boase-Beier J. 2014, *Stylistic Approaches to Translation*, Routledge, London.
- Bloor T. and Bloor M. 1995, *The Functional Analysis of English. A Hallidayan Approach*, Arnold, London.
- De Wilde J., Bernaerts L. and De Bleeker L. (eds.) 2014, *Special Issue: Narration and Translation*, in "Language and Literature" 13 [1].
- Douthwaite J. 2000, *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Grice H.P. 1975, *Logic and Conversation*, in Cole P. and Morgan J.L. (eds.), *Syntax and Semantics*, Academic Press, New York, pp. 41-58.
- Grundy P. 2000, *Doing Pragmatics*, Arnold, London.
- Hunston S. and Thompson G. (eds.) 1999, *Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse*, Oxford University Press, Oxford.
- Leech G. and Short M. 2007, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Pearson Longman, Harlow.
- House J. 1997, *Translation Quality Assessment. A Model Revisited*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- House J. 2015, *Translation Quality Assessment. Past and Present*, Routledge, Abingdon/New York.
- Reiß K. and Vermeer H.J. 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, M. Niemeyer, Tübingen.
- Short M. 1996, *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*, Longman, Harlow.
- Simpson P. 1993, *Language, Ideology and Point of View*, Routledge, London.
- Simpson P. (ed.) 2004a, *Special Issue: Translation and Style*, in "Language and Literature" 13 [1].
- Simpson P. 2004b, *Stylistics. A Resource Book for Students*, Routledge, London.
- Snell-Hornby M. 1988, *Translation Studies. An Integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Snell-Hornby M. 2006, *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Sperber D. and Wilson D. (1995), *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford.
- Toolan M. 2009, *Narrative Progression in the Short Story. A Corpus Stylistic Approach*, Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Trevor W. 2007, *Cheating at Canasta*, Viking Penguin, New York.
- Trevor W. 2009, *Uomini d'Irlanda*, trad. it. di Pignatti L., Guanda, Parma.
- Venuti L. 1995, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London.

TERMINI E METAFORE

Traduzione e comparazione interlinguistica

MICAELA ROSSI
UNIVERSITÀ DI GENOVA

Abstract – Our contribution aims at analysing the role and semiotic functions of terminological metaphors in LSP texts and discourses. Most notably, we will focus on different kinds of metaphorical terms inside specialised languages and on the various problems that these terms may cause in translation processes. The importance of textual genres and of texts specialisation degree, as well as the crucial role of pragmatic and contextual factors, will also be taken into account, as far as translation and comparative cross-linguistic analysis are concerned.

Keywords: translation; terminology; metaphor; textual genres; languages for specialised purposes.

1. Metafore e terminologie specialistiche. Brevi cenni su una riscoperta recente

Il rapporto tra metafore e terminologie specialistiche è un rapporto complesso e per molti aspetti controverso. Infatti, pur riconoscendo che la terminogenesi per metafora è senz'altro una delle strategie neologiche più produttive (si veda Kocourek 1991, più recentemente Humbley 2006, 2012), a lungo i terminologi hanno tentato di ricondurre il ruolo delle metafore terminologiche a quello della semplice cataresi denominativa. In virtù del principio di *uninozionalità*, uno dei principi della Teoria Generale della Terminologia di stampo wüsteriano, la metafora lessicalizzata nell'ambito delle lingue speciali altro non è che un'etichetta denominativa, suscettibile peraltro di ingenerare confusione per la sua natura intrinsecamente polisemica (Kocourek 1991: 167 mette in evidenza molto chiaramente questo rischio), e di conseguenza meno "esatta" dei termini a derivazione colta, propri del lessico delle scienze naturali.

Questo pregiudizio di minore esattezza concettuale è destinato a pesare sui termini a base metaforica fino ad un periodo molto recente; anche nell'ambito della grande riscoperta della metafora in ambito cognitivista, gli studi principali (per citare un caso emblematico, lo studio fondamentale di Richardt 2005) si concentrano sulle espressioni metaforiche di stampo divulgativo, sui concetti metaforici condivisi (*conceptual metaphors*, CM

secondo la teoria di Lakoff e Johnson 1980) all'opera nei linguaggi semi-specialistici, tralasciando la ricchezza e la varietà del fenomeno dell'interazione concettuale nelle lingue speciali.

Parallelamente, anche il settore disciplinare della storia della scienza manifesta una certa difficoltà nel riconoscimento pieno e consapevole del ruolo della metafora nel ragionamento scientifico. A partire dalla Rivoluzione Scientifica del XVII secolo, l'empirismo impone infatti una sorta di ostracismo sull'utilizzo del linguaggio figurato nelle scienze, la cui lingua si vuole il più possibile esatta, astratta. Il sogno di Leibniz di un linguaggio estremamente formalizzato per esprimere la scienza, l'ostracismo di Locke riguardo al potere fuorviante della metafora nel linguaggio della scienza, sono celebri esempi dell'ipoteca intellettuale che fino ad anni molto recenti peserà sulle metafore modellizzatrici nella scienza (pur con eccezioni notevoli del calibro di Giambattista Vico).

Influisce infine nel dibattito, e senz'altro con importanza notevole, il retaggio della tradizione retorica, che vede nella metafora una figura di sostituzione lessicale, una semplice “comparazione abbreviata” secondo la terminologia dei manuali scolastici, un artificio retorico proprio al linguaggio poetico più che all'argomentazione scientifica.

Il panorama cambia sensibilmente durante gli ultimi decenni del Novecento: sulla scorta degli studi innovatori di Richards (1936) poi di Black (1962), l'aspetto interazionista comincia a farsi strada nel panorama della metaforologia contemporanea; gli studi epistemologici di Hesse (1963) sottolineano i fenomeni cognitivi alla base del ragionamento scientifico per metafora, evidenziando il potere euristico dell'analogia nelle scoperte scientifiche. La svolta cognitivista – dal più celebre testo fondatore *Le metafore della vita quotidiana* al meno noto ma forse più importante volume miscelaneo diretto nel 1979 da Andrew Ortony – restituisce alla metafora un ruolo di primo piano, anche nei linguaggi tecnico-scientifici. A partire dagli anni '90, gli studi sulla metafora scientifica si susseguono (tra gli altri e per una sintesi, si veda la monografia di Montuschi 1993), in parte dovuti all'apporto dell'epistemologia, in parte alla terminologia, in buona parte senza dubbio alla linguistica di stampo cognitivo.

Cosa si intende per metafora terminologica? Un tentativo di definizione del fenomeno è stato presentato in una pubblicazione precedente (Prandi, Rossi 2012), così come la tipologia delle metafore presenti nelle terminologie (Rossi 2015a, 2016); intenderemo con l'espressione “metafora terminologica” l'esito di un'interazione concettuale tra un dominio *fonte* e un dominio *target*¹ che viene lessicalizzato nell'uso specialistico come designazione di un concetto tecnico condiviso.

¹ Adotteremo in queste pagine per convenzione la terminologia di *source domain* e *target domain* improntata agli studi di stampo cognitivista.

Come già Prandi (2010) ha più volte sottolineato, se il principio interazionista è una costante nelle molteplici realizzazioni discorsive della metafora, diversi esiti dell'interazione sono possibili, nel lessico generale così come nei linguaggi specialistici. Si avranno in primo luogo semplici catacresi denominative sulla base di analogia referenziale; un esempio chiaro di questa funzione delle metafore si ritrova negli ambiti tecnici delle manifatture: il tessuto *a nido d'ape*, o la pasta in formato *farfalle, conchiglie...* o ancora il *macaco* e la *marmotta* dei segnali ferroviari, testimoniano dell'utilizzo della semplice analogia formale per denominare in modo chiaro e immediatamente comprensibile oggetti tecnici di uso comune. Tuttavia, l'interazione può dare esiti più complessi: è il caso ad esempio dei concetti metaforici condivisi, che producono *clusters* di termini metaforici coerenti: quando diciamo ad esempio di un vino che è *corposo, robusto, vigoroso...* stiamo sfruttando un concetto metaforico comune e accettato dalla comunità dei degustatori, ovvero IL VINO È UNA PERSONA.² Infine, la metafora può essere utilizzata a fini di modellizzazione scientifica, di imposizione di un marchio di paternità su un concetto nuovo, su una scoperta, un'invenzione (Bouveret (1998) parla di *labélisation*); in questi casi, si tratta spesso di metafore brillanti, inusitate, simili per certi aspetti alle metafore poetiche: le *onde luminose* di Maxwell, la *mano invisibile* di Adam Smith rappresentano esempi celebri di questa funzione della metafora nelle scienze (si veda Brown 2003, per una sintesi recente relativa alle scienze fisiche e naturali).

2. Metafore terminologiche e traduzione, ovvero dell'apparente semplicità

2.1. Processi di denominazione e ragionamento metaforico: il peso della cultura di appartenenza

La questione della traduzione delle metafore è una tra le più complesse e approfondite nell'ambito degli studi in traduttologia;³ la metafora è spesso considerata e definita come uno dei limiti della traducibilità. Tuttavia, la difficoltà collegata alla traduzione delle metafore poetiche viene tanto curiosamente quanto bruscamente ridimensionata quando entrano in gioco le metafore terminologiche, le quali sembrano essere facilmente trasponibili da una lingua all'altra per via di traduzione diretta.

L'apparente semplicità della traduzione di questi termini è probabilmente dovuta ancora una volta alla tradizione ereditata dalla teoria wüsteriana alla base della terminologia moderna, che presuppone un perfetto

² La citazione in maiuscoletto rispetta le convenzioni della CMT (Conceptual Metaphor Theory).

³ Tra le pubblicazioni più recenti, segnaliamo il volume collettaneo diretto da Miller e Monti, 2014.

isomorfismo concettuale tra le diverse lingue/culture, isomorfismo che si manifesta in una corrispondenza interlinguistica perfetta “1 a 1” (ovvero, ad un termine in lingua di partenza corrisponde 1 e 1 solo termine in lingua di arrivo).

Le correnti più recenti nell’ambito degli studi terminologici (dalla terminologia comunicativa di Cabré (2000) alla terminologia sociocognitiva di Temmerman (2000) alla socioterminologia di Gaudin (2002)) hanno contribuito sensibilmente a ridimensionare la presunta facilità di traduzione delle terminologie di specialità. L’analisi di vasti *corpora* testuali e di discorsi autentici ha permesso di dimostrare che persino in ambiti estremamente tecnici e apparentemente condivisi, l’importanza della lingua/cultura nella concettualizzazione è capitale (per un esempio si veda Bagge 1983), e che i casi di anisomorfismo sono più una norma che un’eccezione.

Le metafore terminologiche sono un esempio eclatante di questa mancata corrispondenza perfetta (Prandi 2010). Il caso più evidente è senza dubbio fornito dalle metafore denominative isolate, che difficilmente trovano traduzione diretta da una lingua/cultura ad altre (a dispetto di quanto si potrebbe ipotizzare): nonostante la loro origine analogica, queste metafore fanno spesso riferimento a comparanti diversi nelle diverse culture di appartenenza. Così, nel linguaggio della degustazione del vino, è una metafora antropomorfica che genera il termine francese *jambes du vin*, termine che indica le tracce di alcol e glicerolo lasciate dal vino sulle pareti del bicchiere. Benché in italiano la metafora antropomorfica nel linguaggio del vino sia disponibile e diffusa (Rossi 2015b), il termine italiano corrispondente trova piuttosto ispirazione nel campo dell’architettura, e il linguaggio della degustazione riporta il termine *archetti*. Il peso della cultura di appartenenza si manifesta nella creazione di reti terminologiche complesse, anche in presenza di un concetto metaforico condiviso: se è vero infatti che per tutti gli specialisti del settore LA FINANZA È UNA GIUNGLA (Silaski 2009), la varietà inglese privilegia comparanti della fauna nordamericana – si parla di *squali* (*sharks*, *skark repellent*), di *alligatori*, di *cervi*, oltre che di *orsi* e *tori* (*deer market*, *bull market*, *bear market*) – mentre la lingua italiana presenta la peculiarità del *parco buoi* (Rossi 2015c). Un caso a parte è forse rappresentato dalle metafore che costituiscono la denominazione di grandi scoperte scientifiche: il peso dell’autorità del creatore del termine è in questo caso preponderante, e il rispetto di questa paternità intellettuale si traduce in forme di traduzione diretta (è il caso ad esempio dei grandi termini dell’astrofisica moderna, come *buco nero*, coniato da William Wheeler nel 1967 e tradotto generalmente per calco) o di prestito integrale (è il caso del curioso *boojum* creato dal fisico David Mermin).⁴

⁴ Mermin 1981.

2.2. Tra disponibilità è opportunità: traduzione, prestito e neologia

La traduzione delle metafore terminologiche è quindi strettamente collegata alla lingua/cultura di appartenenza, al contesto di produzione della denominazione. I criteri di selezione dei comparanti sono dettati da fattori inerenti al concetto da designare (è il caso ad esempio delle catacresi analogiche), ma anche e soprattutto da fattori esterni.

In particolare, alcuni aspetti sembrano esercitare un'influenza dominante, il primo dei quali è la *disponibilità* del comparante nella lingua/cultura in questione (Rossi 2015a); perché una metafora terminologica possa essere trasposta in un'altra lingua/cultura per traduzione diretta, è necessario che il comparante sia disponibile nel repertorio lessicale e nell'*interdiscorso* (Cortès 2006) della lingua/cultura d'arrivo.

Questo aspetto spiega la difficoltà di trasporre alcuni termini metaforici culturalmente molto connotati, quali ad esempio i termini della finanza di origine anglosassone derivati dal mondo dei giochi. Termini che utilizziamo correntemente, quali *blue chip*, o *hit-and-run*, derivano da metafore che chiamano in causa alcuni giochi cari alla tradizione nordamericana: *blue chip* fa riferimento alle *fiches* di colore azzurro nel gioco del poker, inizialmente ben più diffuso negli Stati Uniti che in Europa; allo stesso modo, *hit-and-run* è un termine che si riferisce ad un particolare colpo del baseball; il termine è stato mutuato dal poker, poi è passato all'ambito finanziario. Nel passaggio dall'inglese verso lingue/culture in cui il gioco del poker è meno diffuso, quindi meno *disponibile* nella memoria condivisa, questi termini subiscono destini diversi. Nel passaggio al francese,⁵ la metafora viene neutralizzata per via di traduzione generalizzante (*hit-and-run* diventa *action éclair*, *blue chip* è invece *valeur de premier ordre*), mentre in italiano i termini vengono mutuati attraverso il prestito integrale (il che contribuisce a rendere opaco il riferimento e quindi a neutralizzare ugualmente il potenziale euristico della metafora). In entrambi i casi, la mancata (o minore) *disponibilità* del comparante rende difficile – se non impossibile – la traduzione diretta del termine.

Un secondo aspetto fondamentale nella scelta del comparante pare essere invece il criterio denominato di *opportunità* (Rossi 2015a), che porta alla selezione sulla base del prestigio di cui, nella lingua/cultura in questione, gode un determinato concetto, o campo del sapere. Questo criterio è spesso alla base di fenomeni di *migrazione interdisciplinare* di termini o di interi paradigmi designativi, come nel caso del linguaggio della psicoanalisi, mutuato dalla terminologia della termodinamica (Laplanche e Pontalis 1967), o del linguaggio della microbiologia cellulare, tratto da quello della linguistica strutturalista (Bardini 2011).

⁵ Sono state consultate le banche dati FranceTerme (<http://www.culture.fr/franceterme>) e il *Grand Dictionnaire Terminologique* (<http://www.granddictionnaire.com>).

Un aspetto ulteriore che non si può trascurare nell'ambito della traduzione di metafore terminologiche è collegato infine alle politiche linguistiche, come dimostra la dinamica della trasposizione interlinguistica dall'inglese verso due lingue affini tipologicamente ma decisamente distanti da un punto di vista glottopolitico, quali il francese e l'italiano. È noto infatti che dal 1970 (più precisamente dal 1972, anno di creazione del dispositivo di politica linguistica statale sulle terminologie speciali in Francia)⁶ i paesi francofoni si pongono come obiettivo, attraverso l'azione di enti quali le *Commissions Ministérielles de Terminologie*, la creazione di termini francesi in luogo degli anglicismi specialistici. Questa politica linguistica ha condotto a diverse opzioni di trattamento delle numerose metafore terminologiche inevitabilmente presenti nelle lingue speciali, e diversi casi di figura sono riconoscibili: in un buon numero di occorrenze, qualora il comparante metaforico sia disponibile in lingua francese, la metafora viene trasposta per calco o traduzione diretta (per citare alcuni esempi tratti dal linguaggio della finanza, si vedano termini quali *burning cost* → *coût de flambage* o *one-shot* → *coup unique*);⁷ altri casi dimostrano una modulazione della metafora, una modifica concettuale sulla base della maggiore disponibilità di un altro comparante (è il caso di *tombstone* → *faire part de clôture* o di *agressive accounting* → *comptabilité flatteuse* – si osservi che la modulazione genera inevitabilmente un diverso “punto di vista” sul concetto,⁸ orientando il significato); altri casi infine testimoniano di una neutralizzazione della metafora, trasposta attraverso un termine descrittivo (è il caso di *haircut* → *marge de sécurité*, o di *bullet* → *remboursement* in fine).⁹ Il risultato di tali operazioni di trasposizione è comunque finalizzato ad una maggiore trasparenza della denominazione, e spesso il potenziale euristico ed espressivo della metafora di partenza può essere mantenuto integro nel passaggio dalla lingua di partenza alla lingua di arrivo.

La lingua italiana non dispone di un apparato di politica linguistica esplicita; per questo motivo, la tendenza più evidente nella dinamica di trasposizione di metafore terminologiche dalla lingua inglese è basata sul prestito integrale. Questa strategia, seppure meno costosa in termini di tempo e di impegno, ha come effetto un'opacizzazione generalizzata delle metafore in lingua inglese, che perdono parzialmente o totalmente il loro potenziale euristico: termini vividi ed evocativi del linguaggio della finanza come *blue chip*, *tombstone*, *cherry picking* non sono immediatamente comprensibili ad un locutore italofono e, se è pur vero che nelle comunità specialistiche questi

⁶ Per una sintesi completa, si veda Depecker 2001.

⁷ Si veda la nostra analisi in Rossi 2015a.

⁸ Per il concetto di *punto di vista* nelle denominazioni specialistiche, rinviamo a Raus 2013.

⁹ Un caso interessante ma residuale è costituito dai termini inglesi non metaforici che vengono invece denominati per metafora in lingua francese, quali l'esempio paradigmatico di *chip* → *puce*, che tuttavia sono decisamente meno frequenti.

termini rinviano a precisi concetti tecnici e non hanno quindi necessità di spiegazione, viene perduto l'effetto di immediatezza comunicativa (oltre che il rinvio ad una memoria collettiva culturale condivisa) che li rende così efficaci in lingua inglese.

3. Corpora, banche dati e strumenti di analisi del testo per la traduzione di metafore terminologiche

Le considerazioni esposte nei paragrafi precedenti ci permettono di trarre una conclusione parziale: a differenza di quanto di norma si ritiene, la traduzione dei termini metaforici non è così semplice come potrebbe sembrare, e sicuramente tali termini non possono essere semplicemente sempre trasposti per calco o traduzione diretta. Tuttavia, la discriminazione delle varie tipologie non è affatto semplice, in particolare per studenti o apprendisti traduttori, che non abbiano a disposizione strumenti efficaci.

Come discriminare ad esempio le metafore pienamente terminologizzate, quindi indissolubilmente legate ad un concetto specifico, da quelle esplicative, usate a fini espressivi o divulgativi, che comunque abbondano nei testi di specialità? In questo frangente, lo studio e la conoscenza di alcuni meccanismi testuali possono essere fondamentali, in particolare la padronanza di marcatori testuali della funzione autonimica, quali l'utilizzo del corsivo o delle virgolette, ma anche formule metalinguistiche quali *detto X*, *denominato X*, o *X nel linguaggio...* La sensibilità affinata a questi segnali testuali può costituire un vantaggio per il traduttore. Prendiamo ad esempio un breve brano di un testo, tratto da una pubblicazione semi-specialistica ad intento divulgativo. L'autore è Jean-Pierre Luminet, astrofisico di fama internazionale, conosciuto per le sue ricerche sui buchi neri e l'energia oscura, ma anche poeta, disegnatore, musicista e scrittore di romanzi. Personaggio eclettico, Luminet utilizza nei suoi scritti diverse tipologie di espressioni metaforiche, dalle metafore terminologizzate ad espressioni metaforiche esemplificative, fino ad arrivare a metafore più libere e poetiche.¹⁰ Nel testo che segue,¹¹ diversi strati di metaforizzazione sono evidenti, ma difficili da distinguere per un lettore profano, quale spesso è il traduttore in ambito di formazione iniziale¹² (che non necessariamente conosce l'astrofisica dei buchi neri):

¹⁰ Cf. Morino 2013.

¹¹ Riproduciamo la versione inglese e quella francese fornite dal sito ufficiale di Luminet (<https://www.obspm.fr/stellar-pancakes-are-cooked-twice.html?lang=fr>). In evidenza, le occorrenze metaforiche.

¹² Sulla necessità di sensibilizzare i traduttori in formazione iniziale all'importanza della contestualizzazione dei termini, anche nei testi specialistici altamente formalizzati, si veda tra altri Basse E. Antia 2002.

Big black holes cook flambeed stellar pancakes

1er mai 2008

According to two astrophysicists from Paris Observatory, the **fate** of stars that venture too close to massive black holes could be even more violent than previously believed. Not only are they crushed by the **black hole's** huge gravity, but the process can also trigger a nuclear explosion that tears the star apart from within. In addition, **shock waves** in the pancake star carry a brief and very high peak of temperature outwards, that could give rise to a new type of X-ray or **gamma-ray bursts**.

Scientists have long understood that massive **black holes** lurking in galactic nuclei and weighing millions of Suns can disrupt stars that come too close. Due to intense **tidal forces**, the black hole's gravity pulls harder on the nearest part of the star, an imbalance that pulls the star apart over a period of hours, once it gets inside the so-called "**tidal radius**".

Now, Matthieu Brassart and Jean-Pierre Luminet of the Observatoire de Paris (section of Meudon), France, say the strain of these **tidal forces** can also trigger a nuclear explosion powerful enough to destroy the star from within. They carried out computer simulations of the final moments of such an **unfortunate** star's life, as it penetrates deeply into the **tidal field** of a massive **black hole**.

When the star gets close enough the **black hole** (without falling into), the **tidal forces** flatten it into a **pancake** shape. Previous studies already performed by Luminet and collaborators twenty years ago had suggested this flattening would increase the density and temperature inside the star enough to trigger intense nuclear reactions that would tear it apart. But other studies had suggested that the picture would be complicated by **shock waves** generated during the flattening process, and that no nuclear explosion should occur.

[...]

Stellar fireworks

The **tidal disruption** of stars by **black holes** may already have been observed by X-ray telescopes such as GALEX, XMM and Chandra, although at a much later stage : several months after the event that rips the star apart, its matter starts swirling into the hole, heats up and releases ultraviolet light and X-rays. However, if **pancake stars** really do explode, then they could in principle allow these events to be detected at a much earlier stage. Future observatories, such as the Large Synoptic Survey Telescope (LSST), which will detect large numbers of supernovae, could turn up some explosions of this type.

But this might be not the only **hazard** facing the

Des crêpes stellaires flambées par des trous noirs géants

1er mai 2008

Selon deux astrophysiciens de l'Observatoire de Paris, le **sort** des étoiles qui s'aventurent trop près d'un **trou noir** massif pourrait s'avérer encore plus violent que ce que l'on croyait jusqu'alors. Non seulement les étoiles sont écrasées en forme de "**crêpes**" par l'énorme gravité du **trou noir**, mais le processus peut aussi déclencher une explosion thermonucléaire qui les désintègre de l'intérieur. De plus, les **ondes de chocs** engendrées dans la crêpe stellaire transportent du centre vers la surface un pic de température très bref et intense, susceptible de donner naissance à un nouveau type de **sursaut X ou gamma**.

Les scientifiques savent depuis longtemps que les **trous noirs** de quelques millions de masses solaires, présents dans la plupart des centres galactiques, peuvent briser les étoiles qui s'approchent trop près. En raison de **forces de marée** très intenses, la gravité du trou noir attire en effet plus fortement la partie avant de l'étoile que sa partie arrière, provoquant ainsi un déséquilibre qui, en quelques heures seulement, déchire l'étoile tout entière au sein de ce que l'on appelle le "**rayon de marée**".

Selon une étude récente de Matthieu Brassart et Jean-Pierre Luminet, de l'Observatoire de Paris (section de Meudon), l'intensité des **forces de marée** peut aussi déclencher des réactions thermonucléaires suffisamment puissantes pour faire exploser l'étoile depuis l'intérieur. A l'aide de simulations numériques, ils ont étudié les derniers instants d'une **étoile condamnée**, dès lors qu'elle pénètre profondément dans le **rayon de marée** d'un trou géant.

Lorsque l'étoile s'approche suffisamment près du **trou noir** (sans toutefois tomber dedans), les **forces de marée** l'aplatissent en une configuration de "**crêpe**". Des calculs déjà effectués il y a vingt ans par Luminet et ses collaborateurs avaient suggéré que l'écrasement de l'étoile augmenterait la densité et la température centrales à des valeurs suffisantes pour déclencher des réactions thermonucléaires explosives. Mais d'autres travaux avaient suggéré que le processus serait modifié par des **ondes de choc** engendrées au sein de la **crêpe**, de sorte qu'aucune explosion nucléaire ne se produirait.

[...]

Feux d'artifice stellaires

La rupture d'étoiles par les **forces de marée** de **trous noirs** a probablement déjà été observée par les télescopes à rayons X comme GALEX, XMM et Chandra, bien qu'à un stade beaucoup plus tardif : en effet, plusieurs mois après l'événement qui a brisé l'étoile, une partie du gaz libéré tombe en spirale vers le **trou noir**, s'échauffe et libère du

<p>doomed star. Brassart and Luminet calculated that the shock waves inside the stellar pancake carry a brief (< 0.1 s) but very high (above 109 K) peak of temperature outwards from the centre to the surface of the star. This last result is very promising since it could give rise to a new type of X-ray or gamma-ray burst, making it possible to see the disruption of the star immediately if it gets hot enough.</p> <p>The rate of such « flambeed pancake stars » is estimated to about 10⁻⁵ event per galaxy. Since almost every galaxy — including our own Milky Way — harbors a massive black hole in its centre, and since the universe is transparent to hard X and gamma radiation, several events of this kind per year should be detectable within the full observable universe.</p>	<p>rayonnement UV et X. Toutefois, si les crêpes stellaires explosent bel et bien, elles permettraient de détecter ces ruptures beaucoup plus tôt. Les futurs instruments comme le LSST (Large Synoptic Survey Telescope), qui recensera les supernovae en grand nombre, pourront repérer des explosions de ce type.</p> <p>Mais le sort d'une crêpe stellaire pourrait s'avérer encore plus spectaculaire. Brassart et Luminet ont calculé que les ondes de choc engendrées dans la crêpe transportent un pic de température bref (< 0.1 s) mais très intense (plus de 109 K) depuis le coeur de l'étoile vers sa surface. Ce dernier résultat est très prometteur, car il pourrait donner naissance à un nouveau type de sursaut X ou gamma qui permettrait de voir instantanément la rupture de l'étoile.</p> <p>La fréquence de telles « flambées » est estimée à environ 10⁻⁵ par an par galaxie. Comme la plupart des galaxies — y compris notre propre Voie Lactée — abritent un trou noir massif en leur centre, et comme l'univers est transparent aux rayonnements X durs et gamma, plusieurs événements de ce type seraient détectables chaque année dans l'ensemble de l'univers observable.</p>
---	--

Tabella 1

Strati di metaforizzazione nel testo di divulgazione scientifica.

Si noteranno ad una lettura attenta tre diversi livelli di metaforizzazione:

- a. Un livello di compiuta terminologizzazione, nel quale la metafora rappresenta l'unica pertinente denominazione del concetto tecnico. È il caso di *black hole* → *trou noir*; *tidal forces* → *forces de marée*; *gamma-ray burst* → *sursaut gamma*. La densità di queste metafore è indubbiamente alta nel testo, e la loro lessicalizzazione compiuta fa sì che non vengano segnalate come elementi estranei all'isotopia del testo tramite marcatori metatestuali specifici – gli specialisti sono perfettamente in grado di ricondurre questi termini al concetto di riferimento senza essere fuorviati dal loro carattere figurato. La traduzione di questi termini è inevitabilmente vincolata dalla terminologia specialistica in utilizzo nella lingua/cultura d'arrivo: mentre la traduzione francese presenta l'adattamento *pancake* → *crêpes*, una potenziale traduzione italiana sarebbe probabilmente improntata ad una strategia di prestito integrale (l'adattamento culturale con referenti comparabili potrebbe peraltro risultare involontariamente comico, se si pensasse ad esempio di adattare *pancake* in *pizza stellare* o *piadina stellare*...)
- b. Un livello di terminologizzazione instabile, ancora in corso, marcato attraverso l'uso, in questo testo, delle virgolette. È il caso del termine *flambeed stellar pancakes* → *crêpes stellaires flambées*, estensione del termine coniato nel 1982 da Luminet e Brassart, *stellar pancakes* (*crêpes*

stellaires), a sua volta lessicalizzato nel testo, e relativo al fenomeno di compressione esercitato su una stella nel momento in cui quest'ultima si avvicina troppo all'orizzonte degli eventi di un buco nero.¹³ In questo caso, l'utilizzo delle virgolette è funzionale alla segnalazione del carattere ancora ibrido della metafora, da un lato elemento estraneo all'isotopia del testo, dall'altro termine tecnico in via di accettazione da parte della comunità scientifica e comunque collegato ad un'isotopia parallela conosciuta nell'ambito del dominio (altri esempi di questo fenomeno possono essere facilmente riconoscibili nei campi più disparati: l'isotopia filmica nell'ambito della biologia descritta da Temmerman (2007) o l'isotopia dei tessuti nell'ambito della degustazione del vino, o ancora l'isotopia zoomorfa in diversi campi relativi alle manifatture, dalla pasta dura ai tessuti in Rossi (2015a)). In questo caso, la traduzione potrà essere operata tramite strategie di trasposizione diretta, o attraverso prestito integrale accompagnato da una breve parafrasi esplicativa (che avrebbe funzione di ripristinare il potenziale espressivo ed euristico della metafora).

- c. Un livello di metaforizzazione espressiva, a valenza essenzialmente poetica, che si esprime attraverso termini quali *fate* → *sort*; *doomed* → *condamnée*; *stellar fireworks* → *feux d'artifice stellaires*. In questo caso, la traduzione di queste metafore ornamentali è libera, e il traduttore potrà decidere di mantenere l'isotopia creata dall'autore, o di modificarla sulla base del destinatario potenziale del testo d'arrivo (i testi divulgativi in inglese sono di norma caratterizzati da una maggiore concentrazione di giochi di parole rispetto ai loro omologhi francesi e più ancora italiani).

Per i traduttori meno esperti nel settore, anche gli strumenti di analisi statistica e l'utilizzo di corpora possono essere un valido aiuto nell'interpretazione di questi diversi livelli, strati di metaforizzazione nei testi semi-specialistici e divulgativi. Nei limiti di spazio imposti da questo contributo, ci limiteremo a citare alcuni strumenti utili a fini didattici in questo contesto:

1. È possibile invitare gli studenti a costituire piccoli corpora testuali su argomenti specifici, ad esempio attraverso la *suite* di strumenti *Antconc* (<http://www.laurenceanthony.net/software.html>), che permettono l'analisi lessicometrica di testi, anche in prospettiva traduttiva (<http://www.laurenceanthony.net/software/antpconc/>). L'analisi dei corpora può essere utile per isolare segmenti di testo lessicalizzati, quali le metafore terminologiche polirematiche; per costituire piccoli corpora

¹³ I limiti imposti dalla pubblicazione non ci permettono una digressione sull'importanza del campo gastronomico come comparante nelle scienze naturali, nell'astrofisica in particolare; si veda a questo proposito lo studio di Merakchi e Rogers, 2013.

dalla Rete, è possibile anche utilizzare lo strumento *Bootcat* (Baroni e Bernardini, 2004 - <http://bootcat.sslmit.unibo.it/>), che permette di estrarre corpora direttamente dalle pagine web:

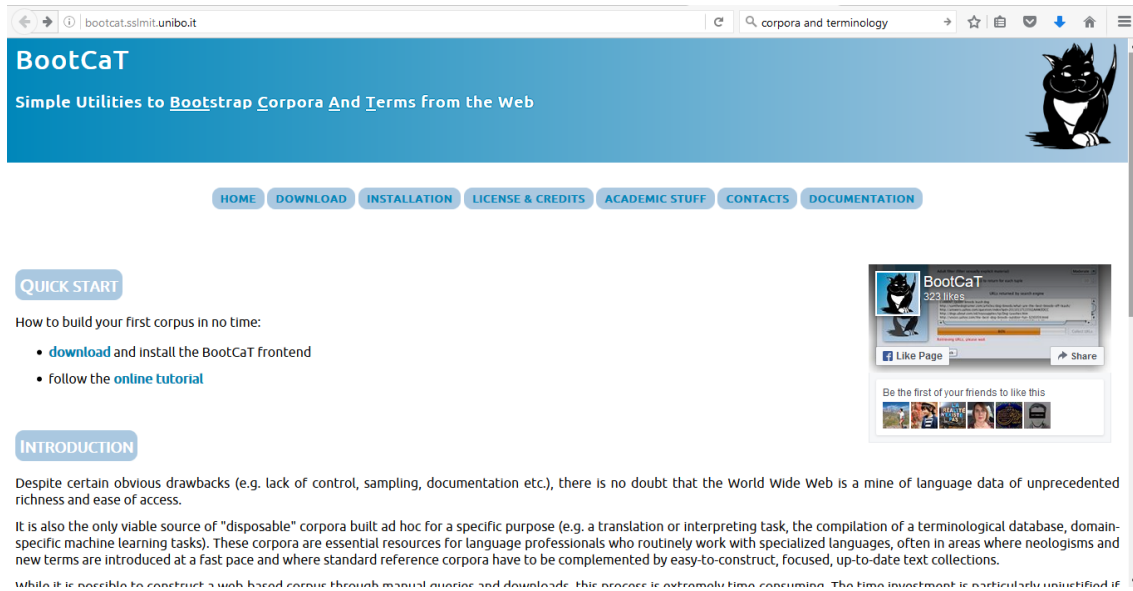


Figura 1
BootCaT.

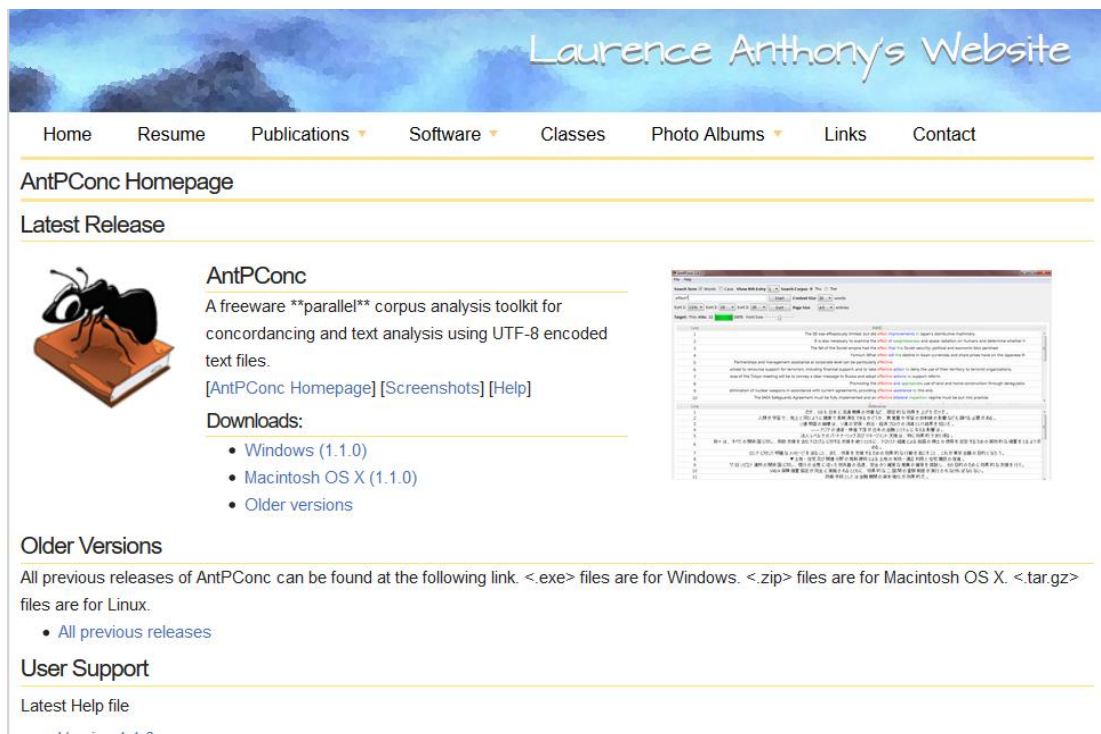


Figura 2
AntConc.

2. L'utilizzo di portali di corpora testuali di testi paralleli o memorie di traduzione, quali *Linguee* (www.linguee.com/english-italian) o *My Memory* (<https://mymemory.translated.net/>) può costituire un utile punto di partenza per l'analisi. Nell'esempio che segue è possibile, grazie allo strumento *Linguee*, isolare e identificare come termine complesso la polirematica *tidal force* che compare nel testo commentato nelle pagine precedenti. L'accesso al corpus permette inoltre di identificare la polirematica equivalente in lingua francese:

The screenshot shows the Linguee website interface. At the top, there are navigation links: "About Linguee", "Linguee en français", "Login", and "Feedback". Below these is the Linguee logo and a search bar with "English ↔ French" selected. The search term "tidal force" is entered in the search bar. The results are organized into sections:

- Dictionary English-French:** Lists translations for "tidal" (adj) as "à marée" and "marémotrice" (adj); "force" (n) as "force", "puissance", "pression", and "contrainte"; and "force" (sth.) as "pousser", "obliger", "forcer", "contraindre", and "imposer".
- Wikipedia:** Provides definitions in both English ("Tidal force: The tidal force is a secondary effect of the force of gravity and is responsible for the tides.") and French ("Force de marée: La force de marée est une conséquence secondaire de la force d'attraction gravitationnelle et elle est la cause des marées.").
- External sources (not reviewed):** Shows two examples of the term in context, with the English and French versions side-by-side. The first example is from cct.mcan.gc.ca and the second is from obspm.fr.

Figura 3
Linguee.

Similarmente, attraverso il portale *Mymemory*, nell'esempio che segue viene identificata la polirematica *tidal force*, e viene fornita una possibile traduzione:

Inglese	Francese	Informazioni
tidal force	force de marée	Ultimo aggiornamento 2014-11-04 Frequenza di utilizzo: 7 Qualità: ★★★★★ Esistente Riferimento: Wikipedia
Tidal	Marée	Ultimo aggiornamento 2011-01-18 Frequenza di utilizzo: 3 Qualità: ★★★★★ (si è prima a view) Riferimento: Wikipedia
Tidal	Tidal	Ultimo aggiornamento 2014-05-13 Frequenza di utilizzo: 1 Qualità: ★★★★★ Esistente Riferimento: Wikipedia
tidal flat	zone couvrant et découvrant	Ultimo aggiornamento 2014-11-04 Frequenza di utilizzo: 1 Qualità: ★★★★★ Buona per un contesto specifico Riferimento: IATE
tidal flat	wadden	Ultimo aggiornamento 2014-11-04 Argomento: Scienze Frequenza di utilizzo: 1 Qualità: ★★★★★ Inesistente Riferimento: IATE
tidal stream	courant de marée	Ultimo aggiornamento 2014-11-14 Frequenza di utilizzo: 1 Qualità: ★★★★★ Buona per un contesto specifico Riferimento: IATE
		Ultimo aggiornamento 2014-11-04 Argomento: Scienze

Figura 4
MyMemory.

È bene notare che i portali di memorie di traduzione sono spesso opera collettiva di comunità di traduttori in Rete, e che l'affidabilità dei dati deve sempre essere verificata, in particolare nei casi in cui (si veda l'esempio sopra) la fonte citata non permette di attestare con sicurezza l'affidabilità dell'istanza di produzione dell'informazione (Wikipedia).¹⁴

- È infine utile familiarizzare gli studenti fin dalle prime fasi della formazione con grandi banche dati terminologiche orientate alla traduzione, quali *Termium Plus* (<http://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra>) o il *Grand Dictionnaire Terminologique* (GDT - <http://www.granddictionnaire.com/>), che permettono di identificare rapidamente le metafore terminologizzate, fornendo spesso equivalenti affidabili. Nella prima schermata che segue, l'utilizzo del GDT offre una schedatura approfondita di *gamma-ray burst* e dell'equivalente francese *sursaut de rayons gamma*, fornendo inoltre eventuali note esplicative, sinonimi e varianti del termine, che possono essere d'aiuto non soltanto in prospettiva di traduzione, ma anche nell'ottica della redazione tecnica. L'esempio successivo, tratto da *Termium Plus*, permette invece di avere accesso a contesto d'uso del termine e ad una serie di note enciclopediche, utili alla concettualizzazione del significato del termine metaforico:

¹⁴ Sull'evoluzione degli strumenti, delle pratiche collaborative delle comunità dei traduttori in Rete, nonché sulla valutazione della qualità in tali contesti, rinviamo a Rossi 2013.



[Anglais \[EN\]](#)

sursaut de rayons gamma

Domaine astronomie > astrophysique

Auteur  Office québécois de la langue française, 2015

Définition
Émission soudaine de rayons gamma de très haute énergie dans une région éloignée de l'espace.

Notes
La durée d'émission des rayons gamma peut varier de quelques fractions de seconde à quelques secondes. Cela permet de les diviser en sursauts longs et en sursauts courts.

Termes privilégiés

- sursaut de rayons gamma n. m.
- sursaut gamma n. m.
- bouffée de rayons gamma n. f.


Anglais


Auteur  Office québécois de la langue française, 2015

Termes

- gamma-ray burst
- GRB
- gamma burst


Figura 5
GDT.


 gamma-ray burst [1 fiche]
Liste alphabétique d


 Fiche 1


Anglais


Subject field(s)
• Astrophysics and Cosmography


gamma-ray burst 
CORRECT

GRB 
CORRECT

gamma burst 


DEF
Intense flashes of hard x-rays or gamma rays, detected at energies up to one million electronvolts. 


CONT
A burst of gamma rays from space. GRBs are registered about twice a day by satellites in orbit. The bursts may last from as little as a hundredth of a second up to 90 minutes. GRBs are extremely far away and must be caused by tremendous explosions. They probably are hypernovae - exceptionally violent supernovae, or mergers of neutron stars or black holes. 


PHR
Gamma burst, gamma-ray burst detector. 

Français

Domaine(s)
• Astrophysique et cosmographie

sursaut gamma 
CORRECT, MASC

bouffée de rayons gamma 
FÉM

DEF
Émission très intense et très brève de rayons gamma, généralement attribuée aux effets de la chute brutale de matière sur la surface d'une étoile à neutrons. 


PHR
Détecteur de sursauts gamma, de bouffées de rayons gamma. 

Figura 6
Termium Plus.

4. Per (non) concludere...

Il breve panorama che abbiamo potuto tracciare nelle pagine precedenti ci porta ad una prima, inevitabile, considerazione conclusiva: il fenomeno della metafora nelle lingue speciali è da identificare come un fenomeno strutturale, fondamentale. Lungi dall'essere episodico ornamento del testo, la metafora contribuisce alla modellizzazione, alla concettualizzazione, alla denominazione dei concetti specialistici e deve essere quindi oggetto di attenzione da parte di linguisti e traduttori; in particolare, l'affinamento della sensibilità alle diverse concretizzazioni dell'interazione metaforica pare un obiettivo importante per la formazione dei traduttori, affinché possano differenziare tra metafore terminologiche, metafore esplicative/divulgative, metafore espressive, ed orientare i propri strumenti di traduzione nelle direzioni appropriate sulla base della tipologia di metafore presenti nel testo. Tale competenza non potrà essere sviluppata se non attraverso l'approfondimento delle strutture testuali, l'utilizzo di strumenti di analisi del testo e del discorso, ivi compresi gli strumenti di analisi dei *generi testuali* nei settori specialistici (la cui variazione ha un'incidenza importante sulle densità e la tipologia delle espressioni metaforiche, si veda Berenike Herrmann, Berber Sardinha, 2015).

Infine, ci sembra possa essere un obiettivo, per future ricerche e progetti nell'ambito della linguistica applicata alla traduzione, lo sviluppo di corpora e banche dati di memorie di traduzione e di schede terminologiche focalizzate sulle metafore ricorrenti, sui domini *fonte* più frequenti in rapporto ai domini *target*; tali banche dati colmerebbero una lacuna nell'ambito degli strumenti attualmente disponibili in rete e permetterebbero ai traduttori di discriminare correttamente tra termini metaforici applicati a differenti campi del sapere,¹⁵ e come tali passibili di traduzioni differenti (fenomeno, questo, che spesso è fonte di errori e trasposizioni approssimative nell'ambito della traduzione specialistica).

Bionota: Micaela Rossi è docente di Lingua e traduzione francese presso l'Università di Genova. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla formazione di nuove terminologie a base metaforica nei vocabolari tecnico-scientifici, nonché sulle dinamiche testuali e discorsive che ne determinano la lessicalizzazione nell'ambito delle comunità d'uso socio-professionali. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *In rure alieno. Métaphores et termes nomades dans les langues de spécialité* (Berne, Peter Lang, 2015).

Recapito autore: micaela.rossi@unige.it

¹⁵ Per fornire un esempio banale, la *chiocciola* in lingua italiana avrà concetti di riferimento e tradurenti diversi nell'ambito informatico, zoologico, ma anche nella terminologia dei formati di pasta dura e persino nell'ambito della terminologia dell'arredamento d'interni.

Riferimenti bibliografici

- Bagge C. 1983, *Analyse sémantique comparative des structures des vocabulaires scientifiques anglais et français*, in “Meta” 28 [4], pp. 391-399.
- Baroni M. and Bernardini S. 2004, *BootCaT: Bootstrapping Corpora and Terms from the Web*, in Lino M.T., Xavier M.F., Ferreira F., Costa R. and Silva R. (eds.), *Proceedings of LREC 2004*, Elda, Lisboa, pp.1313-1316.
- Antia B.E. 2002, *Il termine: contesto definitorio e contesto d’uso*, in Magris M., Musacchio M.T., Rega L. e Scarpa F. (a cura di), *Manuale di terminologia*, Hoepli, Milano, pp. 99-114.
- Bardini T. 2011, *Junkware*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Herrmann B.J. and Sardinha T.B. (eds.) 2015, *Metaphor in Specialist Discourse*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Black M. 1962, *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca/New York.
- Bouveret, M. 1998, *Approche de la denomination en langue spécialisée*, in “Meta” 43 [3], pp. 393-410.
- Brown T.L. 2003, *Making Truth. Metaphor in Science*, University of Illinois Press, Champaign.
- Cabré M.-T. 2000, *Terminologie et linguistique: la théorie des portes*, in “Terminologies Nouvelles” 21, pp. 10-15.
- Cortès C. (ed.) 2006, *La métaphore. Du discours général aux discours spécialisés*, Cahier du C.I.E.L. 2000-2003, Paris.
- Depecker L. 2001, *L’invention de la langue. Le choix des mots nouveaux*, Armand Colin, Paris.
- Gaudin F. 2002, *Socioterminologie. Une approche sociolinguistique de la terminologie*, De Boeck, Bruxelles.
- Hesse M. 1963, *Models and Analogies in Science*, Sheed and Ward, London.
- Humbley J. 2006, *La traduction des métaphores dans les langues de spécialité: le cas des virus informatiques*, in “Lynx” 52, pp. 49-62.
- Humbley J. 2012, *Retour aux origines de la terminologie: l’acte de dénomination*, in “Langue française” 174, pp.111-125.
- Kocourek R. 1991, *La langue française de la technique et de la science*, Brandstetter, Wiesbaden.
- Lakoff G. and Johnson M. 1980, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.
- Laplanche J. et Pontalis J.-B. 1967, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris.
- Merakchi K. and Rogers M. 2013, *The Translation of Culturally Bound Metaphors in the Genre of Popular Science Articles. A Corpus-Based Case Study from Scientific American Translated into Arabic*, in “Intercultural Pragmatics” 10 [2], pp.341-372.
- Mermin D.N. 1981, *Et Pluribus Boojum: the Physicist as Neologist*, in “Physics Today”, pp. 46-53.
- Miller D.R. e Monti E. (a cura di) 2014, *Tradurre figure. Translating figurative language*, Bononia University Press, Bologna.
- Montuschi E. 1993, *Le metafore scientifiche*, Feltrinelli, Milano.
- Morino F. 2013, *Traduzione e divulgazione delle metafore in astrofisica*, in Prandi M., Giaufret A. e Rossi M. (a cura di), *Il ruolo della metafora nella creazione di terminologie*, GUP, Genova, pp. 131-152.
- Ortony A. (ed.) 1993, *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, Cambridge.

- Prandi M. 2010, Typology of Metaphors: Implications for Translation, in “Mutatis Mutandis” 3 [2], pp. 304-332.
- Prandi M. et Rossi M. 2012, *Les métaphores dans la création de terminologie*, in AA.VV., *Terminologie: textes, discours et accès aux savoirs spécialisés*, Ed. du GLAT, Brest, pp. 7-19.
- Raus R. 2013, *La terminologie multilingue*, De Boeck, Bruxelles.
- Richards I.A. 1936, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, London.
- Richardt S. 2005, *Metaphor in Languages for Special Purposes. The Function of Conceptual Metaphor in Written Expert Language and Expert-Lay Communication in the Domains of Economics, Medicine and Computing*, Peter Lang, Berlin.
- Rossi M. 2013, *La traduction entre analyse linguistique et horizons interculturels: la Toile comme lieu virtuel de partage de réflexions et d'expériences*, in “Repères DoRiF Traduction, médiation, interprétation”, http://www.dorif.it/ezone/ezone_articles.php?id=67 (14/10/2016)
- Rossi M. 2015a, *In rure alieno. Métaphores et termes nomades dans les langues spécialisées*, Peter Lang, Berne.
- Rossi M. 2015b, *Pour une description du processus de création des métaphores dans le langage du vin – étude comparative français-italien*, in Gautier L. et Lavric E. (éds.), *Actes du Colloque Unité et diversité dans le discours sur le vin en Europe*, Peter Lang, Frankfurt, pp.119-130.
- Rossi M. 2015c, *Des ours et des taureaux: les métaphores dans les terminologies de spécialité sont-elles traduisibles?*, in Paissa, P., Rigat, F. et Vittoz, M-B. (éds.), *Dans l'amour des mots. Chorale(s) pour Mariagrazia*, Ed. Dell'Orso, Alessandria, pp. 109-122.
- Rossi M. 2016, *Pour une typologie des avatars métaphoriques dans les terminologies spécialisées*, in “Langue Française” 189, pp.87-102.
- Silaški N.A. 2009, Animal Metaphors in Some Business-Related Terms in English, *International Conference Across Languages and Cultures*, Herceg Novi, Montenegro, 4-6 June 2009.
- Temmerman R. 2000, *Towards New Ways of Terminology Deascription: the Sociocognitive Approach*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Temmerman R. 2007, *Les métaphores dans les sciences de la vie et le situé socioculturel*, in “Cahiers du RIFAL” 26, pp. 72-83.

“FULL OF UNEARTHLY ENERGY” Verso una traduzione di W.B. Yeats

LOREDANA SALIS
UNIVERSITÀ DI SASSARI

Abstract –The promotion and dissemination of literature and of literary culture owes much to the practice of translation, whether intralinguistic, interlinguistic or intersemiotic. The potential of translation to open up to new knowledge rests on the interaction between text analysis and translation practices, that is to say it relies on the interaction between different codes, texts and contexts and the extent to which these can be articulated. The translator acts between the source text and the target text, which are doubly bound in a way that once the process of translation is complete, the TT illuminates back on the ST and a deeper understanding ensues. From the perspective of the literary scholar the ST thus becomes a TT itself. Based on this premise, what follows reflects on the contribution of textual analysis and translation practices to literary knowledge, with specific reference to the translation into Italian of *At Stratford-on-Avon* by W.B. Yeats (1865-1939).

Keywords: W.B. Yeats, Irish National Theatre, Shakespeare, *Richard II*, the Gaelic tradition.

*That strange procession of kings and
queens, warring nobles, of insurgent crowds,
of courtiers and of people from the gutter has
been to me almost too visible, too audible, too
full of an unearthly energy.*
(W.B. Yeats, *At Stratford-on-Avon*)

*Tired with all these, from these I would begone
Save that, to die, I leave my love alone*
(Shakespeare, *Sonetto LXVI*)

1. Premessa

La (ri)scoperta, valorizzazione e divulgazione della cultura letteraria deve molto all’esercizio della traduzione, sia essa intralinguistica, interlinguistica o intersemiotica. In tal senso è utile, se non addirittura necessario, sottolinearne il valore epistemologico, riconducibile al rapporto tra processi traduttivi e esegesi, ovvero fra la decodifica di lingua e linguaggi e un’analisi testuale che tenga conto dell’interazione tra testi e contesti. Il potenziale, innegabile, di

queste intersezioni è tale da fornire allo studioso strumenti d'indagine preziosi mediante i quali far luce sulle molteplici significazioni di un'opera letteraria. L'analisi testuale contribuisce al processo traduttivo, influenzando le scelte di chi lo conduce e determinando l'esito del suo lavoro; al contempo l'esperienza della traduzione è in grado di restituire allo studioso/traduttore una rinnovata capacità di comprensione del testo di partenza, una volta arrivato alla fine del processo. La mediazione fra più lingue, linguaggi, culture e referenti consente al traduttore di giungere a una consapevolezza diversa del testo, sviluppando *in itinere* nuove modalità di lettura. Non solo: nell'ottica di rinascita testuale per mezzo della traduzione, il livello di conoscenza acquisito può, a sua volta, avviare un ulteriore processo di ricerca e (ri)scoperta culturale. Quanto segue si sofferma a riflettere su questi aspetti a partire dall'esperienza di traduzione di *At Stratford-on-Avon*, un saggio dello scrittore irlandese William Butler Yeats (1865-1939).

2. Testi e contesti

Personalità di spicco del panorama culturale europeo del secolo scorso, Yeats vanta una produzione letteraria imponente che spazia tra più generi e che comprende svariati volumi di poesie, opere teatrali, saggi, articoli, autobiografie e raccolte epistolari (Wade 1961). Altrettanto imponente è la letteratura secondaria a lui dedicata e significativa la quantità di traduzioni dei suoi scritti disponibili in diverse lingue. Il 150° anniversario della nascita dello scrittore, nel 2015, ha dato vita a un nutrito calendario di attività accademico-divulgative a livello internazionale, ispirando la realizzazione di nuove traduzioni e riletture di testi noti e concorrendo, altresì, alla scoperta e riscoperta di parti meno conosciute della sua opera. In Italia, paese che vanta una tradizione accademica autorevole nel campo degli studi yeatsiani (Fantaccini 2009), non sono mancati contributi in tal senso; l'occasione, inoltre, è parsa propizia per fare il punto della situazione e dare visibilità a testi non ancora tradotti.¹ Tra questi ultimi alcuni saggi che Yeats scrisse a cavallo fra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, quando lavorava alla creazione del Teatro Nazionale d'Irlanda, progetto ambizioso e tappa fondamentale nel processo di rinascita culturale denominato *Celtic Renaissance*.² È a quel gruppo di opere che appartiene *At Stratford-on-Avon* (1901).

¹ Notevole, a tal proposito, il coinvolgimento italiano nel progetto *Yeats Reborn* promosso dalla EFACIS (la *Federazione Europea dei Centri di Studi Irlandesi*) e destinato a studenti, studiosi e scrittori europei alle prese con la traduzione delle opere di Yeats nelle diverse lingue comunitarie. Si veda a tal proposito H. Schwall (2015), e il sito dedicato: <http://www.yeatsreborn.eu/>

² Sviluppatosi negli anni Novanta del 1800, il Rinascimento Celtico era un movimento letterario e culturale che mirava al recupero di un passato gaelico che si era estinto per effetto della

Nato sotto forma di due articoli commissionati da *The Speaker, the Liberal Review*, rivista letteraria con la quale Yeats collaborava da anni, il saggio viene successivamente redatto per l’inserimento nel quarto volume della raccolta *The Collected Works of W.B. Yeats* (Forker 2000, Ross 2014)³ versione, quest’ultima, proposta in traduzione, per la prima volta in lingua italiana, con note a piè di pagina e commento critico (Yeats 2015, pp. 74-116). *At Stratford-on-Avon* è ricco di suggestioni e riferimenti intertestuali che conferiscono alla scrittura un notevole valore epistemologico, contribuendo al suo interesse nell’ambito sia degli studi yeatsiani, sia di quelli shakespeariani. In esso il lettore può cogliere i tratti caratteristici della poetica dell’autore e apprezzarne la concezione di teatro in quanto arte nobile e metafora di vita, proprio come lo intendeva Shakespeare, un modello fondamentale per lo scrittore irlandese, che nel saggio offre un’interpretazione fra le più intuitive e originali di *Riccardo II* e *Enrico V*. Rileggendo i due drammi storici *vis à vis*, Yeats li rapporta al contesto più ampio della produzione letteraria del Bardo e del periodo che ne vide la prima messa in scena. Considerazioni relative ai contenuti del saggio e al suo valore letterario sono state determinanti ai fini della scelta del *source text*, e decisiva è stata anche la prospettiva di divulgare l’opera fra lettori per lo più non anglofoni, non necessariamente esperti di letteratura irlandese, avviandoli alla lettura di uno Yeats cui il grande pubblico è forse meno abituato ma nel quale ritroverà comunque i temi e lo stile che lo hanno reso celebre e che fanno di lui uno degli scrittori più prestigiosi e attuali, più amati e studiati dei nostri giorni. Gli obiettivi iniziali della traduzione, col tempo, hanno ceduto il passo a nuove priorità, conferendo al progetto una valenza diversa e conducendo a esiti imprevedibili: partendo da una prospettiva letteraria, ci si è avvalsi dell’analisi testuale come percorso privilegiato di lettura dell’opera yeatsiana per poi scoprire, a processo ultimato, che l’esegesi non era più uno strumento al servizio della traduzione ma che con essa, e di essa, era divenuta il traguardo. Il testo di partenza, in altre parole, è diventato un testo di arrivo, il cui significato letterario si è rivelato ulteriormente in traduzione, nel dialogo aperto tra due dimensioni, quelle convenzionalmente definite *source* e *target*.

colonizzazione inglese. Si veda a tal proposito, ‘Cultural Nationalism’ in S. Deane (1991), pp. 516-520.

³ *The Speaker, the Liberal Review*, IV, (11 May, 18 May 1901), pp. 158-159 & 185-187; riedito parzialmente nel 1903 in *Ideas of Good and Evil* (in *Essays and Introductions*, Macmillan, London, 1961, pp. 142-167); pubblicato successivamente in W.B. Yeats (2007).

3. Verso una traduzione di W.B. Yeats: peculiarità linguistiche e scelte traduttive

La prima fase del lavoro si è concentrata sullo studio del contesto e sulla lettura critica dell'opera in inglese, a partire dal significato del titolo in relazione al contenuto, per poi interrogarsi sulla mai semplice o banale questione del messaggio dell'autore. *At Stratford-on-Avon* dà nome a una sequenza di sei sezioni, ognuna delle quali potrebbe essere letta autonomamente rispetto alle altre, ma che al contempo rientra in un discorso compatto e coerente. Come i sei drammi che Yeats vede "recitati in successione" a Stratford, le diverse parti del saggio si susseguono delineando un'esperienza che ha inizio *hic et nunc*, quasi accidentalmente, e che "commuove [il poeta] come mai prima d'ora" (*the theatre has moved me as it has never done before*; Yeats 2015, pp. 76-77). In prima istanza *At Stratford-on-Avon* è dunque il resoconto di un'esperienza altamente sensoriale, che interessa in particolar modo la vista e l'udito, e che poi condiziona, sollecitandoli, l'intelletto e lo spirito dello scrittore. Degno di nota, in tal senso, è il relativo campo semantico e la reiterazione di termini e derivati quali, per esempio, *hear/hearing/heard, noise/noisy, quiet, hurrying, ringing, see/saw/seen, watch, visible, audible, moved, felt, talk, speak/spoken, view, taste, tones, sentiment, sense, listen, spirit, illusion, seem, idea, looked, eyes, blind, energy, fire*. Il saggio è la trasposizione linguistica di un processo lungo ed emotivamente intenso che nelle parole di Yeats è "full of unearthly energy" e culmina con l'atto creativo del poeta. Uso il termine 'poeta' non a caso, né arbitrariamente, perché Yeats è tale anche quando non scrive versi, ma è comunque colui che crea (dal greco ποιήσις= 'fare' dal nulla, 'creare'; Moreno 1965), attingendo dal linguaggio che gli è più congeniale, quello della poesia, con le sue figure retoriche, la sua naturale musicalità, il suo potere evocativo. È l'*incipit* del saggio a suggerire questa ipotesi di lettura: in esso si riscontra una sorta di *enjambement* tra il titolo, *At Stratford-on-Avon*, e la prima frase (Yeats 2015, pp. 74-75):

At Stratford-on-Avon

I have been hearing
Shakespeare, as the traveller in
News from Nowhere might
have heard him...

A Stratford-on-Avon

[*A Stratford-on-Avon*] sto
avendo l'occasione di sentire
Shakespeare come avrebbe
potuto sentirlo il viaggiatore di
News from Nowhere...

Letto a voce alta, e per effetto di una punteggiatura assente (niente separa le due unità se non l'andata a capo), l'*incipit* riecheggia, per chi lo ascolta, quello dei racconti dell'oralità, modello letterario al quale Yeats probabilmente si rifà, in cui la voce narrante invita il destinatario a partecipare di un dato

situazione. Così il nostro poeta, testimone in prima persona di un’esperienza reale che ha inizio nel presente (come indica il *present perfect continuous*), ma poi sfuma in un tempo altro, quello passato della rievocazione, tramite visione, ricordo o associazione di idee (es: il viaggiatore di Morris e il viaggiatore di una volta). La resa in italiano di queste prime battute ha richiesto la negoziazione di una strategia traduttiva che fosse tendenzialmente letterale ma che al contempo trasmettesse al lettore il valore rituale ed esperienziale del momento, tenendo conto dei diversi riferimenti intertestuali, due nello specifico, e del loro significato all’interno del testo. Il primo riferimento è obliquo ed è racchiuso nel verbo reggente della frase di apertura – *I have been hearing* – il cui tempo, come già osservato, scandisce i termini della narrazione, sottolineandone l’immediatezza nonché la sua valenza rituale e sensoriale. È significativo il ricorso al verbo *to hear* (e non *to listen*) per descrivere un’esperienza uditiva che è passiva: l’orecchio coglie stimoli che gli giungono dall’esterno, suo malgrado, perché il luogo in cui si trova l’Io narrante, Stratford-on-Avon, è un *locus amenus* di forti sollecitazioni sensoriali. “I have been hearing”, si noti, ricorda un altro ‘incipit’, quello del monologo pronunciato da Riccardo II nel dramma omonimo, mentre si trova in cella, e da quel confino solitario, in compagnia dei suoi pensieri e al cospetto di un cielo stellato che rappresenta la divinità, il sovrano deposto pondera il presente e il futuro, nel ricordo della vita passata:

*I have been studying how I may compare
This prison where I live unto the world;
(Shakespeare 1988, p. 393, enfasi aggiunta).*

Il potenziale comunicativo di questo riferimento è corroborato a più riprese nel corso del saggio, il che ha richiesto una conoscenza approfondita del dramma storico per apprezzare quanto Yeats attinga dalla lingua di Shakespeare e si immedesima in quel sovrano tradito, ai suoi occhi un uomo fondamentalmente incompreso. In Riccardo II Yeats vede una “creatura selvaggia” (Yeats 2015, p. 93), del tutto inferiore a quell’Enrico V che la critica ha consacrato, erroneamente, a “unico vero eroe in Shakespeare” (Yeats 2015, p. 91). Malgrado tutto, Riccardo rimane puro nello spirito, e sebbene fosse “poco adatto al ruolo di re” era comunque “un uomo affabile, dall’immaginazione capricciosa” (Yeats 2015, p. 93). Per Yeats era un Poeta, modello di rara sensibilità cui potersi ispirare, secondo un’ottica che tendeva a scongiurare il provincialismo denunciato anni più tardi dal connazionale Patrick Kavanagh (1904-1967), alla ricerca di una dimensione “parrocchiale” che gli consentisse di inserirsi nel contesto culturale europeo, oltre i confini geografici dell’Irlanda

contemporanea e i limiti temporali del presente (Kavanagh 2003, p. 237).⁴ In tal senso la scrittura in generale, e quest'opera in particolare, ambiscono a farsi eterne, come eterni sono i classici Greci, Shakespeare, Blake e Balzac, dai quali Yeats coglie, tramandandola, un'inestimabile lezione. Per lo scrittore irlandese quei maestri rappresentano il momento definitivo della rottura o separazione dell'essere, ovvero il momento a partire dal quale, nella storia dell'umanità, non è più possibile ottenere la *unity of being* e finalmente si realizza l'atto creativo.⁵

In traduzione si è cercato, ancora una volta, un riscontro nella lettura a voce alta, stabilendo come una resa eccessivamente letterale tradisse l'*intentio* poetica, per altro indebolendo l'effetto orale dell'*incipit*, rispetto a quello del testo di partenza. Questo primo ostacolo ha richiesto una soluzione libera mediante l'aggiunta parentetica di [*A Stratford-on-Avon*] all'inizio della frase, con funzione enfatica rafforzata dal verbo reggente cui è affidato il compito di ricreare il tenore del *source text*. È interessante soffermarsi a riflettere sulla scelta, da parte di Yeats, di un titolo che dice molto in termini di orizzonte di attesa (si intuisce fin da subito che Shakespeare è il tema del saggio) ma che non fa altrettanto in termini di contenuto (molto stratificato) al punto che la sua ripetizione, quattro volte nel testo in inglese, sembra voler ricondurre l'attenzione del lettore al punto di partenza, *a Stratford-on-Avon*, e a quel qui e ora cui è richiamato dall'Io narrante nelle prime battute del saggio. Quanto al secondo riferimento intertestuale, quello al romanzo di William Morris, si tratta di una citazione esplicita che ha comunque richiesto una nota esplicitiva a piè di pagina per fornire al lettore le informazioni bibliografiche essenziali.

In diverse occasioni il saggio presenta titoli di opere che come *At Stratford-on-Avon* hanno dato spunto a più livelli di lettura, determinando la procedura traduttiva, di volta in volta differente. In due casi si è deciso di rispettare il testo di partenza, sebbene per ragioni distinte: al già citato esempio di *News from Nowhere* si accosta quello di un altro romanzo, *La peau de chagrin* di Honoré de Balzac, titolo che Yeats riporta nell'originale francese adeguandolo però alle convenzioni della lingua inglese (mediante l'uso della lettera maiuscola per i sostantivi). Nella traduzione è stata aggiunta l'indicazione [*sic*] accanto al titolo dell'opera; una nota a piè di pagina ne esplicita le informazioni bibliografiche, mentre una riflessione più

⁴ “Il provinciale non ha opinioni soggettive, non si fida di quello che vede coi propri occhi se non dopo aver preso atto di quanto si dice in città, verso la quale rivolge sempre il proprio sguardo [...]. Per contro la mentalità parrocchiale non dubita mai del valore artistico e sociale della sua comunità. Tutte le grandi civiltà del passato sono fondate sul parrocchialismo [...]. In Irlanda tendiamo ad essere provinciali e non parrocchiali, e dopo tutto ci vuole coraggio ad essere parrocchiali!” [*traduzione mia*].

⁵ Un poeta come Shakespeare, per esempio, “riesce a creare nella misura in cui vede certi accadimenti come altri da sé, ma anche come l'epitome della propria natura”, Yeats (2008), pp. 70-71 [*traduzione mia*].

approfondita in calce alla traduzione ne illustra il significato. Un'operazione diversa ha riguardato i titoli delle opere di Shakespeare, così come i nomi di personaggi quali, per esempio, Amleto, Coriolano e Fortebraccio, che contrariamente ai casi appena menzionati sono stati tradotti in italiano secondo una scelta di domesticazione che tiene conto delle competenze del lettore medio.

Un'alternanza analoga di *foreignization* e *domestication* è stata adottata per la traduzione delle espressioni idiomatiche. In un caso, (Sez. II, Yeats 2015, pp. 80-86), la traduzione letterale è parsa l'opzione più adeguata dal momento che l'espressione si prestava a diverse interpretazioni, peraltro tutte valide e delle quali si è fornita informazione, ancora una volta, in una nota a piè di pagina. La consapevolezza delle peculiarità linguistiche, nel primo esempio, ha richiesto una maggiore conoscenza testuale perché si arrivasse a scelte traduttive coerenti. In altre parole, la pratica della traduzione ha contribuito ad arricchire la conoscenza di un testo evidentemente aperto in cui coesistono più possibilità di lettura. Relativamente alla seconda espressione, (Sez. III, Yeats 2015, pp. 86-92), i limiti posti dalla traduzione letterale hanno determinato la scelta di un noto proverbio che in italiano rendesse il senso, il tono e il registro dell'originale:

our scenery, too, should
remember the time when, as
my nurse used to tell me,
herons built their nests in old
men's beards!

... riportarci al tempo in cui,
come diceva la mia balia, "gli
aironi facevano il nido nella
barba dei vecchi!"

... as we say, 'cows beyond the
water have long horns'.

"l'erba del vicino", come si
dice, "è sempre più verde".

Gli esempi citati sono emblematici di come sia stato riprodotto l'equilibrio fonico del testo di partenza privilegiandone la funzione comunicativa mediante strategie di adattamento della punteggiatura e della sequenza di parole (per esempio, l'inciso – *come si dice* – si trova in un'altra posizione rispetto al *source text*). Per ragioni analoghe, l'oggetto *me* nella prima espressione in inglese è stato omesso, evitando in questo modo ridondanza e cacofonia con il possessivo *my*. Altre parti del discorso quali articoli, preposizioni, deittici e connettori testuali hanno reso impegnativo il compito del traduttore. In tal senso si consideri la sezione dedicata al teatro di Wagner, particolarmente complessa da un punto di vista sintattico:

Were our theatres of the shape
of a half-closed fan, like
Wagner's theatre, where the
audience sit on seats that rise

Se i nostri teatri avessero la
forma di un ventaglio aperto a
metà, come il teatro di Wagner,
dove il pubblico si sistema come

towards the broad end while the play is played at the narrow end, their pictures could be composed for eyes at a small number of points of view, instead of for eyes at many points of view, above and below and at the sides, and what is no better than a trade might become an art. *With the eyes watching* from the sides of a half-round, on the floor and in the boxes and galleries, would go the solid-built houses and the flat trees that shake with every breath of air; and we could make our pictures with robes that contrasted with great masses of colour in the back cloth and such severe or decorative forms of hills and trees and houses as would not overwhelm, as our naturalistic scenery does, the idealistic art of the poet, and all at a little price.

in un anfiteatro, con la platea che si apre verso l'altro e le rappresentazioni hanno luogo dalla parte opposta, quella più stretta, queste immagini si potrebbero vedere da un numero ridotto di punti di vista invece che da molti: dall'alto, dal basso e dai lati, e quella che oggi è un'impresa commerciale ritornerebbe a essere una vera forma d'arte. *Con gli spettatori che osservano* la scena stando seduti ai lati di un semicerchio, in platea, nei palchetti o in galleria, sulla scena si potrebbero collocare case che sembrano vere e alberi finti che si muovono a ogni alito di vento; potremmo anche creare i nostri costumi usando costumi che contrastino con grandi masse di colore nello sfondo e con forme severe o decorative come colline, alberi e case tali da non sopraffare l'arte idealistica del poeta, come avviene nelle scenografie naturaliste, e tutto senza spese eccessive.

(enfasi aggiunta)

Yeats si rifà al primo di una serie di scritti teorici in cui il compositore tedesco elabora formalmente la propria concezione di dramma inteso come *forma d'arte totale*, risultato della fusione di musica, canto, recitazione e ballo e di diversi elementi architettonici e scenografici (Wagner 1970). Un medesimo senso di totalità è alla base del brano citato, la cui complessità è di natura concettuale e risiede non tanto nelle scelte lessicali, di fatto la lingua è volutamente semplice (perché il pubblico non si stanchi o si distraiga), quanto nel potenziale di lemmi ripetuti più volte e con più significati, e nella sintassi, caratterizzata da periodi lunghi, inframmezzati da incisi e arricchiti da figure retoriche (*es.*: la metonimia della locuzione *With the eyes watching*, che in italiano è stata parafrasata). In traduzione il criterio dominante è stato, anche in questa occasione, quello di garantire lo scopo comunicativo della traduzione preservando le peculiarità linguistiche del testo di partenza e restituendo al lettore un'idea quanto più fedele della scrittura yeatsiana. Come altrove, anche in *At Stratford-on-Avon* la lingua pare essere in balia delle percezioni sensoriali

del poeta e di un’energia metafisica (*unearthly energy*) che in quei periodi lunghi dallo stile apparentemente involuto trovano piena espressione. Non a caso il termine *energy* è ripetuto più volte (per Yeats è *unearthly, rough, immense, è the energy of the race*), rappresentando una spia nel testo in inglese e il centro di una fitta rete semantica che abbraccia anche i lemmi *spirit, spirited, spiritual, force, wildness, eccentricity, power* e *fire*, quest’ultimo tradotto mediante modulazione proprio come “energia”:

Shakespeare wrote at a
time when solitary
great men were
gathering to
themselves *the fire* that
had once flowed ...
among all men

Shakespeare scriveva
in un tempo in cui gli
uomini solitari come
lui raccoglievano
quell’energia che ogni
uomo sapeva
diffondere

(enfasi aggiunta)

L’esempio testimonia il ricorso a ulteriori scelte traduttive libere (mediante parafrasi) volte a rendere il senso dell’originale e in considerazione di quanto Yeats afferma nell’epilogo del saggio, in cui si ritorna al tema del “trambusto” della modernità, già affrontato in apertura. Vi è una netta contrapposizione tra il presente, percepito in termini negativi, e quel passato glorioso di cui Shakespeare e il suo teatro sono retaggio: per lo scrittore irlandese il Bardo apparteneva a un’epoca in cui un Poeta che fosse degno di tal nome occupava un posto speciale (questo spiega l’uso del maiuscolo per l’iniziale P), sebbene già allora se ne percepisse il declino.

... but in his day *the glory of a Poet*, like that of all other imaginative powers, had ceased, or almost ceased outside *a narrow class*.

... ma a quei tempi *la gloria di un Poeta*, e di chiunque avesse il potere dell’immaginazione, era già in declino, oppure era già limitata ad *una classe sociale ristretta*.

(enfasi aggiunta)

La *narrow class* è letteralmente un ‘gruppo ristretto’, ma poiché il riferimento va oltre Shakespeare e l’epoca rinascimentale inglese per abbracciare una realtà diversa, quella del “poor Gaelic rhymer” di cui Yeats parlerà più avanti, si è scelto di porre l’accento sulla cultura di partenza e tradurre con l’espressione “una classe sociale ristretta”. Di fatto, nell’Irlanda rivendicata dal *Celtic Renaissance* il Poeta era considerato uno sciamano e apparteneva a una cerchia ristretta; in seno alla società gaelica di un tempo la ‘nobiltà’ era uno stato dell’anima, era “la gloria di un Poeta”, e nulla aveva a che fare con la materialità e l’utilitarismo imperanti nella società inglese, da Shakespeare in poi (Welch 2014).

Più volte, per operare scelte traduttive valide e coerenti, è stato necessario ritornare al quesito di partenza e interrogarsi sulla natura del messaggio nel *source text*. Se, come già osservato, *At Stratford-on-Avon* è la narrazione di un'esperienza altamente sensoriale, è altresì vero che in esso il lettore è reso partecipe di una valutazione lucida e profonda sullo stato dell'arte e su quella tradizione accademica con cui l'autore si confronta e immancabilmente si scontra. Il tono, a tratti malinconico, a tratti fortemente polemico, caratterizza una scrittura fluida, riflesso del presente narrativo e dell'architettura di un teatro che sta prendendo forma nella mente del poeta. Il paesaggio, la biblioteca e i suoi libri, la forma del teatro, *Riccardo II* e *Enrico V*, tutto ciò che l'autore osserva e ascolta concorre alla realizzazione di un *grand-design* unico nel suo genere:

It would be a new and
legitimate art appealing to a
taste formed by itself and
copying nothing but itself.

Diventerebbe un'arte nuova e
del tutto *legittima*, con un suo
stile, che mira a imitare
solamente se stessa.

(enfasi aggiunta)

L'aggettivo *legitimate* è importante perché racchiude in sé uno degli obiettivi principali del saggio, rivelandone ulteriormente il significato in quanto tentativo di legittimazione di un'idea di teatro “costruito non per far soldi ma per il piacere di fare teatro”, proprio come era stato quello di Shakespeare (Sez. I, Yeats 2015, pp. 74-75). Deliberatamente e in più occasioni Yeats fa riferimento al denaro per denunciare le opere “sconclusionate” (*foolish*, Yeats 2015, pp. 74-75) di alcuni critici che danno adito a una letteratura moralista⁶ contro la quale l'autore si pronuncia animosamente, lui che riteneva di essere, tra i poeti, l'ultimo dei Romantici.⁷ Il testo inglese parla di “paymasters” (letteralmente i “pagatori”) per far riferimento a quelle che Yeats considera *le cause* della corruzione intellettuale moderna, rese in italiano come “principali sostenitrici dell'accusa”. Il potere persuasivo della frase concorre ulteriormente al processo di legittimazione ricercato dallo scrittore e si affida, a livello linguistico, al valore enfatico della ripetizione (*itself ... itself*) e all'espressione *nothing but*. Una traduzione letterale, in questa circostanza, avrebbe smorzato la forza della parola creativa, determinando, pertanto, scelte di modulazione quali “del tutto” e “solamente”, tese a ricreare un'equivalenza dinamica tra i due testi.

⁶ Il tema ritorna altrove nelle opere di Yeats: emblematica, in tal senso, è la poesia intitolata *The Scholars* in cui il poeta ridicolizza studiosi oramai “vecchi”, che come il Prof. Dowden sono “bald heads forgetful of their sins” (Yeats 1990, p. 139).

⁷ “We were the last of the Romantics”, scrive Yeats in *Coole Park and Ballylee, 1931* (Yeats 1990, p. 251).

4. Conclusioni

“C’è tanto di mio padre tra queste righe” osserverà a proposito di *At Stratford-on-Avon* il figlio del poeta, Michael (Ross 2014, 387), tra i primi a riconoscere il valore autoreferenziale e autobiografico del saggio e a sottolineare la presenza, tra quelle righe, dello spirito irrequieto dell’artista in divenire. C’è senz’altro tanto dello Yeats architetto e *masterminder* di un nuovo teatro, sagace critico shakespeariano, erede di una tradizione perduta (*the lost tradition of musical speech*) che il poeta visionario ambiva a riportare in vita. La concezione di letteratura come veicolo di rinascita culturale è sicuramente alla base della poetica yeatsiana e ricorda per molti versi la nozione di processo traduttivo proposta da Walter Benjamin in un noto saggio del 1921, in cui si parla proprio di *Fortleben* (rinascita) e di come al traduttore spetti essenzialmente il compito di “ridestare l’eco dell’originale” nella lingua di arrivo (Benjamin 1982, p. 160 e p. 164). L’originale, *At Stratford-on-Avon*, è un’opera poetica nel senso più ampio del termine: in una lingua semplice solo in apparenza traspone un’esperienza che coinvolge i sensi, tocca lo spirito e stimola l’intelletto, culminando in un atto creativo doppio, la scrittura del saggio e la visualizzazione di un teatro che al pari di quello di Wagner vuole essere un “teatro dell’avvenire”. La sua realizzazione e legittimazione è legata anche al potere comunicativo e evocativo di una lingua creata *ad hoc*, fatta di figure retoriche, ripetizioni, riferimenti intertestuali, espressioni idiomatiche ed elementi della tradizione gaelica che il traduttore dovrà necessariamente cogliere nelle sue diverse sfumature. Il percorso traduttivo ha richiesto una conoscenza approfondita del contesto e dei testi cui l’autore ha attinto più o meno velatamente, comprese alcune versioni disponibili in italiano quali, ad esempio il romanzo di Balzac e il *Sonetto LXVI*, riportato per esteso alla fine della Sez. IV del saggio e proposto in una nuova traduzione (Yeats 2015, pp. 98-99). L’obiettivo finale è stato quello di valorizzare uno stile intriso dell’energia e sinergia di più tradizioni e di quel talento individuale che, come recita la motivazione del Premio Nobel conferito a Yeats nel 1923, ha saputo dare espressione allo “spirito di una nazione intera” (Nobel.org 2014, *trad. mia*).

Bionota: Loredana Salis (MA, PhD) è ricercatrice di Letteratura Inglese presso l’Università di Sassari. Si è interessata alla permanenza dei classici e alla rappresentazione degli immigrati nel teatro irlandese contemporaneo, dedicandovi due studi monografici e diversi saggi. Ha pubblicato svariati articoli su scrittori e scrittrici di lingua inglese tra cui Marlowe, Gaskell, Dickens, Yeats, Heaney, Edna O’Brien, Mary Morrissy. Gli interessi di ricerca comprendono il romanzo storico contemporaneo, i *peace* e le *gender(ed) narratives*. Dal 2014 coordina il laboratorio teatrale universitario a Sassari, è membro del Direttivo EFACIS (Federazione Europea dei Centri di Studi Irlandesi) e collabora, come esperta di letteratura

irlandese di lingua inglese, con la *Irish Studies Summer School* della Ulster University, Derry.

Recapito autore: lsalis@uniss.it

Riferimenti bibliografici

- Benjamin W. 1982, *Il compito del traduttore*, in Id., *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Einaudi, Torino, pp. 157-172.
- Deane S. (ed.) 1991, *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. II, Field Day Publications, Derry, Faber & Faber, London.
- Fantaccini F. 2009, *Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze.
- Forker C. (ed.) 2000, *Richard II: Shakespeare: The Critical Tradition*, Vol. 9, A&C Black, London.
- Kavanagh P. 2003, *Parochialism and Provincialism*, in Antoinette Quinn (ed.), *A Poet's Country: Selected Prose*, Lilliput Press, Dublin.
- Moreno P. 1965, *Enciclopedia dell'Arte Antica*.
[http://www.treccani.it/enciclopedia/poiesis_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/poiesis_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)) (26.09.2016).
- Nobelprize.org. 2014, *The Nobel Prize in Literature 1923*.
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1923/ (10.10.2016).
- Ross D.A. 2014, *Critical Companion to William Butler Yeats: A Literary Reference to his life and Work*, InfoBase Publishing, New York.
- Schwall H. (ed.) 2015, *Yeats Reborn*, Peeters, Leuven.
- Shakespeare W. 1988, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, edited by Stanley Wells, Oxford University Press, Oxford.
- Wade A. (ed.) 1961, *A Bibliography of the Writings of W.B. Yeats, 1951*, 3rd edn., rev. and ed. by Russell K. Alspach, Hart-Davis, London.
- Wagner, R., 1970, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Einaudi, Torino.
- Welch R.A. 2014, *The Cold of May Day Monday. An Approach to Irish Literary History*, Oxford University Press, Oxford, pp. 28-38.
- Yeats W.B. 1990, *Collected Poems*, edited by A. Martin, Vintage, London.
- Yeats W.B. 2007, *At Stratford-on-Avon*, in G. Bornstein & R.J. Finneran (eds.), *The Collected Works of W.B. Yeats. Volume IV, Early Essays*, Scribner, New York, pp. 258-280.
- Yeats W.B. 2008, *A Vision: The Original 1925 Edition*, edited by Catherine E. Paul and Margaret Mills Harper, Scribner, New York.
- Yeats W.B. 2015, *A Stratford-on-Avon*, testo a fronte, traduzione annotata e commento di L. Salis, in Gandin S. e Salis, L. (a cura di), *Translating Yeats. Prospettive letterarie, linguistiche e didattiche*, Aracne, Roma, pp. 74-116.

BILINGUISMO DI SCRITTURA, AUTOTRADUZIONE E TRADUZIONE ALLOGRAFA

Studio di un caso inglese-spagnolo

LAURA SANFELICI
UNIVERSITÀ DI GENOVA

Abstract – Developing previous researches on the self-translation in Spanish of *When I was Puerto Rican* by Esmeralda Santiago (1994a), published with the title *Cuando era puertorriqueña* (1994b), the paper compares some of the translation strategies adopted by Santiago with the approach used by Nina Torres-Vidal in her Spanish version of *Almost a Woman* (1999a), entitled *Casi una mujer* (1999b), the second book of Santiago's trilogy. Using examples, we show that in the two works there is considerable similarity in the translation choices adopted, classifiable as *décentrée* according to the theoretical model proposed by Oustinoff (2001). We argue that the varying forms of authorial role possible in a work of translation do not always depend on the author's degree of bilingualism. A clear demarcation between self-translation and allographic translation does not always exist. In fact, a hybrid 'border country' reflecting the influences of both may exist that generates different forms of collaboration between author and translator.

Keywords: translation; self-translation; bilingualism; biculturalism; transculturation.

1. Introduzione

Sulla scia di uno studio precedente (Cocco e Sanfelici, 2015) il contributo prende in esame la versione spagnola di due opere di Esmeralda Santiago, *When I was Puerto Rican* (1994a)/*Cuando era Puertorriqueña* (1994b) e *Almost a Woman* (1999a)/*Casi una mujer* (1999b). La prima è un'autotraduzione, mentre la seconda è una traduzione affidata a Nina Torres-Vidal, portoricana come l'autrice. A partire dalle categorie individuate da Oustinoff (2011) e alla luce della prospettiva postcoloniale applicata agli studi traduttologici (Tymozcko 2007) vengono analizzati alcuni esempi significativi per porre a confronto le macrostrategie adottate nelle due casi, così da valutare se la (potenzialmente) maggiore libertà creativa garantita dalla coincidenza autore/traduttore e dalla sua identità bilingue e biculturale effettivamente dia luogo a una tecnica traduttiva diversa rispetto alla traduzione allografa.

Dice Santiago: "Cuando niña yo quise ser una jíbara, y cuando adolescente quise ser norteamericana. Ya mujer, soy las dos cosas, una jíbara

norteamericana, y llevo mi mancha de plátano con orgullo y dignidad.”¹ (Santiago 1994, p. xviii). Questa affermazione condensa l’esperienza esistenziale della scrittrice, alla costante ricerca di un’identità o, per meglio dire, nel costante tentativo di conciliare e mediare tra le diverse componenti della propria identità, che potremmo definire transculturale secondo la definizione dell’antropologo cubano Fernando Ortiz (1978, p. 93), secondo il quale questo processo di transizione imposto dalla migrazione, se comporta lo sradicamento dalla cultura di provenienza, dà luogo a nuovi fenomeni culturali ben lungi dal coincidere con l’assimilazione *in toto* alla cultura del paese di immigrazione.

Questa prospettiva aiuta a leggere il titolo della autobiografia in chiave antiassimilazionista, in contrasto con l’interpretazione data da alcuni critici, che hanno visto in quest’opera una *success story* di una immigrante che corona l’*American dream* (Socolovsky 2013), in una sorta di processo lineare verso una meta di benessere. Il passato “*was*” non esprime affatto l’abbandono totale del retaggio latino di Santiago (come appunto a nostro avviso dimostra lo sforzo autotraduttivo di Esmeralda Santiago, che è appunto un “ritorno a casa” linguistico) ma l’idea di un’evoluzione che, pur portando alla perdita di qualcosa ha dato all’autrice una nuova consapevolezza della propria identità bilingue e biculturale, proprio grazie alla scrittura. E non a caso ciò è avvenuto prima in inglese e poi in spagnolo. Fra l’altro, si può presumere che questo contatto culturale fosse già avvenuto a Porto Rico, sottoposto alla forte influenza culturale, politica ed economica degli Stati Uniti: l’isola infatti è uno stato associato degli U.S.A. L’esperienza del contatto e dell’ibridazione fanno dunque parte della vita di Santiago sin dall’inizio e non sono naturalmente esenti da conflitti: da un lato infatti l’autrice sperimenta la difficoltà ad integrarsi e dall’altro l’impossibilità di tornare indietro. L’accoglienza che riceve Santiago, estranea una volta ritornata in patria come scrittrice di successo, le consente di prenderne coscienza e risveglia in lei l’esigenza di scrivere. Non più portoricana per i portoricani, perché la sua cultura portoricana è quella di quando aveva lasciato l’isola e stava vivendo dentro di lei insieme a un’altra. Per comprendere quanto le stesse accadendo, comincia a scrivere (Kevane e Heredia, 2000).

A quest’esperienza di movimento fisico (l’emigrazione) e culturale è affine la prassi della traduzione intesa in senso stretto, testuale: già da bambina Santiago si trova, come accade a molti bambini immigrati, caricata della responsabilità di mediare tra la madre, rimasta disoccupata, e le

¹ “Da bambina volevo essere una *jibara*, da adolescente, una nordamericana. Ora che sono donna, sono entrambe le cose, e porto la mia macchia di *platanos* con orgoglio e dignità”. La traduzione di tutte le citazioni dell’articolo è mia.

istituzioni, quando si reca a chiedere il sussidio: “My mother she no spik english. My mother she look for work evree day, and nothing.”² (Santiago 2006, p. 248). In questo frammento emerge, grazie alla trascrizione dell’inglese ispanizzato e alle forme semplici, la difficoltà dell’autrice con la lingua del paese di accoglienza, difficoltà su cui lei stessa torna più volte nel corso dell’opera: “batallé durante el resto de la entrevista, llevando hasta los límites mi escaso vocabulario de inglés.”³ (Santiago 1994b, p. 22). Allo stesso tempo, dopo l’arrivo negli Stati Uniti, Santiago comincia a perdere la propria lingua materna e infatti la protagonista Negi si rende conto di essere “caught between languages” (Socolovsky 3013, p.142), in una situazione che, al contrario del bilinguismo, la rende estranea ai due mondi, la relega a una dimensione alienata (Socolovsky 2013, p.142). La scrittura creativa in inglese consente a Santiago di appropriarsi di una di queste due componenti della sua identità e successivamente l’autotraduzione conclude questo percorso, andando a ritroso con il riscatto delle radici. E non solo: la versione nella lingua “altra” le consente di rivolgersi a un pubblico più ampio, diverso da quello originariamente pensato (Cocco e Sanfelici 2015). Nel prologo in spagnolo spiega la difficoltà dell’esercizio della traduzione, che tuttavia la costringe a confrontarsi con lo spagnolo e a recuperare questa componente della identità transculturale.

2. Quadro teorico di riferimento

L’autotraduzione è un caso particolare di traduzione che da un lato non comporta di rischio di formulare ipotesi ermeneutiche lontane dall’intenzione dell’autore e dall’altro concede uno spazio di creazione impensabile in base alla concettualizzazione attuale di traduzione. Al riguardo vi sono diverse proposte di classificazione (cfr. ad esempio Tanqueiro 1999, 2000; Castillo García 2006; Santoyo 2005; Recuenco Peñalver 2011), delle quali è particolarmente convincente quella di Oustinoff, che segnala come la prassi dell’autotraduzione comporti la produzione simultanea di un originale e di una traduzione, ovvero due versioni della stessa opera: “L’auto-traduction a donc cette vertu qui lui est spécifique de clore l’oeuvre sur elle même, puisqu’elle est a la fois version de l’oeuvre *et* oeuvre de l’auteur.”⁴ (Oustinoff 2001, p. 31).

² “Mia madre non parla inglese. Mia madre cerca lavoro ogni giorno, ma niente”.

³ “Lottai per tutto il resto del colloquio, portando al limite la mia scarsa conoscenza dell’inglese”.

⁴ “L’autotraduzione ha una virtù che la caratterizza, quella di chiudere l’opera su se stessa, essendo essa allo stesso tempo versione dell’opera e opera dell’autore”.

Per tale ragione Oustinoff rigetta la cosiddetta “critica esterna”, che analizza le perdite e le compensazioni prodotte dall’atto traduttivo e propone di sostituirle con un’analisi dall’interno, che si concentri sulle trasformazioni inevitabili che si producono da una lingua all’altra. Tali trasformazioni sono dovute a ragioni diverse, quali la volontà autoriale (Oustinoff 2001, p. 129), i vincoli oggettivi legati all’asimmetria fra le lingue, il passaggio del tempo (le traduzioni invecchiano) e la ricezione del testo. Tymoczko (2007, p.198) fa una considerazione analoga con riferimento alla traduzione: il traduttore ha la responsabilità di rendere visibili a determinati aspetti dell’originale in funzione dell’obiettivo del suo progetto traduttivo. In questo senso la traduzione non è impoverimento, ma trasformazione metonimica:

Translators use a metonymic process to achieve specific goals, prioritizing particular aspects or elements of the source [...]. Such metonymies are an essential aspect of the ability of translations to participate in ideological struggles [...]. (Tymoczko 2007, p.198)⁵

La stessa studiosa afferma inoltre che sono molteplici i fattori che influenzano lo sforzo del trasferimento testuale e culturale nella pratica traduttiva. Tra gli altri, anisoformismi linguistici, apertura culturale nei confronti delle diversità, asimmetrie di potere e prestigio culturale (Tymoczko 2007, p. 119).

È chiaro che nell’autotraduzione questa selezione viene svolta da una posizione privilegiata. Lo stesso Oustinoff (2001) classifica l’autotraduzione in tre categorie: *naturalisante*, *décentrée* e *(re)créatrice*. L’autotraduzione *naturalisante* è maggiormente orientata alla lingua di arrivo ed evita qualunque tipo di interferenza della lingua di partenza. È quella che Venuti (2004) definisce una traduzione “scorrevole”, orientata alle aspettative del pubblico di arrivo. Per Oustinoff (2001, p.29) la prima categoria è quella che si conforma a una concezione della traduzione estremamente diffusa e consiste nell’avvicinare il testo di partenza alle sole norme della lingua d’arrivo sradicando qualsiasi interferenza della lingua di partenza. Come dice lo stesso Oustinoff: “[...] l’interférence ne peut apparaître que pour être endiguée, atténuée, voire extirpée. Tout au plus peut-elle colorer, marginalement, le style de l’écrivain.”⁶ (2001, p. 45). L’autotraduzione *décentrée* conserva invece la traccia della differenza, dato che mantiene elementi della lingua di partenza e si allontana dalla norma della lingua di

⁵ “I traduttori usano un processo metonimico per raggiungere determinati obiettivi, dando priorità ad aspetti o elementi particolari del testo di partenza. Tali metonimie rappresentano un aspetto essenziale della capacità delle traduzioni di contribuire alle lotte ideologiche”.

⁶ “[...] l’interferenza non può apparire se non per essere arginata, attenuata, addirittura estirpata. Tutt’al più può colorare, marginalmente, lo stile dello scrittore”.

arrivo, mantenendo evidente il legame con un altro testo e un altro universo culturale e dunque il carattere transculturale dell'atto traduttivo. Come afferma Oustinoff (2001, p. 32): “La forme plus flagrante [...] est celle qui s’oppose le plus visiblement à la naturalisation de la transparence [...], lorsque des formes étrangères s’immiscent dans la traduction.”⁷ Infine, l'autotraduzione (*re*)*créatrice* riguarda i casi nei quali la trasformazione è così profonda (a livello di struttura narrativa) che il legame tra i due testi si indebolisce: “un auteur peut naturellement prendre toutes les libertés en se traduisant lui-même, quitte à introduire des modifications majeures au texte original.”⁸ (Oustinoff 2001, p. 33).

Nello studio precedente (Cocco e Sanfelici 2015) la traduzione di Santiago era stata definita *décentrée*, un lavoro in cui l'autrice si è trovata a confrontarsi con la presenza di interferenze, come tutti gli scrittori bilingui, perché lingua e scrittura sono indissociabili:

L'écrivain bilingue, de même que toute autre personne bilingue, est cependant tôt ou tard confronté aux problèmes de l'interférence. Dans le domaine des échanges linguistiques de la vie courante ses retombées sont multiples, mais dans l'ensemble surmontables: chacun aura recours à des stratégies particulières de manière à compenser la distance lessé parant d'une maîtrise parfaite de la langue. Mais si dans ces tentatives pour s'exprimer de façon aussi courante, aussi “idiomatique” que possible dans l'autre langue le droit à l'erreur est permis, la marge est infiniment plus étroite dans le domaine de l'écriture. Quel que soit le point de vue adopté, la question de la maîtrise de la langue est en effet essentielle. L'écrivain bilingue, sera inmanquablement mesuré à cette aune. (Oustinoff 2001, p. 41)⁹

È interessante comprendere in che modo una lingua interferisce sull'altra nella scrittura. L'obiettivo non può essere, quindi, quello di rilevare possibili errori:

⁷ “La forma più evidente [...] è quella che si oppone nel modo più visibile alla naturalizzazione della trasparenza [...], quando degli elementi propri della lingua straniera si inseriscono nella traduzione”.

⁸ “Naturalmente un autore, autotraducendosi, può prendersi tutte le libertà, anche a costo di introdurre delle modifiche maggiori al testo originale”.

⁹ “Lo scrittore bilingue, così come tutte le persone bilingui, tuttavia prima o dopo è messo di fronte ai problemi di interferenza. Nell'ambito degli scambi linguistici della vita quotidiana gli effetti dell'interferenza sono molti, ma nell'insieme sormontabili: ognuno farà ricorso a delle particolari strategie per compensare la distanza che lo separa da una padronanza perfetta della lingua. Tuttavia, se in questi tentativi di esprimersi nell'altra lingua nella maniera il più possibile corrente, “idomatica”, il diritto all'errore è permesso, il margine è infinitamente più ristretto nel campo della scrittura. Qualsiasi sia il punto di vista adottato, la questione della padronanza della lingua è in effetti essenziale. Lo scrittore bilingue sarà inmancabilmente valutato con questo metro.”

L'objectif d'une telle démarche ne devrait pas être de relever des *fautes de langues*. [...] Mais il semble plus intéressant de situer en quoi l'empreinte d'une autre langue peut *façonner l'écriture*, voir le style d'un auteur. A la faute pure et simple il faut opposer l'effet de style (volontaire ou involontaire) et invoquer si besoin est la licence poétique. (Oustinoff 2001, p. 43)¹⁰

L'autobiografia autotradotta da Esmeralda Santiago non è esente da “errori”, però sono proprio queste interferenze che, secondo Irizarry (2001) rendono interessante l'analisi del testo, sottolineandone i frequenti calchi, l'uso eccessivo del gerundio e delle forme impersonali. La versione inglese di *When I was Puerto Rican*, come si era notato nello studio precedente, aveva dato luogo a una “tropicalizzazione dell'inglese” (Domínguez Miguela, 2001) Si tratta, in generale, di un'interferenza della cosiddetta *memoria ecoica*, legata all'eco mentale dei suoni (Salmon e Mariani, 2008).

L'altra lingua può contribuire alla creazione di uno stile particolare. Nel caso di Pessoa e Nabokov, quindi, la scrittura è addirittura marcata dal ricorso all'interferenza positiva, alla ricerca di un *décentrement* (Oustinoff 2001, p. 49). Nel caso di autori come Conrad, al contrario, si manifesta un certo *recentrement*: la scrittura evita nella misura del possibile ogni traccia di interferenza.

Una fase delicata del bilinguismo di scrittura è quella della revisione. La revisione di un'opera riguarda, prima di tutto, la correzione o addirittura la riformulazione del testo nella stessa lingua. Dall'originale si passa dalla revisione per arrivare alla seconda versione.

Lo stesso meccanismo lo ritroviamo nel caso della revisione del testo (auto)tradotto, limitandosi a una sola lingua, quella della traduzione (Oustinoff 2001, p. 182):

1) *Cuando era puertorriqueña* = versione 1 → revisione → versione 2

Nel caso invece di Santiago autrice dell'opera e di Torres-Vidal traduttrice, non è difficile pensare a uno schema come segue:

2) *Almost a woman* → *Casi una mujer* = versione 1 → revisione autoriale → *Casi una mujer* versione 2

Seguendo il secondo schema (Oustinoff 2001, p. 242), una traduzione allografa deve mantenere il senso iniziale dell'opera di partenza, secondo il concetto di lealtà proposto da Nord (1993), che porta il traduttore a

¹⁰ “L'obiettivo di un tale approccio non dovrebbe essere quello di rilevare degli *errori linguistici* [...] È più interessante comprendere in cosa l'impronta di una lingua possa *plasmare la scrittura*, come lo stile dell'autore. All'errore puro e semplice bisogna opporre l'effetto dello stile (volontario o involontario), e invocare se necessario la licenza poetica”.

conservare una posizione di subordinazione rispetto all'autore. Questo non avviene per l'autotraduzione, nella quale il traduttore, in quanto autore dell'opera di partenza, si sente autorizzato a venir meno al concetto di lealtà. A quel punto il testo tradotto non è più una fedele riproduzione del testo di partenza e apre quindi una questione su quale delle due sia la versione originale. Volendo rimanere in linea con il pensiero di Oustinoff (2001, p. 244) nel caso di Esmeralda Santiago la sua "opera totale" sarebbe il risultato della somma tra TP e TA. L'equazione sarebbe:

Opera totale = *Cuando era Puertorriqueña* + *Casi una mujer*.

Un primo modo di interpretare questa equazione porta alla conclusione che le due opere, considerate singolarmente, potrebbero essere incomplete. Nel caso in cui, ad esempio, la versione 2 rappresentasse un aumento dell'opera iniziale, la versione 1 sarebbe incompleta in rapporto alla seconda versione. Al contrario, se la versione 2 fosse accorciata rispetto alla versione 1, non potrebbe essere compresa se non in rapporto al primo stato dell'opera.

Ci sentiamo di aggiungere, rispetto a quanto affermato da Oustinoff, che questo accade quando la traduzione è *(re)créatrice*, come nel caso di Rosario Ferré (Cocco e Sanfelici 2015). Nel caso di Santiago sono presenti elementi linguistici e riferimenti culturali che non portano a una (ri)creazione dell'opera di partenza nel lavoro di autotraduzione e quindi l'opera totale è sia nel TP sia nel TA, seppur con tutte le implicazioni linguistiche e culturali del caso.

Nella visione di Tanqueiro (1999, p. 22), l'autore che traduce se stesso è comunque da collocarsi tra i traduttori, anche se ne riconosce maggiori libertà e si trova in una posizione privilegiata perché conosce la vera intenzione dell'autore. Tuttavia, sempre secondo Tanqueiro, nel momento in cui ha inizio il lavoro di traduzione, l'opera è già terminata e il lettore ideale è già stato definito. L'autotraduttore sarebbe, quindi, un traduttore ma, come osserva Cocco (2009, p.106) la stessa Tanqueiro riconosce in ogni caso un'eccezione fondamentale: quella dell'autore bilingue e biculturale:

[...] cuando en estas circunstancias se publica la obra original y la versión autotraducida, ambas son tratadas generalmente como si fueran escritas originariamente en cada una de las lenguas, como si no se hubiese efectuado una traducción, pese a que la versión autotraducida, siguiendo nuestra línea de razonamiento, representa un caso extremo de traducción. (Tanqueiro 1999, p. 23)¹¹

¹¹ "Quando in questi casi si pubblicano l'opera originale e la versione autotradotta, sono trattate entrambe come se fossero state originariamente scritte nelle due lingue, come se non ci fosse stata una traduzione, nonostante la versione autotradotta, seguendo la nostra linea di ragionamento, rappresenti un caso estremo di traduzione".

Un'annotazione importante è che la prima opera di Santiago, in inglese, possa essa stessa essere considerata una prima autotraduzione dai suoi ricordi in spagnolo.

Versione 1= Ricordi in spagnolo → *Cuando era puertorriqueña* = versione 1 → revisione → versione 2.

3. L'opera di Esmeralda Santiago e le sue traduzioni

La trilogia di memorie, che comprende *Cuando era Puertorriqueña* (1994b), *Casi una mujer* (1999b) ed *El amante turco* (2006), racconta la vita dell'autrice, la sua crescita personale, identitaria e professionale.

Mentre *Cuando era Puertorriqueña* si svolge quasi interamente sull'isola, *Casi una mujer* racconta la vita di Esmeralda a Brooklyn. Arrivata da Puerto Rico con la madre e i fratelli per trovare una cura per la gamba malata di Raymond, il fratello minore, Negi – è questo il nome della protagonista nell'opera – è accolta dalla nonna Tata. I problemi economici della famiglia, la sua vita scolastica e la sua crescita personale da *niña* a *mujer* si intrecciano con il suo processo di transculturazione. L'aspetto linguistico è quello che risalta, più di ogni altro, come perno attorno a cui ruota tutto il percorso.

Uno dei primi esempi di stretta correlazione tra lingua e identità è la padronanza dell'inglese che, come un *fil rouge*, corre lungo tutta l'opera. Appena arrivata a Brooklyn, la protagonista accende la TV a casa della nonna. La sua attenzione è catturata da un programma per bambini.

- (1) While Tata went to wash up in the hall bathroom, I turned in to the television. A dot bounced over the words of a song being performed by a train dancing along tracks, with dogs, cats cows, and horses dangling from its windows and caboose. I was hypnotized by the dot skipping over words that looked nothing like they sounded. "Shilbee cominrun wenshecoms, toot-toot" sang the locomotive, and the ball dipped and rose over "She'll be coming 'round the mountain when she comes", with no toots. The animals, dressed in cowboy hats, overalls, and bandana, waved pickaxes and shovels in the air. The toot-toot was replaced by a bow-wow or a miaow-ow, or a moo-moo. It was joyous and silly, and made Edna and Raymond laugh. But it was hard for me to enjoy it as I focused on the words whizzing by, on the dot jumping rhythmically from one syllable to the next, with barely enough time to connect the letters to the sounds, with the added distraction of an occasional neigh, bark, or kid's giggle. (Santiago 1999a, p.7)

Negi – che ancora non parla inglese – è attratta dai suoni, e tenta di imitare e incorporare quelli della nuova lingua a quelli del suo sistema linguistico. Si nota nella versione spagnola (2) riportata di seguito un uso esteso del

diminutivo (*puntito, cancioncita, bolita*). Sono tracce di oralità che sottolineano l'uso della lingua in situazioni spontanee, con vivaci coloriture che indicano una volontà di una maggiore spinta espressiva. Risaltano infatti la naturalezza e la mancanza di pianificazione:

- (2) En lo que Tata fue a lavarse al baño del pasillo, yo me sintonicé al televisor. Un punto brincaba sobre las palabras de una canción que era interpretada por un tren que iba bailando sobre los rieles con perros, gatos, vacas, y caballos que se salían por las ventanas de los vagones. Quedé hipnotizada por ese puntito que saltaba sobre unas palabras que no se parecían en nada a como sonaban. “Chilbii cominraun demauntin uenchicoms, tuut-tuut”, cantaba la locomotora y la bolita bajaba y subía “*She'll be coming 'round the mountain when she comes*” sin tuut tuut. Los animales, vestidos con sombrero de vaquero, mamelucos de mahón y pañuelos en el cuello agitaban picos y palas al aire. El tuut-tuut se iba sustituyendo por un guau-guau o un miau-au o un muu-muu. Era una cancioncita alegre y tonta que hacía reír a Edna y a Raymond. Pero a mí se me hacía difícil disfrutarla porque estaba enfocada en las palabras que pasaban volando, en la bolita que brincaba rítmicamente de sílaba en sílaba sin tiempo apenas para conectar las letras con el sonido, y además tenía la distracción original de un rebuzno, un ladrido o la risa de uno de los nenes. (Santiago 1999b, p. 9)

Ancora suoni per Negi che, a scuola, deve cantare l'inno degli Stati Uniti. Qui non solo tenta di ricostruire l'inno foneticamente in spagnolo, ma aggiunge anche alcune parole che conosce già in inglese:

- (3) We were encouraged to sing as loudly as we could, and within a couple of weeks I had learned the entire song by heart.
 Ojo se. Can. Juice. ¿Y?
 Bye de don surly lie.
 Whassoprowow we hell
 Add debt why lie lass gleam in.
 Whosebrods tripe sand bye ¿stars?
 True de perros los ¡Ay!
 Order am parts we wash,
 Wha sogá lang tree streem in. (Santiago 1999a, p. 10)

Un esame della versione in spagnolo non rileva cambiamenti, tranne una *h* in più in ¡Hay! La narrazione ci ricorda sempre lo spazio occupato da Negi. L'inserimento di parole che conosce la protagonista perché già lette rivelano un legame tra scrittura e lettura che mischia le due. È interessante sottolineare che l'inserimento di parole inglesi che Negi sta imparando segnala l'inizio di un percorso linguistico. È un inizio consapevole perché, sebbene ancora molto giovane, intuisce che la sua emancipazione passerà proprio dalla lingua. Per questo, un luogo che le diventerà molto familiare sarà la biblioteca, la casa delle parole che piano piano imparerà e che in molte

occasioni la trasformeranno anche in mediatrice, in aiuto a sua madre. Prima di tutto conta il lessico, per lei, che poi passa a perfezionare il suo accento.

- (4) My sisters and brothers studied the books too, and we read the words aloud to one another, guessing at the pronunciation. “Ehr-RAHS-ser”, we said for *eraser*. “Keh-NEEF-eh” for *knife*. “Does” for *this* and “dem” for *them* and “dunt” for *don’t*.

In school, I listened for words that sounded like those I’d read the night before. But spoken English, unlike Spanish, wasn’t pronounced as written. *Water* became “waddah”, *work* was “woik”, and words ran into each other in a torrent of confusing sounds that bore no resemblance to the neatly organized letters on the pages of books. In class, I seldom raised my hand, because my accent sent snickers through the classroom the minute I opened my mouth. (Santiago 1999a, p. 17)

La traduzione in spagnolo rimane inalterata:

- (5) Mis hermanas y hermanos también estudiaban los libros y nos leíamos en voz alta las palabras tratando de adivinar la pronunciación. “Ehr-rahs-ser”, decíamos en lugar de “eraser”. “Keh-neef-eh”, por “knife”. “Dees”, por “this” y “dem” por “them” y “dunt” por “don’t”.

En la escuela, escuchaba con cuidado y trataba de reconocer aquellas palabras que sonaban como las que habíamos leído la noche anterior. Pero el inglés hablado, a diferencia del español, no se pronuncia como se escribe. “*Water*” se convertía en “waddah”, “*work*” en “woik” y las palabras chocaban unas con otras en un torrente de sonidos confusos que no guardaban ninguna relación con las letras cuidadosamente organizadas en las páginas de los libros. En clase, casi nunca levantaba la mano porque mi acento provocaba burlas en el salón cada vez que abría la boca. (Santiago 1999b, p. 19)

È un ulteriore passo avanti del suo apprendimento linguistico, perché dimostra consapevolezza della differenza tra scritto e parlato. Per lei, a volte, le frasi intere diventano una sola parola. La sua acquisizione dell’inglese diventa un modo per ricollocare la sua identità portoricana nel continente, piuttosto che un’assimilazione e una perdita, e l’apparente dissoluzione del suo senso di appartenenza a Porto Rico diventa una riscrittura del suo essere *hispanounidense*. Non senza passare da un complesso percorso interiore perché, come afferma Oustinoff, il sentimento di duplicità della lingua si accompagna a una crisi d’identità (2001, p. 52) e la stessa Socolovsky sostiene che il passaggio di Santiago verso l’inglese parlato è da intendersi in realtà come una rottura della cultura dominante, così come la sua facilità di scrittura in inglese la legittimerà come scrittrice. Nel descrivere la sua difficoltà di apprendimento dell’inglese parlato, mette in discussione la correlazione “una lingua una nazione”. (Socolovsky 2013, p.142).

Inizialmente il processo implica una perdita dello spagnolo, che la fa precipitare in una sorta di “alingual state” piuttosto che “bilingual state”. Per

Negi, questa esperienza significa occupare uno spazio tra le due lingue, in cui però nessuna delle due ha significato, un terzo spazio che non è il risultato di una pluralità ma che esprime un vuoto (Socolovsky 2013, p.142). Tuttavia, come Negi stessa racconta, nei suoi sogni parla tutte le lingue del mondo, capisce tutti ed è compresa da tutti. Neanche la sua pelle ha un colore particolare e non è mai troppo chiara o troppo scura. (Santiago 1999a, p. 84).

L'ultima parte di *Cuando era Puertorriqueña* e di *Casi una mujer* si sovrappongono. Sono riportati, nelle due opere, gli stessi eventi. Interessante è vedere, però, come li autotraduce Santiago nella prima e come, invece, li traduce Torres-Vidal nella seconda. Stesso luogo, la “*Oficina del Welfare*”, a cui la madre di Negi si rivolge dopo aver perso il lavoro.

- (6) My mother she no spik english. My mother she look for work evree day, and nothing. My mother she say she don't want her children suffer. My mother she say she want work bot she lay off. My mother she only need help a little while. (Santiago 1994a, p. 249)
- (7) Mai moder shí no spik inglis. Mai moder shí luk for uerk evri dei an notin. Mai moder sei shí no guan jer children sófer. Mai moder shí sei shí uant uerk bot shí leyof. Mai moder shí onli nid e litel juail. (Santiago 1994b, p. 271)
- (8) My mother, she work want. Fabric close. [...] She no can no fabric no. Babies suffer. She little help she no lay off no more. (Santiago 1999a, p.20)
- (9) “*My mother, she work want. Fabric close,*” [...] “*She no can work fabric no. Babies suffer. She little help, she no lay off no more*”. (Santiago 1999b, p. 22)

La traduttrice, nell'esempio (9), riporta le parole così come sono nel TP, limitandosi soltanto a mettere in corsivo le parole di Negi. L'autotraduzione in spagnolo della prima opera, riportata in (7) rivendica invece un'operazione demiurgicamente interessante, che ispanizza la pronuncia. Una libertà che, forse, può permettersi solo l'autore-traduttore bilingue e biculturale.

Nel corso della narrazione di *Almost a Woman* il lettore legge, pagina dopo pagina, il percorso di Santiago verso un'identità transculturale, che passa dalla lingua e dal cibo. Un percorso che la madre vede come assimilazione al *mainstream*, temendo che la figlia cominci a comportarsi come “*esas americanas*” (Santiago 1999b, p. 31):

- (10) It was good to learn English and to know to act among Americans, but it was not good to behave like them. Mami made it clear that although we lived in the United States, we were to remain 100 percent Puerto Rican. The problem was that it was hard to tell where Puerto Rico ended and Americanized began. Was I Americanized if I preferred pizza to *pastelillos*? (Santiago 1999a, p.25)

L'esempio di Negi non è casuale. La *comida* è un elemento centrale della rappresentazione culturale e identitaria di un popolo. Da qui la necessità di indagare come il cibo sia definito nei due testi in inglese, nell'autotraduzione e nella traduzione allografa. Come afferma Hurtado Albir (2004, p. 607) la traduzione non si produce solo tra due diverse lingue, ma anche tra diverse culture. Ecco perché la traduzione è una forma di comunicazione interculturale. Il trasferimento degli elementi culturali presenti in un testo è uno dei maggiori problemi con cui si confronta il traduttore. Come sottolinea Albaladejo Martínez, nonostante tutti i testi mostrino una certa idiosincrasia, la marcatezza culturale e idioletale acquisiscono maggior rilevanza in ambito letterario. Ciò è dovuto al fatto che il significante diventa parte integrante del messaggio del testo, considerato che forma e contenuto costituiscono un tutto indissolubile. (2011, p. 71).

Nelle tre opere in inglese, come si evince negli esempi (11), (13) e (15), tutti i termini relativi a piatti o ingredienti tipici sono lasciati in spagnolo e indicati in corsivo. D'altronde, ci sono odori e sapori che non possono trovare corrispondenza se non nella lingua in cui sono nati. Sia Santiago nell'autotraduzione (2), sia Torres-Vidal nella traduzione, (14) e (16) si limitano a togliere il corsivo.

- (11) All right, but only if you let me make you some *arroz con dulce* one of these days. (Santiago 1994a, p.141)
- (12) Está bien, pero solo si me acepta una bandeja de arroz con dulce un día de estos. (Santiago 1994b, p. 154)
- (13) Tata handed me a cup of sweetened *café con leche* and, with a head gesture, indicated that I should vacate the chair for Tío Chico. (Santiago 1999a, p. 8)
- (14) Tata me pasó una taza de café con leche endulzado y ladeando la cabeza, me indicó que le dejara mi silla a Tío Chico. (Santiago 1999b, p. 10)
- (15) We'd moved to a new, larger apartment on Varet Street. Tata and Tío Chico had been coking all morning, and as we entered the apartment, the fragrance of roasting *achiote*, garlic, and oregano, the family milling around, laughing and talking, made it like Christmas. (Santiago 1999a, p. 10)
- (16) Nos habíamos mudado a un apartamento más nuevo y más grande en la Calle Varet. Tata y Tío Chico habían estado cocinando toda la mañana y al entrar al apartamento la fragancia del achiote, el ajo y el orégano y la risa de la familia reunida y charlando, nos dio la impresión de que era Navidad. (Santiago 1999b, p. 13)

Nina Torres-Vidal si comporta come Esmeralda Santiago, lasciando immaginare una volontà di omogeneità tra le due opere a livello di scelte traduttive e supporre un intervento dell'autrice nella revisione della

traduzione. D'altronde l'autore, in una traduzione – indipendentemente dal suo grado di bilinguismo– può astenersi dall'intervenire o inserirsi in modo minore o maggiore giacché, come afferma Ceccherelli (2013, p.13) il confine fra traduzione autorizzata e autotraduzione propriamente detta esiste una terra di confine, un territorio intermedio, occupato da varie modalità di collaborazione più o meno palese.

4. Conclusione

Molti studi su Esmeralda Santiago mettono in luce il carattere assimilazionista della sua scrittura. Al contrario, come afferma Socolovsky, il percorso di appartenenza non avviene attraverso l'assimilazione, che sarebbe come accettare, da parte di Santiago, la premessa di essere un *outsider* culturale negli Stati Uniti, ma mettendo in discussione la definizione stessa di identità statunitense e considerando se stessa una “binational U.S. Puerto Rican citizen” (2013, p. 128).

Nella prefazione di *Cuando era Puertorriqueña* (Santiago 1994a, p. xii) Esmeralda Santiago racconta come, negli Stati Uniti, sia considerata *Latina* o *Hispana*, sottolineando l'uso della maiuscola. È così soprattutto per la burocrazia, anche se lei non sa esattamente cosa significhi. Sa bene, invece cosa voglia dire essere portoricana e cosa questa cultura porti dentro: la sua vita nordamericana, il suo “*espanglés*”, la sua cucina. Una cultura ha arricchito l'altra ed entrambe hanno arricchito lei. Ancora lingua e cultura che si intrecciano. Come afferma Socolovsky, nel momento in cui la letteratura *latina* degli USA prova a ricollocare gli Stati Uniti come parte di un insieme di Americhe ispanofone, si muove in direzione contraria rispetto alla vecchia concezione di assimilazione culturale e geopolitica, e ridisegna la *nation-state* come un *transnational space* (2013, p. 23). Il *transnational space* comprende anche i processi di *translanguaging* (García e Li Wei 2014) che rappresentano una strategia per collocarsi nel contesto sociale creando un terzo spazio, uno stato di *in-betweenness* e negoziare identità transnazionali attraverso pratiche discorsive ibride. Il proposito di Bhabha (1994, p. 38) a questo riguardo è concettualizzare una cultura *internazionale*, non basata sull'esotismo del multiculturalismo o sulla *diversità* delle culture, ma su un'ibridazione delle stesse. E su questo afferma che proprio quell'*inter*, quell'*in-between state*, porta il peso del significato della cultura. Esplorando questo terzo spazio sarà possibile emergere come altri di noi stessi. A questo concetto di cultura e identità si collega l'opera di Esmeralda Santiago. Questa identità è espressa nella versione originale dell'opera, in inglese, e mantenuta in entrambe le traduzioni. La traduttrice di *Almost a Woman* è portoricana come l'autrice, e come l'autrice conosce lo stretto legame tra l'isola e il

continente. È facile che tutto diventi sfumato e la terminologia della traduzione si trovi a negoziare i significati di autore e autotraduttore.

Se l'autotraduzione di Esmeralda Santiago è *décentrée*, così lo è la traduzione di Nina Torres-Vidal, che si è mantenuta omogenea rispetto alla prima, lasciando intravedere un possibile intervento di revisione da parte dell'autrice bilingue e biculturale.

Bionota: Laura Sanfelici è ricercatrice di Lingua e Traduzione Spagnola presso il Dipartimento di Lingue e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Genova. Le sue linee di ricerca si concentrano principalmente sul mantenimento della *heritage language* da parte delle seconde generazioni di immigrati di origine ispanoamericana nella scuola secondaria di primo grado e sul contatto tra le lingue in contesti di migrazione. Su questi argomenti ha pubblicato diversi articoli e una monografia dal titolo *Lingue, culture e identità. I latinos negli Stati Uniti e la questione della lingua* (ECIG, 2008). Si è occupata anche di teoria della traduzione e dell'autotraduzione letteraria, pubblicando saggi su riviste scientifiche nazionali e internazionali.

Recapito autore: laura.sanfelici@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Albaladejo Martínez J.A. 2011, *La marcación cultural e idiolectal como problema de traducción*, in “Synergies Tunisie” 3, pp. 71-84.
- Bhabha H.K. 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London.
- Castillo García G.S. 2006, *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares.
- Ceccherelli A. 2013, *Introduzione*, in Imposti G.E., Ceccherelli A. e Perotto M. (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna, pp. 11-22.
- Cocco S. 2009, *Lost in (Self)Translation? Riflessioni sull'autotraduzione*, in “AnnalSS” 6, numero monografico intitolato *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*, pp. 103-118.
- Cocco S. e Sanfelici L. 2015, *Autobiografía, autotraducción y transculturación en dos escritoras puertorriqueñas*, in “Glosas, Revista de la Academia Norteamericana de la lengua española” 8 [7], pp.16- 28.
- Domínguez Miguela, A. 2001, *Esa imagen que en mi espejo se detiene: la herencia femenina en la narrativa de Latinas en Estados Unidos*, Universidad de Huelva, Huelva.
- García O. e Li W. 2014. *Translanguaging: Language, Bilingualism and Education*, Palgrave Macmillan, New York.
- Hurtado Albir A. 2004, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid.
- Irizarry G. 2001, *Travelling Textualities and Phantasmagoric Original: A Reading of Translation in Three Recent Spanish-Caribbean Narratives*, in “Ciberletras. Revista de crítica literaria” 4. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=275409> (6.10.2016).
- Kevane B. and Heredia J. 1999, *A Puerto Rican Existentialist in Brooklyn: An Interview with Esmeralda Santiago*, in *Latina Self-Portraits: Interviews with Contemporary Women Writers*, University of New Mexico Press, Albuquerque, pp. 125-139.
- Nord C. 1993, *La traducción literaria entre intuición e investigación*, in Raders M. e Sevilla J. (eds.), *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*, Editorial Complutense, Madrid, pp. 99-110.
- Ortiz F. 1978, *Contrapunteo del tabaco y el azúcar*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Oustinoff M. 2001, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris.
- Recuenco Peñalver M. 2011, *Más allá de la traducción: la autotraducción*, in “Trans. Revista de traductología” 15, pp. 193-208.
- Santiago E. 1994a, *When I Was Puerto Rican*, Vintage, New York.
- Santiago E. 1994b, *Cuando era puertorriqueña*, Vintage Español, New York.
- Santiago E. 1999a, *Almost a Woman*, New York, Vintage, New York.
- Santiago E. 1999b, *Casi una mujer*, Vintage Español, New York.
- Santiago E. 2006, *El amante turco*, Alfaguara-Santillana, Madrid.
- Salmon L. e Mariani M. 2008, *Bilinguismo e traduzione. Dalla neurolinguistica alla didattica delle lingue*, Franco Angeli, Milano.
- Santoyo J.C. 2005, *Autotraducciones: Una perspectiva histórica*, in “Meta” 50, pp. 858-867. <http://www.erudit.org/revue/META/2005/v50/n3/011601ar.html> (6.10.2016).
- Socolovsky M. 2013, *Troubling Nationhood in U.S. Latina Literature. Explorations of Place and Belonging*, Rutgers University Press, New Brunswick.

- Tanqueiro H. 1999, *Un traductor privilegiado: el autotraductor*, in “Quaderns. Revista de traducció” 3, pp. 19-27. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=230750> (6.10.2016).
- Tanqueiro H. 2000, *Self-Translation as an Extreme Case of the author-Translator-Dialectic*, in Beeby A., Ensinger D. and Presas M. (eds.), *Investigating Translation: Selected Papers from the 4th International Congress on Translation (Barcelona 1998)*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 55-63.
- Tymoczko M. 2007, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St. Jerome, Manchester.
- Venuti L. 2004, *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, Routledge, Abingdon.

“DIE THAT GEHÖRT DEM MENSCHEN” Il *Macbeth* di Schiller

SERENA SPAZZARINI
UNIVERSITÀ DI GENOVA

Abstract – This *paper* lays the groundwork for an analysis of Friedrich Schiller’s adaptation of William Shakespeare’s *Macbeth* as the result of his mature ‘Kantian’ thinking (1801). For the first time, this study intends to reflect on the relevance of ‘Kantianism’ to Schiller’s translation choices in his German version of Shakespeare’s tragedy. In this version the tragic hero, besides demonstrating a manly awareness of his own actions, he experiences the limitedness of time with which his sensitive instinct confronts him.

Keywords: Friedrich Schiller; *Macbeth*-adaptation; Schiller’s translations; Kant’s moral philosophy; Kantianism.

Se una penna qualunque, tranne quella dello Schiller, avesse osato di alterare, omettere, aggiungere un solo concetto a questo miracolo di tragedia, sarebbe stata una profanazione. Ma chi ardirebbe dar tale accusa al sommo tragico alemanno, che se a lui non si appaja del tutto, gli va di poco lontano?

(Andrea Maffei: Schiller 1863, p. 2).

1. Introduzione

Con successo di pubblico, il 14 maggio del 1800 Schiller mise in scena il suo *Macbeth* al Teatro di Corte di Weimar, curando personalmente le prove per la prima. La pubblicazione avvenne invece l’anno seguente presso l’editore Cotta di Tübingen (Schiller 1801).

Sebbene l’idea di adattare il dramma shakespeariano risalga al 1782, fu soltanto negli anni 1796-1799 che l’autore riprese (e portò a termine) il progetto. L’adattamento, insieme ad altre opere straniere che l’autore tradusse durante gli ultimi anni della sua vita, rispondeva all’esigenza di arricchire il repertorio teatrale nazionale con nuovi lavori, in una fase della vita di Schiller in cui la collaborazione con Goethe costituì - non raramente - il movente di talune scelte estetico-artistiche.

Schiller non aveva una buona conoscenza della lingua inglese e, di fatto, fino alla fine del III atto si affidò alle traduzioni di Wieland e di Eschenburg, rispettivamente del 1762-1766 e del 1775-1782. Lo stesso, però, si rese conto della fondamentale necessità di lavorare direttamente sul testo originale soltanto quando cominciò effettivamente a leggerlo. È così che in una lettera indirizzata a Goethe del 2 febbraio 1800, leggiamo quanto “der Geist des Gedankens” - ‘lo spirito del pensiero’ - dell’“Original” avesse assunto per Schiller un effetto “viel unmittelbarer”, ‘molto più immediato’ perciò rispetto ai due predecessori, grazie al quale l’autore poté finalmente penetrare il vero significato del dramma (Borcherdt 1949, p. 363).¹

Fu dunque durante la stesura del *Wallenstein* che Schiller si interessò alla tragedia shakespeariana: in una lettera che lo stesso indirizza a Goethe (e che reca la data del 28 novembre 1796), l’autore si riferisce esplicitamente al *Macbeth*, riflettendo su come il destino poco incida sull’*Unglück*, la ‘sfortuna’ dell’uomo, e di come piuttosto sia l’errore commesso dallo stesso a tracciare l’esito infausto della sua esistenza (Borcherdt 1949, p. 362). La diabolica premonizione delle streghe non innescherebbe alcun fatale automatismo, se l’uomo non intendesse volontariamente commettere omicidio pur di affermarsi come sovrano, e così placare la devastante ambizione che lo divora.

Schiller riadattò alcune scene, tralasciò alcuni passaggi di certo effetto sul pubblico (come ad esempio l’assassinio cruento della famiglia di Macduff), inserì alcune sequenze dialogiche, didascalie e dettagli che mettesero in rilievo la decisa volontà dell’uomo di compiere l’omicidio e rendessero manifeste le tragiche conseguenze di un comportamento immorale. Oltre a voler affinare il gusto del suo pubblico, certamente egli voleva che lo spettatore riuscisse a distinguere le insidie che si celano dietro a comportamenti del genere, così da non cadere nell’accattivante rete di una passione smodata. Il teatro come mezzo educativo, in questo senso, non poteva che mirare all’educazione sia della *sensibilità* che della *razionalità* dello spettatore.

Ogni individuo poteva perciò meditare su quanto vedeva rappresentato in scena, cercare di risolvere quei conflitti interiori che si innescano quando realtà concreta e volontà personale sembrano vicendevolmente sfidarsi, e di conseguenza tendere a una conciliazione tra sensibilità e razionalità, ovvero una “pacificazione del contrasto” (Pareyson 1983, p. 61), che solo attraverso l’arte si poteva pensare di raggiungere. Di tutto questo Schiller aveva posto le basi nella sua *Rede* del 1784 - il ‘discorso’ che aveva tenuto di fronte alla *Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft* e che avrebbe poi rielaborato con il titolo *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* -,² ne aveva poi dato ripetutamente prova attraverso la sua produzione teatrale e, più recentemente,

¹ Tutte le citazioni dal *Macbeth* di Schiller sono tratte da questa edizione.

² Sarà nei saggi *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* e *Über die tragische Kunst* (entrambi del 1792) che l’autore riprenderà sostanzialmente la materia impostata nella *Rede*.

aveva manifestato l’impellente necessità di una mediazione estetica tra il sensibile e il razionale nelle *Briefe über die ästhetische Erziehung* (1795).

Se le soluzioni adottate da Schiller per la sua versione del *Macbeth* sono certamente da ricollegare ai temi da lui sostenuti nei suoi trattati di estetica, esse dimostrano anche come egli abbia attualizzato questo tragico eroe caratterizzandolo come un uomo kantianamente lacerato. Nonostante il confronto con la letteratura dedicata al “kantismo schilleriano” lasci ipotizzare l’ardua fattibilità di un percorso di indagine che possa condurre a una riflessione nuova sulla complessità del rapporto Schiller-Kant, come dimostrano i più recenti studi, il tema “che più ha resistito all’usura dei tempi”³ non sembra ancora essersi esaurito.

L’indagine qui proposta, che per la prima volta riflette sulla rilevanza del ‘kantismo’ nelle scelte traduttive di Schiller, intende perciò contribuire a studiare *il poeta* Schiller del “periodo in cui [...] si diede prima a ricerche storiche e poi a ricerche filosofiche”, periodo che, secondo Pareyson, “non fu fecondo dal punto di vista artistico [...] fu anzi un’interruzione, in cui Schiller, quasi per prender lena per i suoi ultimi capolavori, sentì il bisogno di chiarirsi a sé stesso” (1983, p. 187).

Nella prima parte del presente saggio si analizzeranno alcuni passi dell’adattamento di Schiller e le implicazioni interpretative che essi dischiudono, mentre nella seconda parte si discuteranno queste scelte alla luce della filosofia morale kantiana.

2. Alcuni passi della versione tedesca

Una delle prime modifiche del testo riguarda i versi 3-4 (I, i),⁴ ovvero la battuta della strega nella quale, attraverso l’antitesi, emerge immediatamente il significato profondo della tragedia shakespeariana, quel senso che anche Giorgio Melchiori ha definito come “la compresenza [...] del bene e del male” (1994, p. 506):

FIRST WITCH

When shall we three meet again?
In thunder, lightning, or in rain?

SECOND WITCH

When the hurly-burly’s done,
When the battle’s lost and won.

³ Nonostante l’affermazione di Perone risalga al 1982 (p. 61), essa appare tuttora attuale: a quanto attesta la *Marbacher Bibliographie* (2015) - l’ultima pubblicata - sono sette i saggi apparsi nel 2014 e recanti nel titolo un esplicito riferimento al rapporto Schiller-Kant. Essi sono i numeri 97, 99, 100, 101, 104, 122, 129 (Riedel, pp. 375-382).

⁴ Tutte le citazioni da *Macbeth*, sia per l’originale shakespeariano che per la traduzione italiana, sono tratte da Melchiori (1976).

(I, i, vv. 1-4)

Erste Hexe

Wann kommen wir drei uns wieder entgegen,
In Donner, in Blitzen oder in Regen?

Zweite Hexe

Wann das Kriegstümmel schweigt,
Wann die Schlacht den Sieger zeigt.

(I, i, vv. 1-4)

Qui Schiller omette dunque “lost and won” per sostituirlo con il sostantivo composto *Kriegstümmel* (‘mischia/tumulto di guerra’), che accentua la rilevanza della guerra, tanto più sottolineata dalla presenza di *Schlacht* (‘battaglia’) ad annunciare come il caos morale in cui si troverà il protagonista comincerà quando egli sarà il vincitore della battaglia.

Dopo l’ottavo verso, però, Schiller non esita a introdurre la problematica della moralità: dilatando il discorso fra le tre streghe con una sequenza di nove battute, l’autore insinua anche nel mondo delle *Hexen* il problema della libertà morale:

Erste Hexe

Aber die Meisterin wird uns schelten,
Wenn wir mit trüglichem Schicksalswort
Ins Verderben führen den edlen Helden,
Ihn verlocken zu Sünd’ und Mord.

Dritte Hexe

Er kann es vollbringen, er kann es lassen;
Doch er ist glücklich, wir müssen ihn hassen.

Zweite Hexe

Wenn er sein Herz nicht kann bewahren,
Mag er des Teufels Macht erfahren.

Dritte Hexe

Wir streuen in die Brust die böse Saat,
Aber dem Menschen gehört die That.

Erste Hexe

Er ist tapfer, gerecht und gut:
Warum versuchen wir sein Blut?

Zweite und dritte Hexe

Strauchelt der Gute und fällt der Gerechte,
Dann jubilieren die höllischen Mächte!

(Donner und Blitz)

Erste Hexe

Ich höre die Geister!

Zweite Hexe

Es ruft der Meister.

Alle drei Hexen

Padok ruft. Wir kommen! Wir kommen!
Regen wechsele mit Sonnenschein!

Häßlich soll schön, schön häßlich sein!
 Auf! durch die Luft den Weg genommen!
 (Sie verschwinden unter Donner und Blitz)
 (I, i, vv. 10-29)

Le streghe, che riflettono sul proprio comportamento, timorose di essere punite dalla *Meisterin* (la ‘maestra’, Ecate), dimostrano un’autonoma coscienza morale anche se, più che a loro stesse, lo domandano retoricamente al pubblico. Ripetutamente le *Hexen* esitano (v. 10; v. 21), ma sono anche certe che a prendere la decisione finale dovrà essere solo e soltanto l’eroe (vv. 18-19). In questo dialogo, queste creature vengono così connotate come umanamente timorose ed esitanti.

È ancora una scena in cui sono presenti le streghe a essere sostanzialmente modificata da Schiller. Si tratta della storia del marinaio, vittima di un sortilegio, che Shakespeare colloca nel I atto, terza scena e che nella versione tedesca viene sostituita con la ballata del pescatore (I, iv). Serenamente e gioiosamente intento a rammendare la rete da pesca, il pescatore viene maledetto da una strega irritata dal suo canto felice: guarda caso, il pescatore ben presto trova un tesoro, si illude di essere diventato ricco, “und lebte wie der verlorne Sohn” (I, iv, v. 120; “Come il figliuolo/ Prodigio, ei visse”: Schiller 1863, p. 18), mettendo perciò da parte il suo umile lavoro e dimenticandosi del suo bel canto sereno. Quando il tesoro svanisce, egli decide di suicidarsi fra le onde del mare. In entrambi i casi, quello del pescatore e quello di Macbeth, però, né il fato, né il potere diabolico – ingannatore e seducente – delle streghe potrebbero nulla, se non fosse l’uomo a decidere di accettare un facile guadagno, tradendo *in primis* la propria coscienza morale. Il pescatore preferisce gozzovigliare nel vizio, perdendo la quieta serenità del suo animo. Macbeth ottiene la corona regale a prezzo di un omicidio. Cupidigia per il primo, ambizione per il secondo: in ogni caso, entrambi vittime (consapevoli) di una passione smodata.

Quella che però nel caso del pescatore è la rovina di *un* uomo, in quello di Macbeth trascende l’esistenza del singolo individuo per coinvolgere i destini di un intero paese. L’azione che il generale scozzese compie ha delle ricadute che si ripercuotono in un raggio di azione che supera i limiti di una singola esistenza. Egli uccide il Sovrano.

Al centro del suo *Macbeth*, Schiller pone la virile consapevolezza di un uomo di fronte alla volontà di commettere omicidio. Nella coscienza del protagonista il terribile atto prende immediatamente forma concreta. Nella lettera che Macbeth indirizza alla moglie, e che avrebbe la funzione di informarla della profezia e del futuro regale che attenderà la coppia – anche se in realtà non ce ne sarebbe bisogno poiché il valoroso generale sta per arrivare (Lombardo, p. 59), e lo farà addirittura entro il tempo della medesima scena –, in questa lettera Schiller modifica il soggetto del primo enunciato. Per Schiller,

e per lo stesso Macbeth, non sono le streghe ad averlo incontrato nel giorno della vittoria, ma è stato *lui* a incontrarle, e scriverà infatti: “Ich traf sie grade an dem Tag des Siegs”, “Io mi avvenni in color nel giorno istesso/ Della battaglia” (Schiller 1863, p. 33).

They met me in the day of success, and I have learned by the perfectest report
they have more in them than mortal knowledge.
(I, v, vv. 1-3)

Ich traf sie grade an dem Tag des Siegs,
Und die Erfüllung ihres ersten Grußes
Verbürgte mir, sie wissen mehr als Menschen.
(I, ix, vv. 346-348)

Un soggetto che si pone al centro dell’azione, a sottolineare quanto l’azione appartenga all’uomo. Chi per prima coglie l’angosciante situazione in cui la coscienza di Macbeth si sta crogiolando è la moglie: Schiller accentua questo aspetto e lo esplicita attraverso le parole di Lady Macbeth, la quale ammonisce severamente il marito, esortandolo a non lasciarsi sopraffare dal dubbio:

Only look up clear:
To alter favour ever is to fear.
Leave all the rest to me.
(I, v, vv. 70-72).

Nur heiter, Sir,
Denn wo die Züge schnell verändert wanken,
Verrät sich stets der Zweifel der Gedanken!
In allem andern überlass’ dich mir!
(I, xi, vv. 424-427)

A differenza di Shakespeare, che per definire l’omicidio nelle diverse scene si avvale di alcune perifrasi, Schiller solitamente esplicita. Nella versione tedesca del secondo soliloquio di Macbeth (I, vii) l’assassinio si connota – anche nella coscienza del tragico eroe – immediatamente come ‘assassinio proditorio, a tradimento’: per Schiller, e per Macbeth, è infatti un *Meuchelmord*, niente altro dunque che quello che sarà, tradimento e omicidio, omicidio per (e con) tradimento. In questo secondo soliloquio il protagonista, parlando in prima persona, prende pienamente coscienza della sua responsabilità morale: ma, mentre in Shakespeare egli non si esprime in prima persona se non a partire dai vv. 12-13, in Schiller, ancora una volta, la coscienza della responsabilità affiora prima: l’autore infatti anticipa questa consapevolezza, come si legge già al settimo verso della scena (v. 475).

He’s here in double trust:
First, as I am his kinsman and his subject

(I, vii, vv. 12-13)

Wenn dieser Mordstreich auch das Ende wäre,
 [...]

 Wegspringen wollt' ich übers künft'ge Leben!
 (I, xiv, vv. 473-475)

Non solo, a differenza di Shakespeare, Schiller ha inserito una didascalia (Macbeth è “allein, gedankenvoll”, egli è ‘solo, pensieroso’) all’inizio della scena che, sì, da un lato intende indicare l’angoscia interiore e la solitudine di quest’uomo, ma anche la consapevolezza dell’atto che sta per compiere. Anche i riferimenti all’assassinio di Duncan appaiono espliciti: oltre al *Meuchelmord*, troviamo *Mordstreich* (‘colpo assassino’) e *Todesstreich* (‘colpo mortale’), intensificando così l’intenzione di commettere regicidio. Disambiguando il significato di talune espressioni, avvalendosi di vocaboli univoci e direttamente riconducibili alle intenzioni omicide di quest’uomo, Schiller rende manifesta di fronte allo spettatore la consapevolezza dell’atto da parte del protagonista. Macbeth è lucidamente conscio delle proprie intenzioni.

Nel terzo soliloquio (II, i), quello che nell’originale rappresenta il momento dell’effettiva decisione di macchiarsi del delitto, quando la mente dell’uomo è visibilmente turbata e sconvolta dall’allucinazione del pugnale - proiezione reale del suo pensiero -, Schiller si avvale di un’interiezione imperativa che enfatizza il desiderio impaziente e volitivo da parte del tragico eroe di appropriarsi dell’arma letale. “Komm!” (v. 613; ‘vieni!’). Anche l’ulteriore interiezione di cui l’autore si serve, “Furchtbares Bild!” (v. 615; ‘tremenda immagine’), denota la distanza che l’atto ha già assunto di fronte alla coscienza di Macbeth:

Is this a dagger which I see before me,
 The handle toward my hand? Come, let me clutch thee -
 I have thee not and yet I see thee still!
 Art thou not, fatal vision, sensible
 To feeling as to sight?
 (II, i, vv. 33-37)

Ist dies ein Dolch, was ich da vor mir sehe,
 Den Griff mir zugewendet? Komm! Laß mich dich fassen!
 Ich hab' dich nicht und sehe dich doch immer.
 Furchtbares Bild! Bist du so fühlbar nicht der Hand,
 Als du dem Auge sichtbar bist?
 (II, iii, vv. 612-616)

Un atto che per il protagonista non è più latente nella profonda coscienza, bensì proiettato di fronte a lui. Come afferma Lombardo, poco “importa se Macbeth non sa se sia una spada materiale, percettibile ai sensi come alla vista [...] o

una spada della mente [...]. La spada è in ogni caso reale, perché è reale lo stato d'animo che la produce", così come è "reale il delitto che si approssima materialmente ma che è stato spiritualmente già compiuto" (1983, p. 98). E, come abbiamo visto, in Schiller ciò è reso ancor più evidente dall'uso di queste due interiezioni, ma anche dall'esplicitazione dei termini: *il poeta* tedesco sostituisce infatti i pronomi che si riferiscono al pugnale e alla mano (v. 41), con i sostantivi *Dolch* ('pugnale') e *Hand* ('mano'). E se si tiene conto del fatto che questa versione era stata redatta pensando alla messa in scena, la sostituzione dei pronomi – che poco inciderebbero sull'effetto scenico, laddove lo spettatore coglierebbe l'immediatezza della parola fusa all'azione – segnala l'esigenza di far corrispondere l'azione immaginata alla realtà della parola. Un delitto "spiritualmente già compiuto", lo abbiamo detto, e in Schiller questo diventa *pensiero* che è fatto *realtà*.

I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.
(II, i, vv. 40-41)

Ich seh' dich immer, so leibhaftig wie
Den Dolch, den ich in meiner Hand hier zücke.
(II, iii, vv. 619-620)

E se la consapevolezza dell'atto che Macbeth sta per compiere non esclude il fatto che fino alla fine egli possa redimersi, nella scena del delitto vero e proprio Schiller enfatizza la tematica della *colpa*. Laddove, in Shakespeare, Lady Macbeth non ne fa minimo cenno, Schiller accentua invece la tragica colpevolezza con cui l'uomo ha commesso omicidio:

LADY
My hands are of your colour; but I shame
To wear a heart so white
(II, ii, vv. 64-65)

Lady (zurückkommend).
So ist die blut'ge That von uns hinweg
Gewälzt, und jene tragen unsre Schuld
Auf ihren Händen und Gesichtern.
(II, iv, vv. 726-728)

Nessuna profezia, nessuna *lingua* di donna (vedi I, v) può farsi carico dunque della dannazione di un uomo che, *bewusst*, consapevolmente, ha secondato i piani diabolici che sono germogliati nella sua anima. La coscienza morale di Macbeth non potrà mai scagionarsi, e di questo l'uomo è consapevole. Di fronte all'esortazione della moglie, che lo incita a "non perdersi miseramente in fantasie del pensiero" (II, ii, vv. 71-72), Macbeth risponde "Conscio d'un

opra tal più mi tormenta/ Che se tolta mi fosse ora e per sempre/ La conoscenza di me stesso” (Schiller 1863, p. 59): *conscio* dunque di una tale *That*, un’azione tale, l’uomo è tormentato.

LADY

Be not lost
So poorly in your thoughts.

MACBETH

To know my deed ’twere best not know myself.
(II, ii, vv. 71-73)

Lady

O sei ein Mann!
Verlier’ dich nicht so kläglich in Gedanken!

Macbeth

Mit dieser That bewußt zu sein! O besser,
Mir ewig meiner selbst nicht mehr bewußt sein!
(II, iv, 737-738)

Le streghe, donne pur loro, lo avevano preannunciato già nella prima scena del I atto, e val la pena qui ricordarlo: “Wir streuen in die Brust die böse Saat,/ Aber dem Menschen gehört die That” (vv. 18-19), “Noi gittiamo il mal seme nel core;/ Ma dell’opra l’uom sempre è signore” (Schiller 1863, p. 12): “die That”, l’azione, ‘appartiene all’uomo’.

Anche nel quarto (e ultimo) soliloquio di Macbeth (III, i), quello che anticipa l’omicidio di Banquo, Schiller rende manifesta la consapevolezza del protagonista di aver commesso un terribile atto mortale: ormai spietato assassino ed efferato tiranno, per Schiller l’omicidio di Duncan ha coinciso con l’uccisione – la morte – della coscienza morale di Macbeth. L’uomo, reo di una colpa irreversibile, sa di aver perduto per l’eternità la pace dell’anima, di aver “Den Frieden [s]einer Seele hingemordet” (v. 1019; ‘distrutto la pace della [sua] anima’).

For Banquo’s issue have I filed my mind,
For them the gracious Duncan have I murdered,
Put rancours in the vessel of my peace,
Only for them.
(III, i, vv. 64-67)

Für Banquos Enkelkinder mein Gewissen
Befleckt, für sie den gnadenreichen Duncan
Erwürgt, für sie, allein für sie, auf ewig
Den Frieden meiner Seele hingemordet.
(III, iii, vv. 1016-1019)

3. Questioni di filosofia morale

Ripetutamente, riflettendo su alcune soluzioni adottate da Schiller, abbiamo introdotto il concetto di *coscienza morale*, precisando in che modo l'autore abbia volutamente di/mostrato come la coscienza morale del suo Macbeth si profili fermamente di fronte all'errore che egli sta per commettere. Non possiamo che concordare dunque con Peter-André Alt, quando afferma che Schiller nel suo *Macbeth* “[läßt] einsichtig werden, wie stark das Geschick des Individuums von seinem eigenen Willen abhängt” (2000, p. 486). Quanto, tuttavia, vorremmo qui aggiungere è che in questa versione del dramma shakespeariano si può rintracciare pienamente la riflessione ‘kantiana’ di Schiller. Questa *Bearbeitung*, lo ricordiamo, venne elaborata e messa in scena esattamente in quegli anni in cui l'autore, abbandonata l'accademia e l'insegnamento, si era dedicato nuovamente allo studio della filosofia - quella di Kant prima di tutte -, concependo i suoi più noti saggi di filosofia ed estetica, che di questi studi trasudano, e componendo i suoi ultimi drammi, nei quali il drammaturgo affronta la questione della *libertà morale* alle prese con la *tangibilità* della storia. Un eroe tragico, dunque, kantianamente discusso, perché nella versione tedesca del *Macbeth* Schiller mette a frutto le sue riflessioni ‘kantiane’.

Al centro del dramma vi è infatti la problematica della coscienza morale, del fatto che ogni individuo sa di *dover agire* in un certo modo, perché è la sua ragione a dirgli che ciò è legittimo. Né il beneficio personale, né i pungoli della *Sinnlichkeit* (della ‘sensibilità’), né i condizionamenti sociali o le pressioni affettive possono convergere quindi – in nessun modo – con il dovere dettato dalla ragione. E se è in questa frattura che l'uomo vive un insanabile contrasto fra ciò che la ragion pratica ordina e ciò a cui è mosso dalla sua natura sensibile, egli sa anche che la legge morale dettata dalla ragion pratica *deve* essere universale. Essa è così per ogni uomo, non può che essere diversa da qualsiasi altro motivo contingente, quelli che invece muovono Macbeth: l'ambizione, le profezie delle streghe, le diaboliche parole di Lady Macbeth. La frattura nella quale precipita dunque la volontà umana, tra le limpide esigenze della ragion pratica e le incalzanti pressioni della natura sensibile dell'uomo, rappresenta lo spazio entro il quale si può affermare la libertà del soggetto. È in questo territorio che l'individuo può sottrarsi al determinismo naturale, vincere la resistenza che il *dovere* morale incontra, e *volontariamente* obbedire all'imperativo categorico. È solo nel mondo sensibile quindi che la legge morale può compiersi.

Letta la missiva, Lady Macbeth teme che la *natura* del marito possa essere di ostacolo alla realizzazione della grandezza agognata, che essa sia “troppo piena del latte dell'umana bontà” (I, v, vv. 15-16). Forse, però, Macbeth sarebbe meno condannabile, se Shakespeare non ci avesse mostrato

questi lati del suo carattere: se quest'uomo non avesse mostrato dubbi o sentimenti, forse potrebbe suscitare la nostra pietà. Non si può assolvere invece l'uomo che ricaccia ogni umano dubbio nel buio della propria coscienza e che uccide in sé ogni umano sentimento per commettere omicidio.

Se l'uomo fosse solo un essere naturale, egli opererebbe sempre e solo per istinto, senza mai dover superare il contrasto tra le circostanze empiriche e il dovere. Se, d'altra parte, egli fosse un agente morale mosso solo da pura ragione, egli non proverebbe alcuno sforzo nell'agire sempre moralmente. Trasgredendo la legge morale, l'imperativo categorico – obbligatorio, universale e senza condizioni (di Kant) –, Macbeth lega per sempre il suo destino all'*azione* che ha commesso. La solitudine di Macbeth, ripetutamente enfatizzata da Schiller attraverso le didascalie che egli intenzionalmente inserisce, è dunque la solitudine di un uomo la cui libera volontà non accetta la legge universale razionale, e che proprio per questo non può partecipare della dimensione trascendentale che solo l'osservanza della morale autonoma può creare. La volontà di Macbeth è quella di un uomo che non ha saputo emanciparsi dalla sensibilità, che non ha saputo lasciarsi guidare dalla ragione.

Nella sua interpretazione del dramma shakespeariano, Schiller non ha però soltanto caratterizzato il soggetto *Macbeth* come uomo che dimostra, *ex negativo*, come un soggetto morale debba (e voglia) agire secondo una libera volontà, ma ha anche dato consistenza alla ragione pratica di kantiana ascendenza: sulla scena Schiller dimostra come la morale, pur derivando dalla conoscenza, non possa che sorgere dalla condizione dell'essere umano in quanto essere umano che stabilisce le norme di comportamento al di fuori e al di là della causalità deterministica del mondo fenomenico⁵. Trasgredendo la legge morale, d'altronde, Macbeth dimostra, ancora una volta *ex negativo*, la *possibilità* della “finalità della natura” di marca kantiana⁶.

In ognuno di questi casi, sia per il poeta che per il filosofo, l'uomo deve giocare la partita in *questo* mondo, e nella versione di Schiller anche Macbeth ne è consapevole. Diversamente che in Shakespeare, il Macbeth del *Trauerspiel* non soltanto esperisce l'antitetica “compresenza del bene e del male” in sé stesso, ma anche la limitatezza del tempo cui il suo istinto sensibile lo pone: limitandosi a *sentire*, Macbeth intrappola sé stesso nel mondo, senza giungere a quell'unità conoscitiva che gli permetterebbe di ambire alla compiutezza esistenziale. L'individuo Macbeth di Schiller lega infatti l'azione che commetterà (il “Mordstreich”) alla “Zeitlichkeit”, a quel concetto di temporalità che costituisce un punto nevralgico dell'esperienza del singolo individuo, e che pone la questione in aperto dialogo speculativo e morale (non solo) con Kant:

⁵ Il riferimento è qui alla *Critik der praktischen Vernunft*, pubblicata nel 1788.

⁶ Si veda la *Critik der Urtheilskraft*, pubblicata nel 1790.

MACBETH

If it were done when 'tis done, then 'twere well
 It were done quickly. If the assassination
 Could trammel up the consequence, and catch
 With his surcease success – that but this blow
 Might be the be-all and the end-all! – here,
 But here, upon this bank and shoal of time,
 We'd jump the life to come.
 (I, vii, vv. 1-7)

Macbeth (allein, gedankenvoll).
 Wäre es auch abgethan, wenn es gethan ist,
 Dann wär' es gut, es würde rasch gethan!
 Wenn uns der Meuchelmord auch aller Folgen
 Entledigte, wenn mit dem Toten alles ruhte,
 Wenn dieser Mordstreich auch das Ende wäre,
 Das Ende nur für diese Zeitlichkeit –
 Wegspringen wollt' ich übers kunft'ge Leben!
 (I, xiv, vv. 469-475)

Nel soliloquio del *Macbeth* tedesco irrompe così la riflessione sulla temporalità, riflessione che, come osserva Giovanna Pinna, è “un elemento cruciale del discorso schilleriano” (2012, p. 77). Perché, se nell’opposizione della *Person* allo *Zustand*, della persona allo stato, si esplicita il confronto delle forze antitetiche che operano nella sfera umana, “resta [...] la contraddizione insanabile tra l’essenza dell’uomo e la finitezza della sua esistenza temporale” (Pinna 2012, p. 77). Quando, nel III atto, seconda scena, Lady Macbeth esorta il marito a non lasciare che i suoi pensieri si occupino delle “cose senza rimedio”, Schiller affida proprio alla lingua di colei che era stata capace di inquinare la scena del delitto affinché la colpa ricadesse sui servi addormentati di Duncan lapidarie parole che sostanziano la colpa che dannerà per sempre questa coppia di assassini, tenendoli legati per sempre alla *temporalità* e alla *contingenza*:

Things without all remedy
 Should be without regard; what's done is done.
 (III, ii, vv. 11-12)

Auf Dinge, die nicht mehr zu ändern sind
 Muß auch kein Blick zurück mehr fallen! Was
 Gethan ist, ist gethan und bleibt's.
 (III, v, vv. 1099-1101).

Anche se il peccatore si rifiuta di pensare al misfatto perpetrato, la colpa dunque macchia indelebilmente la sua anima. È la colpa che *bleibt* - una colpa che ‘rimane’ - a diventare l’eterno presente della coscienza degli assassini. Ben presto Lady Macbeth sarà condannata a vivere la realtà di quelle terribili parole

con le quali aveva stabilito lo spazio temporale entro il quale si sarebbe compiuta la morte violenta dell'ignaro Duncan: “O never/ Shall sun that morrow see!” (I, v, vv. 59-60), “Oh! Mai sole vedrà quel domani!”. E Macbeth, lo sappiamo, prima di perire nel duello finale, sarà tormentato dalle urla dei due servi e dallo spettro della sua vittima.

4. Conclusioni

Alla luce delle possibili implicazioni interpretative di ascendenza kantiana che le scelte traduttive di Schiller prospettano in questa versione del *Macbeth*, è dunque ammissibile sostenere che *il poeta* Schiller avesse plasmato il linguaggio teatrale del dramma shakespeariano affinché lo spettatore (e il lettore) tedesco del 1800 se ne potesse servire come strumento di conoscenza, e rielaborare così la concezione del proprio mondo attraverso l'esperienza soggettiva di una riflessione filosofica, che solo attraverso l'arte poteva essere realmente *vissuta* nel suo divenire.

Fino a che punto si tratti di debito speculativo nei confronti di Kant, o piuttosto di “sintonía” con le tesi kantiane⁷ è, in questo specifico caso, una questione che non può che rimanere aperta, considerando gli anni in cui la versione tedesca del *Macbeth* venne portata a termine da Schiller: resta tuttavia il fatto che chi conosceva profondamente Schiller constatava come “das Charakteristische” del suo “Geist” fosse la coesistenza di due tendenze, la poetica e la filosofica, come scriveva Wilhelm von Humboldt all'amico il 4 agosto del 1795 (Schiller, Humboldt 1830, p. 120).

Non può stupire infine il fatto che Giuseppe Verdi - secondo quanto attestò Frits Noske (1976) - per la sua interpretazione del soggetto di *Macbeth* si avvalse dell'adattamento schilleriano secondo la traduzione che di esso ne fece Maffei⁸, pur non escludendo “la possibilità che alcune parti del libretto derivino dalla tragedia originale” (Noske 1976, p. 201). Verdi si sarebbe servito dunque di questa, che a ben ragione può essere definita una “*illuminata* interpretazione del dramma” (Noske 1976, p. 197).

⁷ Si utilizza qui il concetto secondo la perspicace tesi recentemente sostenuta da Macor (2011, 2015).

⁸ Lo sfasamento cronologico tra la redazione del libretto verdiano (1846) e la pubblicazione a stampa della traduzione del Maffei (1863) non smentirebbe la tesi di Noske, secondo il quale “la traduzione del *Macbeth* di Schiller era già stata completata diciassette anni prima della sua pubblicazione” (Noske 1976, p. 201).

Bionota: Serena Spazzarini è ricercatrice a tempo determinato per il settore scientifico disciplinare L-LIN/13 (Letteratura Tedesca), in servizio dal 28 giugno 2013 presso il Dipartimento di Lingue e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Genova. Ha partecipato a diversi convegni presentando interventi di Letteratura e Cultura Tedesca, si è occupata della prima traduzione in lingua tedesca del *Principe* di Machiavelli (pubblicando un saggio presso Rodopi e partecipando, con una lunga postfazione, all'edizione critica curata da Joachim Gerdes presso la casa editrice tedesca *edition scriptum*); sta attualmente portando a termine la curatela dell'edizione critica del manoscritto della prima traduzione del *Galateo* di Monsignor Giovanni Della Casa.

Recapito autore: serena.spazzarini@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Alt P.A. 2000, *Schiller. Leben-Werk-Zeit*, Zweiter Band, Beck, München.
- Borcherdt H.H. (Hrsg.) 1949, *Schillers Werke. Nationalausgabe. Dreizehnter Band. Bühnenarbeitungen. Erster Teil*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar.
- Kant I. 1788, *Critik der praktischen Vernunft*, Johann Friedrich Hartknoch, Riga.
- Kant I. 1790, *Critik der Urtheilskraft*, Lagarde und Friedrich, Berlin/Libau.
- Lombardo A. 1983, *Lettura del Macbeth*, Neri Pozza Editore, Vicenza.
- Macor L.A. 2011, *Die Moralphilosophie des jungen Schiller. Ein Kantianer ante litteram*, in High J.L., Martin N. and Oellers N. (eds.), *Who Is This Schiller Now? Essays on His Reception and Significance*, Boydell & Brewer (Camden House), Rochester, pp. 99-115.
- Macor L.A. 2015, *Renovando el canon filosófico. Schiller antes, después y más allá de Kant*, in “Con-Textos Kantianos. International Journal of Philosophy” 2 [noviembre], pp. 287-309.
- Melchiori G. 1994, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma/Bari.
- Noske F. 1976, *Schiller e la genesi del “Macbeth” verdiano*, in “Nuova rivista musicale italiana” 10 [2], pp. 196-203.
- Pareyson L. 1983, *Etica ed estetica in Schiller*, Mursia, Milano.
- Perone U. 1982, *Schiller: la totalità interrotta*, Mursia, Milano.
- Pinna G. 2012, *Introduzione a Schiller*, Laterza, Roma/Bari.
- Riedel N. 2015, *Marbacher Schiller-Bibliographie 2014. Internationales Referenzorgan zur Forschungs- und Wirkungsgeschichte*, in “Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft” 59, pp. 355-434.
- Schiller F. 1792, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, in “Neue Thalia” 1 [1], pp. 92-125.
- Schiller F. 1792, *Über die tragische Kunst*, in “Neue Thalia” 1 [3], pp. 176-228.
- Schiller F. 1795, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in “Die Horen” I (1, 2, 6).
- Schiller F. 1801, *Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespear zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller*, in der J.G. Cotta’schen Buchhandlung, Tübingen.
- Schiller F. und Humboldt W. 1830, *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm v. Humboldt. Mit einer Vorerinnerung über Schiller und die Gang seiner Geistesentwicklung von W. von Humboldt*, in der J.G. Cotta’schen Buchhandlung, Stuttgart/Tübingen.
- Schiller F. 1863, *Macbeth. Tragedia di Guglielmo Shakspeare [sic]. Turandot. Fola tragica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller, e tradotte dal Cav. Andrea Maffei*, Le Monnier, Firenze.
- Shakespeare W. 1762-1766, *Shakespear Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland*, 8 Bände, bey Orell, Geßner und Comp., Zürich.
- Shakespeare W. 1775-1782, *William Shakespear’s Schauspiele*, 13 Bände, Orell, Geßner, Fueßli und Compagnie, Zürich.
- Shakespeare W. 1976, *Le tragedie. A cura di Giorgio Melchiori*, Mondadori, Milano.

TESTO, CONTESTO E SCELTE TRADUTTIVE I culturemi in *Nada* di Carmen Laforet

MARCO SUCCIO
UNIVERSITÀ DI GENOVA

Abstract – In recent years, translation scholars have been highly interested in cultural aspects, developing theories and methods for practice – e.g. functionalist theories, the Skopos theory – that have deeply changed the attitude of translators toward texts, in particular literary works. This article is meant to reflect on some strategies adopted in my translation from Spanish into Italian of Carmen Laforet’s *Nada* novel, released in 2004. Particularly, special attention will be given to *realia*, linguistic units of extreme interest within literary translation, referring to the surrounding physical and sociocultural reality of the source text exerting a direct and crucial influence upon the process of translating.

Keywords: *realia*; translation strategies; Carmen Laforet; *Nada*.

1. Introduzione

In questo articolo s’intende dare riscontro di alcune scelte traduttive adottate durante la traduzione dallo spagnolo all’italiano del romanzo *Nada* di Carmen Laforet, uscito nel 2004 per la editrice Ecg di Genova. Nello specifico, si intende focalizzare l’attenzione sui culturemi, unità linguistiche il cui interesse da parte dei teorici della traduzione si è venuto intensificando negli ultimi anni.

Nada, pubblicato per la prima volta in Spagna nel 1945, destò all’epoca scompiglio in una realtà sociale e culturale, come quella del primo franchismo, dominata dal *machismo* e dalla volontà di affermare un modello sociale che prevedeva per la donna un ruolo da semplice comprimaria. Scritto infatti da una ventenne vissuta ai margini della guerra civile, portò alla ribalta la figura della ribelle Andrea, una giovane studentessa catalana, da molti anni residente alle Canarie, che torna a Barcellona subito dopo la guerra per iniziare gli studi universitari. Qui Andrea si scontra con una realtà familiare profondamente diversa da quella che ricordava. La casa della nonna, dove viene ospitata e dove convivono gli zii Juan, Román e Angustias, la moglie di Juan, Gloria e la domestica Antonia, non è più il rifugio felice della sua infanzia ma una realtà fisicamente e moralmente distrutta dalla guerra. L’isolamento spirituale da quella situazione di degrado lo raggiunge grazie

alla vita universitaria e alla presenza costante della sua amica Ena, ricca rampolla di una famiglia di imprenditori. Per tutto il romanzo si assiste allo sviluppo morale e spirituale di Andrea, metamorfosi che raggiunge il suo apice nella decisione di lasciare Barcellona per seguire Ena a Madrid e iniziare così una nuova vita.

Nada ottenne il prestigioso premio Nadal nella prima edizione del 1944 e venne da subito riconosciuto come un romanzo universale, motivo questo del suo successo e della sua diffusione oltre i confini nazionali.¹ Fu il poeta andaluso Juan Ramón Jiménez a sottolineare per primo questa caratteristica:

Vamos a ver si podemos interesar a algún editor norteamericano en su libro y que sea traducido y publicado aquí. Para eso necesito dos o tres ejemplares de “Nada”. Me parece que gustaría de veras, porque “Nada”, como todo lo auténtico, es de aquí también, y de hoy, y será de mañana. (Jiménez 1948, 1)²

In una letteratura tradizionalmente autoreferenziale come quella spagnola, molto legata alla rilettura della propria realtà sociale e culturale – ragione principale, per lungo tempo, della sua scarsa diffusione oltreconfine –, *Nada* rappresenta un’importante eccezione. La scrittura raccolta e appassionata della Laforet, sottolineata da Juan Ramón Jiménez, la grazia con la quale la narrazione riesce a sorvolare un momento storico così delicato come quello del primo dopoguerra e lo sviluppo da *Bildungsroman* delle vicende narrate, ne fanno un’opera universale, adatta a ogni tempo e a ogni latitudine. *Nada* è, in sintesi, un romanzo per tutti o un romanzo di tutti.

2. I culturemi, tra lingua, cultura e società

Nella seconda metà degli anni sessanta gli studi di teoria della traduzione hanno osservato un cambiamento sostanziale di direzione. Gli studiosi hanno iniziato a intendere la traduzione non come una semplice trasferimento linguistico – da cui l’antico riferimento alla traduzione “letterale” – ma come un vero e proprio atto comunicativo che avviene tra lingue e, ancor di più, culture diverse. Eugene Nida (1964), riferendosi a differenti forme di traduzione del testo biblico, parlò di *Formal Equivalence* e *Dynamic Equivalence* per indicare due posture che il traduttore può assumere di fronte

¹ In Italia sono state ben quattro le diverse traduzioni di *Nada* dal dopoguerra a oggi: A. Finamore (1948), A. Bianchini (1967), M. Succio (2004), B. Bertoni (2006).

² Vediamo se riusciamo a fare in modo che qualche editore statunitense si interessi al suo romanzo, lo traduca e lo pubblichi. Ho bisogno, però, di due o tre copie di *Nada*. Penso che piacerebbe molto, perché *Nada*, come tutte le cose autentiche, appartiene anche a questi luoghi, e all’oggi, e apparterrà al domani e a ogni parte del mondo così come appartiene al passato, e a tutti. (traduzione nostra)

al testo; la prima tesa a privilegiare l'attenzione per il testo di partenza e la fedeltà agli aspetti linguistici, la seconda orientata alla corretta trasmissione del messaggio globale nel testo di arrivo. Nel corso degli anni, questo spostamento di interesse verso il metatesto si è sempre più accentuato fino ad arrivare alla *Skopostheorie* (Teoria dello scopo) di Vermeer (1996), ardita espressione teorica che si pone in aperta antitesi con la *Formal Equivalence*. Per Vermeer, infatti, lo scopo di una traduzione guida totalmente le scelte e le strategie adottate dal traduttore, la cui 'presenza' nel testo può arrivare a essere fortemente invasiva. Il pericolo, in questo caso, è che il traduttore, se troppo concentrato sul suo obiettivo – lo 'scopo', per l'appunto –, si faccia autore, snaturando il testo originale. Un compromesso tra queste due posizioni – 'fedeltà' e 'funzionalità' – lo ha proposto Christiane Nord (1997) con il suo concetto di 'lealtà', tentativo di sintesi che evidenzia come il traduttore debba assumere una 'posizione etica' (Morini 2007, p. 89) e mantenere un orientamento che guardi con rispetto sia al testo di partenza sia a quello di arrivo. Proprio in questo contesto teorico, nel quale la traduzione è intesa non più come un'attività esclusivamente linguistica ma più genericamente culturale, assumono un certo protagonismo i culturemi, unità espressive di diversa origine e difficoltà traduttiva. Questo elemento specifico dell'atto traduttivo coinvolge giocoforza la letteratura, per sua stessa natura portatrice di espressioni che rimandano alla cultura nel quale il testo nasce e la narrazione si sviluppa. Le definizioni di culturema proposte dai teorici sono molteplici ma in questa sede faremo riferimento a quella chiara e concisa di Lucia Luque Nadal:

Podríamos definir culturema como cualquier elemento simbólico específico cultural, simple o complejo, que corresponda a un objeto, idea, actividad o hecho, que sea suficientemente conocido entre los miembros de una sociedad, que tenga valor simbólico y sirva de guía, referencia, o modelo de interpretación o acción para los miembros de dicha sociedad. Todo esto conlleva que pueda utilizarse como medio comunicativo y expresivo en la interacción comunicativa de los miembros de esa cultura. (Luque Nadal 2009, p. 97)³

Christian Olalla Soler e Amparo Hurtado Albir (2014), in un saggio sulla difficoltà di traduzione dei culturemi in relazione alla competenza traduttiva,

³ Si può definire culturema qualsiasi elemento culturale simbolico, semplice o complesso, che corrisponde a un oggetto, un'idea, un'attività o un fatto, sufficientemente conosciuto tra i membri di una società, che possiede un valore simbolico o che viene utilizzato come modello di riferimento o azione dai membri di quella stessa società. Ciò comporta che detti elementi possano essere utilizzati dai componenti di quella cultura come strumenti di comunicazione ed espressione nell'interazione comunicativa. (traduzione nostra)

utilizzano la classificazione proposta da Molina (2001) per suddividere i culturemi in categorie:

Medio natural: diferencias ecológicas entre zonas geográficas, como fauna, flora, fenómenos atmosféricos, vientos, climas, paisajes y topónimos.

Patrimonio cultural: referencias físicas o ideológicas de una cultura, la cultura religiosa, cultura material como objetos, productos, artificios, personajes ficticios o reales, hechos históricos, festividades, creencias populares, folklore, obras, movimientos artísticos, cine, música, monumentos emblemáticos, lugares conocidos, urbanismo, instrumentos musicales, técnicas de pesca y agricultura, medios de transporte, etc.

Cultura social: convenciones y hábitos de una cultura, formas de tratamiento y cortesía, modo de comer, vestir, valores morales, gestos, saludos, sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios o profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, pesos, etc.

Cultura lingüística: transliteraciones, refranes, frases hechas, nombres propios con significado adicional, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, insultos, blasfemias, etc. (Olalla Soler, Hurtado Albir 2014, p. 12)⁴

Nel loro saggio, inoltre, Olalla Soler e Hurtado Albir sottolineano un punto importante nello studio sulla traducibilità dei culturemi, quello relativo alla loro dinamicità. I culturemi non sono monoliti indistruttibili ma elementi della comunicazione che si modificano nel tempo e nello spazio. Questo ci permette di evidenziare tre dati fondamentali: i culturemi non esistono in quanto tali in un contesto culturale ma sono un problema che nasce dentro la traduzione; un culturema non è universale ma riguarda due culture specifiche; i culturemi si modificano nel tempo in funzione di particolari dinamiche linguistiche e/o culturali.

Se è vero che in alcune opere i culturemi possono diventare uno scoglio quasi insuperabile per il traduttore, è opportuno sottolineare come essi non comportino sempre e necessariamente una difficoltà traduttiva. Se pensiamo alla categoria dei culturemi del *medio natural* nel caso dell'italiano e dello spagnolo – inteso come ambiente culturale peninsulare – ci rendiamo

⁴ Ambiente naturale: differenze nell'ecosistema tra zone geografiche diverse; flora, fauna, fenomeni atmosferici, venti, clima, paesaggio e toponimi.

Patrimonio culturale: riferimenti fisici o ideologici di una cultura; religiosi, oggettistica, prodotti materiali e artistici, personaggi reali o di finzione, avvenimenti storici, festività, credenze popolari, folklore, opere letterarie, movimenti artistici, cinema, musica, monumenti emblematici, luoghi noti, urbanesimo, strumenti musicali, tecniche agricole e di pesca, mezzi di trasporto, ecc.

Cultura sociale: convenzioni e abitudini proprie di una cultura, forme di trattamento e cortesia, modi di mangiare, vestire, valori morali, gesti, saluti, sistema politico, legale, educativo, organizzazioni, mestieri e professioni, valuta, calendario, epoche, misure, pesi, ecc.

Cultura linguistica: traslitterazioni, proverbi, modi di dire, nomi propri con significato aggiunto, metafore, associazioni simboliche, interazioni, insulti, bestemmie, ecc. (traduzione nostra)

conto di come la vicinanza geografica e l'avere ecosistemi simili semplifichino notevolmente il lavoro del traduttore, in quanto le piante, gli animali, i venti, ecc. hanno quasi sempre un corrispondente letterale nelle due lingue. Per comprendere meglio questo aspetto è sufficiente pensare alle difficoltà che si potrebbero trovare con lo stesso abbinamento linguistico ma, nel caso dello spagnolo, con riferimento culturale al continente americano, spazio geografico con un ecosistema assai diverso da quello europeo.

3. Culturemi e scelte traduttive in *Nada*

Nell'introduzione di Rosa Navarro Durán a un'edizione di *Nada* del 1995, leggiamo:

Porque usted es una novelista de novela sin asunto, como se es poeta de poema sin asunto. Y en esto está lo más difícil de la escritura novelesca o poética', le decía Juan Ramón a Carmen Laforet. Y realmente acertaba, porque la mayor fuerza del relato está en la construcción de esa aparente nada que conforma la vida cotidiana de Andrea tal como ella nos cuenta. La historia folletinesca de Angustias, el melodrama de Román, Ena y su madre, el que enlaza las figuras de Román, Juan y Gloria, o el episodio del barrio chino, son paréntesis que permiten gozar de los esbozos de anécdotas que vive Andrea. (Laforet 1995, pp. XXVII-XXVIII)⁵

Questo breve passaggio sottolinea l'intimismo del romanzo, il suo distacco dalle umane cose – quelle che si vivono dentro la casa *de la calle Aribau* – e il suo farsi etereo, *insustancial*, riflessivo. Le descrizioni di ambienti e i dialoghi tra i personaggi – elementi così tipici del romanzo sociale, contesto al quale molti critici hanno voluto ascrivere *Nada*, nonché campi privilegiati di incontro dei culturemi –, sono quasi sempre estranei alla fisicità, alla concretezza, e si perdono invece in riflessioni, a volte allucinazioni, che riguardano la sfera interiore, l'anima più che il corpo. Questo rende *Nada* un romanzo universale, riconosciuto da qualsiasi uomo, in qualsiasi tempo e luogo. Tutti noi ci ritroviamo in Andrea, nelle sue sofferenze, nei giovanili tormenti che accompagnano il periodo postadolescenziale e di formazione. Ora, questo distacco dalla realtà concreta rende il testo impermeabile ad ogni

⁵ Perché lei è una scrittrice di romanzi senza tema, come si è poeti di poesie senza tema. E questa è la difficoltà più grande della scrittura narrativa o poetica, le diceva Juan Ramón a Carmen Laforet. E aveva ragione, perché l'aspetto migliore del romanzo è quel nulla apparente che definisce la vita quotidiana di Andrea, così come lei lo racconta. La storia da *feuilleton* di Angustias, il melodramma di Román, Ena e sua madre, al quale partecipano Román, Juan e Gloria o l'episodio del quartiere cinese, sono parentesi che permettono di godere degli accenni di vita che vive Andrea. (traduzione nostra)

approfondimento descrittivo, limitando la presenza di espressioni tipiche della cultura spagnola.

3.1 *Culturemi della cultura lingüística*

In alcuni casi la Laforet utilizza parole in catalano. Scelta coraggiosa se si considera che negli anni quaranta la censura controllava con grande attenzione ogni documento o testo pubblico e l'utilizzo della lingua catalana era proibito dal regime franchista. Questi culturemi, che seguendo la classificazione di Molina (2001) rientrano nella categoria della *cultura lingüística*, sono pochi e utilizzati sempre in contesto familiare e/o in ambienti sordidi e di malaffare:

Catalano	Spagnolo	Scelta traduttiva
camálics	mozos de cuerda	camalli
pobreta	pobrecilla	poverina
noi	chico	<i>elisione</i>
drapaire	traperero	straccivendolo
nen	niño	piccolo, bambino
Joanet	Juanito	Joanet

Tabella 1
Culturemi della *cultura lingüística*.

Nella traduzione si è scelto quasi sempre di non mantenere il cambio linguistico e di tradurre all'italiano. La ragione di questa scelta sta nel fatto che questi termini sarebbero risultati incomprensibili al lettore italiano e in nessun modo funzionali alla trasmissione di un dato messaggio. Con due eccezioni; il vezzeggiativo *Joanet*, utilizzato con affettuosa ironia dalla sorella di Gloria nei confronti di Juan, e la parola *noi* (ragazzo) usato in un dialogo confidenziale da Guíxols e Iturdiaga, due compagni di università di Andrea. Le scelte traduttive sono state diverse. Nel caso di *Joanet* si è mantenuto il termine catalano, sia perché era stata fatta la scelta di non tradurre i nomi propri sia perché il termine non presenta problemi di comprensione in italiano e contribuisce a trasmettere la burlona sufficienza che il suo utilizzo nel testo originale intende palesare. Per quanto riguarda il sostantivo *noi* si è proceduto all'elisione, seguendo l'idea di cui alla sottosezione 2.3.

In due occasioni, inoltre, appaiono nel testo due frasi complete in catalano, sempre pronunciate dalla sorella di Gloria nel convulso capitolo XV. Rivolgendosi ad Andrea, dice “—Vols una mica d'aiguarent, nena?” E

al rifiuto della giovane risponde “—Que delicadeta ets, nota!” (Laforet 1995, p. 168). Anche in questo caso, per le stesse ragioni legate all’incomprensibilità del testo per un lettore italiano di cui si è detto, si è proceduto alla traduzione “—Vuoi un po’ d’acquavite, piccola?” e “—Che delicatina sei, bambina mia!” (Laforet 2004, p. 146).

Nel testo di *Nada*, identificabili all’interno dei culturemi appartenenti alla *cultura lingüística*, ritroviamo alcuni idiotismi, ossia espressioni tipiche della cultura di partenza che non trovano una corrispondenza letterale nella cultura d’arrivo. Si tratta in molti casi di modi di dire che richiedono strategie traduttive diverse a seconda dell’esistenza o meno, nella lingua d’arrivo, di espressioni equivalenti dal punto di vista semantico ma diverse da quello lessicale. Nel primo caso si procede con una semplice sostituzione, nel secondo è necessaria una “traduzione contestuale nella quale non si tenga conto del significato di una parola, ma del significato globale della frase” (Osimo 2004, p. 64).

Nelle prime pagine del romanzo, Andrea, appena arrivata a Barcellona, scende dalla carrozza che dalla stazione l’ha accompagnata a casa della nonna ed entra nel portone che tante volte ha attraversato da bambina. Il tempo trascorso e i segni lasciati dalla guerra sui muri del palazzo le restituiscono un’immagine diversa da quella ricordata: “Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo” (Laforet 1995, p. 15).

Per l’espressione spagnola *no tener cabida* non esiste una traduzione italiana letterale. Il dizionario della *Real Academia* definisce *cabida* “la capacidad que tiene una cosa para contener otra” e il verbo *caber*, dal quale deriva, ha un suo corrispondente italiano nel verbo precomplementare ‘starci’. Ora, la traduzione letterale “non ci stavano nei miei ricordi” non avrebbe senso in italiano ed è quindi necessario procedere con una traduzione contestuale, che nel mio caso era stata “non trovavano posto nei miei ricordi” (Laforet 2004, p. 26).

Simile è il caso dell’espressione spagnola *pegársela a alguien*, utilizzata nel testo originale in due occasioni e in rapida successione: “—¡No te hagas la mártir, Angustias, que no *se la pegas a nadie!* Estás sintiendo más placer que un ladrón con los bolsillos llenos... ¡Que a mí *no me la pegas* con esa comedia de tu santidad!” (Laforet 1995, p. 102). La scena si svolge nella casa, dove Juan e Angustias stanno litigando furiosamente, e lo zio di Andrea accusa la sorella di vittimismo, di voler passare per la santarellina che non è. L’espressione che utilizza, *pegársela a alguien*, nella definizione del dizionario RAE, significa “chasquearlo, burlar su buena fe, confianza o fidelidad”. In questo caso esiste in italiano una espressione simile, “prendersi gioco di qualcuno”, ma curiosamente nel contesto specifico risultava inadatta

per una ragione di registro linguistico. Una persona di estrazione culturale medio-bassa come Juan difficilmente si esprimerebbe, ancor più in un momento di rabbia, con l'espressione "prendersi gioco di...". Per tradurre "no se la pegas a nadie" mi sono quindi indirizzato verso una locuzione più colloquiale, "che non ci crede nessuno", sostituendola poco dopo, per evitare la ripetizione, con "io non me la bevo" (Laforet 2004, p. 94). La frase di partenza è stata quindi tradotta con: "Non fare la martire, Angustias, che non ci crede nessuno! Stai provando più piacere di un ladro con le tasche piene... io non me la bevo la storia della tua santità!" (Laforet 2004, p. 94). Il caso in questione esemplifica al meglio l'utilizzo del concetto di 'lealtà' proposto da Nord, in quanto si è scelto di venir meno a una traduzione letterale linguisticamente efficace per prediligere una maggiore adeguatezza alla cultura di arrivo.

A cavallo tra *cultura social* e *cultura lingüística* si colloca invece l'utilizzo dell'espressione *sopa boba*, utilizzato per definire Gloria nella parte finale del capitolo XV. La *sopa boba* è una minestra composta da ingredienti modesti, pane, brodo e avanzi di cibo che anticamente veniva preparata nei monasteri per essere distribuita ai poveri. In Spagna si usa comunemente l'espressione *acostumbrarse a la sopa boba* o *vivir a la sopa boba* per indicare chi conduce un'esistenza comoda a spese del prossimo. L'utilizzo che ne fa la Laforet è curioso perché poco comune. La sorella di Gloria, in un dialogo molto teso con Juan, pronuncia queste parole: "ya es hora de que sepas que Gloria te mantiene... Eso de venir dispuesto a matar es muy bonito..., y la sopa boba de mi hermana aguantando todo antes que decirte que los cuadros no los quieren más que los traperos..." (Laforet 1995, p. 168). Gloria sopporta le vessazioni del marito, è costretta a uscire di casa di nascosto per procurarsi, con il gioco d'azzardo, il denaro che permette a lui di vivere dipingendo quadri che nessuno compra. È Juan che *vive a la sopa boba* e Gloria è la *sopa boba* con la quale lui si nutre. Come renderlo in italiano? Ancora una volta bisogna applicare una traduzione contestuale che riprenda nel testo di arrivo il senso della frase originale. Gloria è vittima per amore, subisce silenziosa ogni tipo di violenza fisica e morale per non offendere l'amor proprio di un marito sfaccendato; come può essere vista da una sorella se non come una stupida? E questo – stupido – è esattamente l'aggettivo con il quale ho scelto di sostituire nel testo l'espressione *sopa boba*: "È ora che tu sappia che Gloria ti mantiene... Venire qui disposto ad ammazzarla è una cosa molto carina da parte tua... e quella stupida di mia sorella a sopportare tutto per non dirti che i tuoi quadri non li vogliono neanche gli straccivendoli..." (Laforet 2004, p. 146).

Infine, è necessario segnalare quella che appare come una vera e propria curiosità linguistica. Nelle prime pagine del romanzo *Angustias* intende rimproverare Andrea per il ritardo nel suo arrivo e lo fa con queste

parole: “¡Vaya un plantón que me hiciste dar esta mañana, hija!” (Laforet 1995, p. 17). L’espressione *dar un plantón* è spesso usata in spagnolo con il significato di ‘dare buca’, ma sempre nella forma attiva. L’utilizzo che ne fa la Laforet, nella forma passiva, è inusuale e abbastanza incomprensibile anche per uno spagnolo. Corretta sarebbe stata la frase “Vaya un plantón que me *diste* esta mañana”, ma anche in questo caso con qualche dubbio dal punto di vista pragmatico perché in realtà Angustias non era andata ad aspettare Andrea in stazione e, quindi, in nessun caso le era stata data buca. Per la traduzione si è scelto di affidarsi al significato della frase nel contesto dato, significato che rimanda alla paura provata da Angustias nel vedere arrivare la ragazza di notte, molte ore dopo l’orario previsto. La scelta traduttiva è ricaduta su “Che bello scherzetto mi hai fatto stamattina, cara!”, espressione che ben esprime la malcelata irritazione della zia nei confronti di Andrea.

3.2 *Culturemi del patrimonio cultural*

Interessante, e sempre numericamente limitato, è il caso dei culturemi che appartengono alla categoria del *patrimonio cultural*.

All’inizio del romanzo fa la sua comparsa una figura tipica del contesto urbano spagnolo che non ha però una corrispondenza precisa in quello italiano. È il *vigilante*, meglio noto come *sereno*, che assiste i cittadini nel rientro a casa fornendo loro assistenza pratica. Nel *sereno*, infatti, già dai primi anni del Settecento si riconobbe una figura specifica di guardiano che si occupava non solo di vigilare sulla sicurezza degli abitanti del quartiere ma di offrire al contempo un servizio di portineria e informazioni sull’ora e sul tempo – da cui il nome di *sereno*. Dotato di un lungo bastone e un enorme mazzo di chiavi, che gli permetteva di aprire tutti i portoni del *barrio*, forniva un servizio che molti oggi rimpiangono. In *Nada* fa la sua fugace apparizione nel capitolo I, all’arrivo di Andrea a Barcellona in piena notte:

—Aquí es —dijo el cochero.

Levanté la cabeza hacia la casa frente a la cual estábamos. Filas de balcones se sucedían iguales con su hierro oscuro, guardando el secreto de las viviendas. Los miré y no pude adivinar cuáles serían aquellos a los que en adelante yo me asomaría. Con la mano un poco temblorosa di unas monedas al vigilante y cuando él cerró el portal detrás de mí, con gran temblor de hierro y cristales, comencé a subir muy despacio la escalera, cargada con mi maleta. (Laforet 1995, p. 15)

Il vigilante citato dalla Laforet svolge una mansione – ha aperto con la chiave in suo possesso il portone e atteso che questo si richiudesse alle spalle della giovane – che un lettore italiano faticherebbe a riconoscere. Considerata la sua irrilevanza nel proseguimento della narrazione ho preferito eliminarlo dal

testo e ‘passare’ il suo compito di controllo al cocchiere, che allo stesso modo riceve la mancia da Andrea:

‘È qui’, disse il cocchiere.

Alzai la testa e guardai la casa di fronte. File di balconi si susseguivano uguali, con le loro ringhiere scure, a custodire i segreti delle case. Li guardai, senza riuscire a indovinare da quali mi sarei affacciata di lì in avanti. Con la mano tremante allungai alcune monete al cocchiere e quando, in un gran frastuono di ferro e vetro, si chiuse il portone alle mie spalle, cominciai a salire lentamente le scale trascinando la valigia. (Laforet 2004, p. 26)

La scelta di utilizzare per due personaggi diversi lo stesso traduttore è stata piuttosto estrema ma ha contribuito a sciogliere un’eventuale incoerenza culturale, rendendo il metatesto più fruibile senza scardinare la struttura del testo originale. Secondo le già citate strategie traduttive di Osimo, si è proceduto a una sorta di neutralizzazione, sostituendo il termine *vigilante* con quello di “cocchiere”.

Un altro esempio riguarda il termine *picarona*, che compare diverse volte nel testo originale pronunciato dalla nonna e diretto a Gloria o Andrea. Il termine ha la sua genesi nel mondo letterario; il *pícaro* è una figura propria della cultura spagnola nata nel XVI secolo. Contraddistinto da una serie di sciagure iniziali, il *pícaro* riesce a sopravvivere grazie alle sue doti di astuzia e malizia. Si tratta quindi di un personaggio non privo di una certa simpatia ma dalla condotta morale e dai comportamenti altamente discutibili. Nel suo vezzeggiativo *picarón* (o *picarona*), come sottolinea anche il dizionario della *Real Academia*, assume però un significato affettuoso e perde ogni valenza negativa. Si utilizza insomma per definire un giovane impertinente e vivace a cui si guarda con simpatia. Per la traduzione si è proceduto anche in questo caso con una neutralizzazione, e si è sostituito lo specifico spagnolo *picarona* con il più generico italiano “birichino”.

Nell’ultimo esempio al quale vogliamo riferirci, sempre relativo a culturemi del *patrimonio cultural*, ci si presenta una situazione ancora differente. Il termine è *barrio chino*, e indica un quartiere di Barcellona oggi conosciuto come Raval. Molte città del mondo, soprattutto portuali, hanno una Chinatown e nell’immaginario collettivo questo spazio urbano ha caratteristiche ben precise che rimandano *in primis* alla massiccia presenza di cittadini asiatici. Nel caso di Barcellona però il nome deriva da un accostamento giornalistico che associava il fermento delle sue strade, piene di negozi, bar di malaffare e postriboli, alle Chinatown americane. Con la differenza che qui, di cinesi, non vi era neppure l’ombra. Nel testo appare in diverse occasioni, dapprima nei dialoghi tra Angustias e Andrea, quando la zia vuole assicurarsi che la giovane non abbia frequentato quel luogo di “perdidás, ladrones y brillo del demonio” (Laforet 1995, p. 56) e successivamente nel capitolo XV quando Juan si lancia alla furiosa ricerca di

Gloria nella trafelata vita notturna del quartiere. La scelta traduttiva è ricaduta in tutti i casi su un inevitabile “quartiere cinese”, termine che nasconde però molto del significato culturale che il *barrio* aveva per i catalani. Si sarebbe potuto ovviare con una parafrasi esplicativa del tipo ‘malfamato quartiere del porto’ ma si è scelto di non farlo per non perdere l’agilità dei dialoghi e quella componente di esotismo che il termine conserva.

3.3 Marcatori del discorso e appellativi affettuosi

In bilico tra le categorie di culturemi della *cultura lingüística* e della *cultura social* troviamo l’enorme numero di marcatori del discorso e appellativi affettuosi che si ha nello spagnolo colloquiale, registro spesso utilizzato in *Nada*. Queste particelle grammaticali diventano un fenomeno culturale nel momento in cui l’utilizzo smodato le rende caratteristiche di una certa cultura. Oltre ai “marcatori del discorso più convenzionali, considerati segnali discorsivi di controllo del contatto fra interlocutori, come: ¿no?, ¿eh?, oye, mira e ¿sabes?, ¿ves?, ¿entiendes?” (Landone 2011, pp. 14-15), in *Nada* si nota un uso insistente di appellativi affettuosi quali *niña*, *hijita*, *querida*, *hija mía*, ecc... utilizzati come marcatori del discorso. Nell’italiano, anche colloquiale, questa presenza risulta stonata, eccessiva, e se non risolta può creare un effetto distorsivo. Per risolverlo mi sono affidato alla mia percezione di lettore italiano, procedendo con l’elisione del marcatore in alcuni casi e con l’utilizzo del traduceute più funzionale alla frase in un italiano colloquiale standard in altri. Questo perché, come ebbi modo di sottolineare in risposta a una domanda fattami da Patrizia Prati, “il linguaggio colloquiale subisce molto l’influsso delle componenti regionali ed è quindi assai complicato normalizzarlo (molti marcatori sono utilizzati solo in specifici ambiti territoriali; penso ad esempio al genovese ‘belin’, per me così normale ma che non avrei mai potuto utilizzare nella traduzione)” (Prati 2011, p. 53). Alcuni esempi:

Spagnolo	Italiano	Scelta traduttiva
Yo nunca duermo, <i>hijita</i> , siempre estoy haciendo algo en la casa por las noches. Nunca, nunca duermo.	Io non dormo mai, <i>bambina mia</i> , sono sempre in giro per la casa a fare qualcosa di notte. Mai, non dormo mai.	traduzione
¡Ah! Bueno, está bien, Andrea. Gracias, <i>querida</i> .	Ah! Bene, va bene, Andrea. Grazie.	elisione

Tabella 2
Marcatori del discorso e appellativi affettuosi.

4. Conclusioni

La presenza di culturemi in *Nada* è limitata. Considerato l'elevato numero di dialoghi presenti nel testo, e il registro spesso colloquiale degli stessi, ciò stupisce ancor di più. Date anche le premesse citate nel testo e relative alla vicinanza culturale tra Spagna e Italia, si può affermare che in nessun modo i culturemi influenzano negativamente l'efficacia traduttiva nel metatesto. In effetti, un testo letterario troppo denso di culturemi, in particolare relativi alle categorie del *patrimonio cultural* e della *cultura social*, può spingere il traduttore a un utilizzo continuo di strategie traduttive che rischiano di intaccare il patto di lealtà che ha stipulato sia con il testo di partenza sia con quello di arrivo. Si vedrebbe insomma obbligato a realizzare una traduzione troppo *oriented* verso una delle due culture interessate, e quindi inefficace. In *Nada* tutto ciò non accade, ed è difficile trovare esempi simili nella pluralità di opere che compongono la narrativa spagnola. In Spagna la letteratura è da sempre strettamente vincolata agli aspetti politici, sociali e storici del Paese, e questo legame si concretizza spesso in una sovrabbondanza di elementi culturali all'interno del testo tali da renderlo fortemente autoreferenziale. A questo punto, è lecito domandarsi se questa 'pulizia' del testo non sia alla base di quell'universalità di *Nada* che molti critici hanno sottolineato e che lo ha reso, dalla data di pubblicazione a oggi, uno dei romanzi spagnoli più tradotti nel mondo.

Bionota: Marco Succio è ricercatore di letteratura spagnola presso l'Università di Genova. Si occupa prevalentemente di narrativa spagnola dei secoli XX e XXI e del rapporto città-letteratura, con particolare attenzione per il caso madrileno. Ha pubblicato presso Franco Angeli un volume sul romanzo spagnolo dal dopoguerra ad oggi (*Dal Movimiento alla Movida*, 2012) e vari articoli in riviste nazionali e internazionali. È membro del collegio docenti del Dottorato in Letterature Comparete Euro-Americane dell'Università di Genova e componente del comitato scientifico della *Cátedra Arturo Pérez Reverte* dell'Università di Murcia.

Recapito autore: marco.succio@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Jiménez J.R. 1948, *Carta a Carmen Laforet*, en “Insula” 25, p. 1.
- Laforet C. 1948, *Voragine* (traduzione di A. Finamore, tit. originale *Nada*), Editrice Faro, Roma.
- Laforet C. 1967, *Nada* (traduzione di A. Bianchini), Einaudi, Torino.
- Laforet C. 1995, *Nada*, Ediciones Destino, Barcelona.
- Laforet C. 2004, *Nada* (a cura di M. Succio), Ecig, Genova.
- Laforet C. 2006, *Nada* (traduzione di B. Bertoni), Neri Pozza, Milano.
- Landone E. 2011, *Il marcatore del discorso spagnolo “hombre” dal sussidio didattico al forum online*, in “Informatica umanistica” 5, pp. 11-51.
- Luque Nadal L. 2009, *Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?*, en “Language Design” 11, pp. 93-120.
- Molina L. 2001, *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- Morini M. 2007, *La traduzione. Teorie, strumenti e pratiche*, Sironi editore, Milano.
- Nida E. A. 1964, *Toward a Science of Translating: with Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E.J. Brill, Leiden.
- Nord C. 1997, *A Functional Typology of Translations*, in *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester, pp. 45-52.
- Olalla Soler C. e Hurtado Albir A. 2014, *Estudio empírico de la traducción de los culturemas según el grado de adquisición de la competencia traductora. Un estudio exploratorio*, en “Sendebarr” 25, pp. 9-38.
- Osimo B. 2004, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano.
- Prati P. 2011, *Nada di Carmen Laforet. Le traduzioni italiane a confronto*, in “Quaderni di filologia e lingue romanze” 26, pp. 59-165.
- Veermer H.J. 1996, *A Skopos Theory of Translation (Some Arguments For and Against)*, TEXTconTEXT-Verlag, Heidelberg.

SUL RUOLO DELLE VARIAZIONI LINGUISTICHE IN *LES AVENTURES EXTRAORDINAIRES D'ADÈLE BLANC-SEC* Francese e italiano a confronto

STEFANO VICARI
UNIVERSITÀ DI GENOVA

Abstract – This article aims to investigate the role of linguistic variation in the first two volumes of the French comic *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* by Jacques Tardi, published in 1976, and in their Italian translation. After a brief introduction to current translational views on comics and to the linguistic features of the volumes, the series of comics will be presented, with a special focus on its use of linguistic variation. The aim is to show that a discursive approach to translation paying special attention to the sociolinguistic conditions of text production in the process of text analysis allows us to understand the fundamental role that linguistic variation can play in the diegesis of the story. In the final part, a detailed analysis of the translation strategies adopted in the Italian versions of Tardi's volumes will be conducted to explain how linguistic variation was conveyed in Italian.

Keywords: comics; translation studies; sociolinguistics; language variation; discourse analysis approach to translation

1. Introduzione

Se la traduzione delle variazioni linguistiche rappresenta una sfida importante per chi si occupa di traduzione a causa della geometria variabile delle loro funzioni nelle diverse lingue, la questione si complica ulteriormente quando si tratta di riflettere sulla loro traduzione all'interno di un *medium* complesso come il fumetto, la cui dimensione intersemiotica obbliga il traduttore non solo a tener conto del codice verbale, ma anche della relazione che quest'ultimo intrattiene con quello iconico. In questo studio, dopo un rapido stato dell'arte delle riflessioni traduttologiche sui fumetti, soprattutto in ambito franco-italiano, saranno presentate alcune considerazioni sulla serie di fumetti *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* di Jacques Tardi e, in particolare, sui primi due album, *Adèle et la bête* e *Le démon de la Tour Eiffel*. L'attenzione sarà quindi focalizzata sull'uso delle variazioni linguistiche all'interno dei due album e sul ruolo che queste variazioni svolgono nella diegesi del racconto e nella caratterizzazione dei personaggi.

Infine, saranno analizzate le strategie traduttive adottate nella versione italiana del fumetto e la loro resa nella lingua e nella cultura di arrivo, al fine di mostrare come le variazioni linguistiche presenti nei testi di partenza siano trattate nei fumetti italiani. Infatti, se le analisi di Macedoni (2010) mostrano come i fumetti inglesi tradotti in italiano subiscano una neutralizzazione generalizzata del registro linguistico, cosa succede per i fumetti francesi? Quali conseguenze questo appiattimento comporta a livello della comprensione del racconto? Senza ambire a rispondere in modo definitivo a queste domande, data la portata delle stesse e l'esiguità del *corpus* analizzato, questo articolo si propone di mettere in luce alcune tendenze da verificare e approfondire su *corpora* più vasti e più rappresentativi.

2. Tradurre i fumetti: breve stato dell'arte

2.1. Tradurre tra testo e immagini

La traduzione di fumetti appare oggi come un campo di studi piuttosto ben integrato alle riflessioni traduttologiche, come mostrano recenti studi condotti da numerosi studiosi (tra cui Zanettin 2005, Macedoni 2010, Celotti 2008, 2012, Giaufret 2011, Podeur 2012). Infatti, anche se ancora recentemente il fumetto viene definito “*objet culturel non identifié*” (Groensten 2006), all'interno della comunità accademica, sono stati fatti passi in avanti rispetto a quando lo stesso Eco scriveva che

Lorsque l'étude de la bande dessinée aura dépassé le stade ésotérique et que le public cultivé sera disposé à y prêter la même attention soutenue qu'il apporte aujourd'hui à la sonate, à l'opérette ou la ballade, on pourra, à travers une étude systématique de sa signification, dégager son importance pour l'élaboration de notre environnement quotidien et de nos activités culturelles.¹
(Eco 1972, p. 49)

Produzione artistica rivolta principalmente a un pubblico giovane, il fumetto occupa ormai un posto a parte nell'ambito dei *translations studies* (Zanettin 2005, 2011). Se una teoria della traduzione dei fumetti non sembra però necessaria, gli autori concordano almeno sulla necessità di

una capacità di analisi del testo fumettistico come unità multidimensionale, e una comprensione dei meccanismi comunicativi che operano in una

¹ “Quando lo studio del fumetto avrà superato lo stadio esoterico e il pubblico colto sarà disposto a prestarvi la stessa attenzione che riserva oggi alla sonata, all'operetta o alla ballata, si potrà, attraverso uno studio sistematico del suo senso, cogliere la sua importanza per l'elaborazione del nostro ambiente quotidiano e delle nostre attività culturali” (mia traduzione).

dimensione semiotica globale in cui i segni linguistici sono solo una delle componenti della comunicazione. (Zanettin 1998, online)

La traduzione di questo *medium*, caratterizzato dal forte legame tra i due codici espressivi verbale e iconico, richiederebbe infatti l'adozione di un approccio intersemiotico in cui la diegesi del testo avvenga attraverso la presa in considerazione del “double mouvement narratif”² (Celotti 2012, p. 5) rappresentato dal doppio canale verbo-iconico. Le immagini supportano i discorsi e questi ultimi offrono spesso, se non sempre, la chiave di interpretazione dei primi: i due codici viaggiano in parallelo attraverso rimandi più o meno espliciti, giochi di parole, *calembours*, interiezioni, onomatopée, vari accorgimenti grafici (caratteri in grassetto, inclinati), ecc. che permettono a Celotti di parlare del traduttore di fumetti come di un “enquêteur intersémiotique” (Celotti 2008) che sappia cogliere, nelle fasi di analisi del testo e di traduzione, la complementarità dei messaggi verbali e iconici e la loro interdipendenza. Tutti gli studiosi sembrano quindi confermare che nei fumetti “le verbal et le visuel entretiennent toujours des relations étroites voire métissées dont il faut savoir bien lire et interpréter l'interaction intersémiotique pour mieux la traduire”³ (Yuste Frias 2011, p. 299) e che il traduttore dovrà essere capace di mobilitare tutte le competenze non solo linguistiche ma anche culturali della cultura di arrivo per rendere l'effetto voluto dall'autore della versione originale.

2.2. La lingua dei fumetti tra rappresentazione dell'oralità e variazioni arg. pop. fam.

Il compito è ancora più arduo se si considera che la lingua dei fumetti prevede l'uso quasi sistematico dello stile diretto. La funzione di “pseudo-communication de personne à personne”⁴ di cui parla Fresnault-Deruelle (1972: 15) domina quindi il contenuto dei *balloon*: appellativi, ingiurie, lessico dell'azione, dell'imprecazione, interrogazioni ecc, rappresentano la porzione più ampia del testo. Come la linguistica dell'enunciazione ha mostrato già da tempo, questi elementi contengono delle informazioni e/o connotazioni culturali più o meno esplicite e fortemente legate al loro contesto di produzione (Kerbrat-Orecchioni 1980): un'analisi del testo che tenga conto, oltre che del carattere intersemiotico del *medium*, anche degli aspetti sociolinguistici e culturali appare quindi necessaria se si vuole che il

² “Doppio movimento narrativo” (mia traduzione).

³ “Il verbale e il visivo intrattengono empre relazioni strette se non correlate, di cui bisogna saper ben leggere l'interazione semiotica per tradurla meglio” (mia traduzione).

⁴ “Pseudocomunicazione da persona a persona” (mia traduzione).

testo fumettistico funzioni in un contesto culturale diverso da quello di origine.

L'oralità sembra infatti pervadere lo spazio dei *ballon*, tanto che la commistione tra lingua scritta e lingua orale ha permesso ad alcuni studiosi di parlare a proposito della lingua dei fumetti in termini di “pseudo-oral stylisé” in quanto “il s’agit d’une représentation graphique de la langue parlée, dans laquelle sont mises en exergue certaines particularités variationnelles”⁵ (Giaufret 2011, online). In questo gioco di variazioni linguistiche, gli impliciti culturali possono essere più o meno numerosi e sottili, motivo per cui la fase di comprensione e di analisi del testo nell’ambito di un approccio discorsivo della traduzione rappresenta una tappa fondamentale nel processo di traduzione, in particolare dei fumetti, in quanto

Quand il traduit, le traducteur est sensible à la complexité des rapports entre les variétés linguistiques et les groupes sociaux, au rôle du prestige et de la stigmatisation des niveaux de langue, aux mécanismes de diffusion des innovations (linguistiques, littéraires...), aux interférences produites par le contact des langues.⁶ (Gambier 2000, p. 102)

Nei fumetti in particolare si rileva l’uso generalizzato di una lingua piuttosto colloquiale, spontanea, che si caratterizza per una maggiore immediatezza rispetto al codice scritto e da una tendenza più generale, che si riscontra soprattutto nella lingua popolare, nel privilegiare un ritmo rapido realizzato attraverso la combinazione di diversi espedienti, come sequenze brevi e troncate, punteggiatura espressiva, esclamazioni e interiezioni, marcatori discorsivi con funzione più o meno fatica, ecc. Inoltre, per la lingua francese, un procedimento piuttosto diffuso consiste nell’adozione di una grafia non *standard*, che tenta di riprodurre l’oralità attraverso l’elisione di alcuni grafemi, come succede spesso per i pronomi personali o per il discordanziale.

Sebbene sia impossibile trattare in modo esauriente in questa sede i ruoli e le funzioni delle variazioni sociolinguistiche non solo nei fumetti, ma nelle lingue in oggetto, è opportuno ricordare che se in francese sono la dimensione diastratica e la dimensione diafasica che si rivelano particolarmente pertinenti per l’analisi delle pratiche linguistiche così come dell’immaginario dei parlanti (Gadet 2006), in italiano, i sociolinguisti (Berruto 2012) hanno mostrato come le variazioni rispetto allo *standard* rilevano nella maggior parte dei casi della dimensione diatopica. In

⁵ “Si tratta di una rappresentazione grafica della lingua parlata, in cui sono messe in evidenza alcune particolarità variazionali” (mia traduzione).

⁶ “Quando traduce, il traduttore è sensibile alla complessità dei rapporti tra le varietà linguistiche e i gruppi sociali, al ruolo del prestigio e della stigmatizzazione dei livelli di lingua, ai meccanismi di diffusione delle innovazioni (linguistiche, letterarie...), alle interferenze prodotte dai contatti tra lingue” (mia traduzione).

propsettiva traduttiva, la geometria variabile delle variazioni nelle due lingue deve quindi essere presa in considerazione se il traduttore vuole garantire lo stesso effetto pragmatico nell'opera tradotta.

Se in linea generale, la maggior parte di queste caratteristiche si ritrova nell'insieme dei fumetti analizzati dagli studiosi, nel seguito del presente articolo si vedrà nel dettaglio come le variazioni, lungi da rappresentare meri artifici retorici a cui ricorre Tardi per "colorare" le sue vignette, svolgano invece un ruolo fondamentale per la corretta interpretazione del racconto di *Adèle* e, in particolare, come queste permettano all'autore di far trasparire il proprio punto di vista sui fatti e i personaggi che mette in scena, tra umorismo e critica sociale.

3. La serie *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*

Serie di album che ha contribuito a rendere celebre Jacques Tardi e a consacrarlo quale uno dei maestri della nona arte, *Les extraordinaires aventures d'Adèle Blanc-Sec* racconta le avventure di Adèle, donna dal carattere duro, misantropa, testarda e combattiva, che si trova coinvolta in tutta una serie di avvenimenti rocamboleschi in una Parigi di inizio Novecento. Al primo album, pubblicato nel 1976, ne seguono altri otto, il cui ultimo solo nel 2007, e sempre presso la casa editrice Casterman. Il fumetto è ambientato a Parigi nel 1911. La *Belle époque* fa da sfondo agli avvenimenti: i disegni di Tardi riproducono fedelmente le vie, le strade, i palazzi della capitale di quel periodo, soprattutto grazie a un lavoro di documentazione che lo stesso autore ha effettuato a partire dal materiale fotografico riposto in archivi dell'epoca e che rivela ancora una volta (si veda per esempio *C'était la guerre des tranchées*, 1993) il desiderio dell'autore di riprodurre le sue storie in uno scenario il più possibile realistico.

Tardi ha saputo coniugare in modo armonioso desiderio di aderenza al vero e genere fantastico, critica delle istituzioni e dello spirito della *Belle époque* e creature immaginarie. Dal punto di vista del genere, infatti, il fumetto può essere definito, non senza ricorrere a una certa semplificazione, un giallo comico: Adèle affronta pterodattili, scienziati pazzi, poliziotti corrotti, risolve casi misteriosi con l'aiuto di scagnozzi più o meno fedeli. Audace e scontrosa, Adèle rappresenta un'eroina *sui generis*, si distingue dalle altre eroine contemporanee, legate a *clichés* più tradizionali, per il suo carattere brusco e cinico, tale da risultare persino antipatica a tratti.

Ciononostante, è il solo personaggio femminile positivo che dà voce alle idee e ai pensieri di Tardi, di cui si presenta come l'*alter ego*. A questa caratterizzazione di Adèle contribuisce, oltre che le azioni che la protagonista

compie, e alla sua passione per l'alcool e il tabacco, soprattutto l'uso di un linguaggio colloquiale, talvolta triviale e irriverente: passa con disinvoltura da un registro all'altro a seconda dell'interlocutore e a seconda della sua attitudine nei confronti di quest'ultimo. I dialoghi tra lei e l'ispettore Caponi, altro personaggio che compare fin dall'inizio del racconto, rappresentano un chiaro esempio di come l'attitudine negativa e di sfiducia di Adèle nei confronti dell'ispettore e, più in generale, della polizia, si traduca nell'adozione di un registro piuttosto familiare e talvolta volgare.

Se i registri popolare e familiare occupano gran parte dei *ballon* dove Adèle si rivolge all'ispettore o pensa e riflette sulle persone e sugli avvenimenti che la circondano, i registri aulico e burocratico sono spesso utilizzati da Tardi per caratterizzare le pratiche linguistiche dei poliziotti, presentati però come corrotti, violenti e ottusi. Di qui l'effetto comico, se non ridicolo, dell'uso di un registro aulico nella bocca di coloro che Tardi, attraverso i pensieri di Adèle, presenta come stolti e fundamentalmente inutili.

Questa attenzione particolare alle pratiche linguistiche dei personaggi è una costante delle opere di Tardi: basti pensare a *C'était la guerre des tranchées*, dove l'uso dell'*argot* risponde a funzioni legate alla creazione di isotopie metaforiche che orientano la lettura del racconto, così come l'attitudine del lettore nei confronti dei personaggi (Vicari 2015). Il gioco delle variazioni linguistiche si rivela quindi fondamentale anche in *Adèle*, in quanto non solo interviene nella caratterizzazione dei personaggi principali, ma anche nella creazione di effetti comici che conferiscono all'opera la cifra stilistica dell'autore.

In particolare, si può notare come nei due album presi in esame, l'uso delle variazioni, che è piuttosto generalizzato all'insieme dei dialoghi, svolga un ruolo importante ai fini della corretta interpretazione del punto di vista dell'autore sui fatti e sui personaggi in tre modalità differenti: nei dialoghi, in cui l'attitudine negativa di un personaggio nei confronti del suo interlocutore si traduce nell'adozione da parte del personaggio di un registro piuttosto popolare e persino volgare; nei pensieri dei personaggi, che spesso sono sfasati rispetto al registro *standard* del dialogo delle vignette stesse; e, infine, nelle comunicazioni tra i poliziotti di gradi diversi, come si vedrà nelle analisi che seguono. A titolo illustrativo si veda la figura 1:



Figura 1

Alternanza tra il registro *standard* e il registro familiare.

Nella vignetta di sinistra, si tratta del momento in cui l'ispettore Caponi legge un articolo di giornale sul caso dello pterodattilo, di cui lui si sta occupando: il registro è *standard*, giornalistico, quasi letterario. La vignetta che segue presenta invece i commenti dell'ispettore sul contenuto dell'articolo: imprecazioni, esclamazioni, espressioni idiomatiche, dislocazioni, negazioni senza discordanziale, il tutto condito da elisioni di grafemi che contribuiscono a conferire un ritmo piuttosto rapido ai pensieri dell'ispettore.

4. *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* / *Le straordinarie avventure di Adèle Blanc-Sec*: strategie traduttive e effetti discorsivi

L'analisi della lingua dei fumetti anglofoni tradotti in italiano (Macedoni 2010) ha mostrato che le versioni italiane presentano rispetto agli originali una

varietà maggiormente controllata, più rispettosa della norma codificata e talvolta caratterizzata da sconfinamenti nell'imitazione dello stile letterario, in stridente contrasto con lo stile spiccatamente espressivo funzionale alla riproduzione della situazione dialogica [...], e ciò anche in virtù della tendenza alla normalizzazione e della conseguente minor variazione diafasica previste nei testi tradotti. (Macedoni 2010, p. 101)

Queste affermazioni non sembrano differire da quanto già affermato da Garzone (2005) che ha mostrato come, al di là dei fumetti, nei testi tradotti la lingua risulti molto spesso più aderente alla norma *standard* della lingua di arrivo, e si caratterizzi per una minore presenza di variazioni sociolinguistiche. Nei paragrafi seguenti si prenderanno in esame tre aspetti della traduzione delle avventure di Adèle in italiano che sembrano particolarmente pertinenti per il passaggio dal francese all'italiano della tipologia testuale dei fumetti, ovvero, la rappresentazione scritta della lingua

orale, le strategie di traduzione degli elementi lessicali e infine la sintassi. Lo scopo è di osservare quali strategie siano state adottate dal traduttore italiano e come queste strategie permettano di rendere nella lingua di arrivo gli effetti discorsivi prodotti in lingua originale.

4.1. Rappresentazione scritta dell'orale tra francese e italiano

Una prima difficoltà di traduzione di testi francesi che riproducono allo scritto uno stile orale risiede nella rappresentazione grafica dell'oralità: elisioni di grafemi nei pronomi personali soggetto e complemento, di parti di lessemi e di preposizioni considerati come superflui per la comprensione del messaggio:

C't' une bête affreuse! J'vous raconte pas de bobards, chef! Pour une fois que vous feriez quequ'chose d'utile en courant après ce bestiau! Si c'est pas à vous dégoûter d'payer ses impôts de voir ça! Ah! les cagnes, j'te jure. (p. 6)

E una bestia orribile! Non racconto fregnacce, capo. Per una volta che potreste fare qualcosa di utile correndo appresso a 'sta bestiaccia. Uno cosa le paga a fare, le tasse, eh? Ti dico io, che le guardie... bah! (p.12)

Foncez dans l'tas, mon vieux, et pas de bêtises! (p. 10)

Non guardi in faccia nessuno, ma niente sciocchezze. Chiaro? (p. 16)

Mmmh...joli brin d'fille (p. 12)

Mmmh...graziosa la figliola! (p. 18)

Adieu et bien l'bonjour chez vous! (p. 45)

Addio e tanti saluti! (p. 51)

Come questi esempi mostrano, l'elisione può riguardare tutte le categorie di lessemi: verbi, pronomi personali e complemento e determinanti. In francese, l'omissione dei grafemi partecipa di quel processo che Blanche-Benveniste denomina "trucage orthographique" che, benché abbia come scopo la trascrizione dell'orale, serve in realtà a "disqualifier le parler de certains locuteurs"⁷ (Blanche-Benveniste 2000, p. 26), in quanto è utilizzato solo per riprodurre allo scritto il registro popolare. L'obiettivo di Tardi non è solo quello di conferire a questi discorsi un ritmo più veloce e quindi una verosimiglianza maggiore con un dialogo orale attraverso una stilizzazione dell'oralità (Frassi e Giaufret 2009), ma anche di marcare queste conversazioni dal punto di vista sociolinguistico, relegandole ai registri popolare e/o familiare. Nella versione italiana si nota come tale procedimento non sia trasposto e come l'entropia sia colmata almeno parzialmente a livello

⁷ "Squalificare le pratiche linguistiche di certi parlanti" (mia traduzione).

lessicale con il ricorso al registro popolare (*fregnacce*) o a regionalismi (*appresso a*) e, a livello discorsivo, con l'aggiunta di esclamazioni e domande (*eh?*, *Chiaro?*) che permettono di insistere sulla dimensione dialogale del testo.

Tra i “trucages orthographiques”, si nota anche la riproduzione della liaison e la sostituzione del pronome di terza persona *il/ils* con il grafema *y*, come mostra l'esempio seguente:

J'ai retrouvé l'acteur derrière des panneaux. Et à voir comment qu'y z'étaient déchirés et pleins de sang ses habits, j'ai compris qu'il avait reçu un coup d'couteau dans l'dos, comme dans la pièce. (p. 13)

L'ho trovato dietro dei pannelli, l'attore. Uè, visto com'era tutto stracciato e pieno di sangue, io l'ho capito subito, che ci avevano dato una coltellata in pancia, come nella commedia. (p. 67)

Anche in questo caso, la versione italiana non presenta nessuna variazione ortografica. Il traduttore decide quindi di introdurre un'esclamazione (*Uè*), connotata regionalmente come settentrionale: la variante diastratica del francese è resa in italiano attraverso il ricorso a una variante diatopica della lingua d'arrivo e attraverso l'intervento sulla dimensione sintattica: se infatti, in francese, il primo enunciato rispetta l'ordine canonico della struttura della frase francese, in italiano, il traduttore opta per una dislocazione a destra caratteristico dell'italiano parlato (Berruto 2012).

In sintesi, se il lessico e la sintassi sembrano quindi intervenire in sostituzione del “trucage orthographique” al fine di garantire almeno il mantenimento di un registro popolare o familiare, nella versione tradotta, l'entropia rispetto a questi procedimenti si situa nell'impossibilità di garantire un ritmo più veloce e immediato alle conversazioni.

4.2. Strategie lessicali

Per quanto riguarda il livello lessicale, Tardi spazia dal registro argotico a quello popolare passando da quello familiare e addirittura volgare: l'uso delle variazioni sembra caratterizzare in particolare i discorsi dei poliziotti, di cui l'autore sottolinea la trivialità delle azioni e dei pensieri, e nei commenti di Adèle sugli avvenimenti. Frasi idiomatiche e locuzioni familiari e popolari si ritrovano nella maggior parte dei discorsi e, laddove possibile, il traduttore è dovuto ricorrere all'adattamento culturale per garantire lo stesso effetto del testo originale:

Eh bien ça alors, c'est pas piqué des vers! (p. 21)

Ah, ma questa ha proprio le uova! (p. 75)

Tout le monde s'est payé ma tête (p. 4)

Si sono presi tutti gioco di me... (p. 58)

Qu'est-ce que c'est que ce guignol? (p. 24)
 Il grande fratello ci parlerà? (p. 78)

Più spesso però, si assiste nella versione italiana a un cambiamento di registro: dal popolare al familiare e viceversa, come nei due esempi seguenti:

J'vous raconte pas de bobards, chef! (p. 6)
 Non racconto fregnacce, capo. (p. 12)

Bon sang Edith! (p. 29)
 Per la m...Edith (p. 35)

Nella maggior parte dei casi, il traduttore ha optato per una standardizzazione del registro, come negli esempi seguenti, dove il lessema popolare “planque” e “planquer” è tradotto con il più neutro “nascondiglio” e “nascondere”:

J'ai été obligée de changer de planque (p. 42)
 Ho dovuto cambiare nascondiglio (p. 48)

C'est là que j'ai planqué le fric et les objets raflés chez le banquier (p. 43)
 E qui che ho nascosto il bottino del colpo a casa del banchiere. (p. 49)

Lo stesso processo di neutralizzazione si trova anche per il registro familiare, che in italiano viene spesso reso con il registro *standard*. È così che i verbi (*coffre*, *fichue*), gli aggettivi (*souff*) e i sostantivi (*clic*, *micmac*) francesi appartenenti al registro familiare sono resi in italiano con equivalenti che aumentano l'entropia tra testo di partenza e testo di arrivo:

S'il me parle du ptérodactyle, je le coffre (p. 33)
 Se mi parla dello pterodattilo, lo arresto (p. 87)

Vous êtes saoul! (p. 35)
 Lei è ubriaco! (p. 89)

Bravo ! Enfin, un flic intègre! (p. 44) → POP
 Oh ! Finalmente un poliziotto onesto! (p. 98)

Enfin, d'après FLAGEOLET, le point de départ de ce micmac, ç'aurait été PEISSONIER (p. 36)
 Però, secondo FLAGEOLET, tutto questo rompicapo parte da PEISSONIER (p. 90)

Cette fois Adèle, je crois que tu es fichue! (p. 39)
 Mi sa che stavolta è finita, Adèle... (p. 93)

La stessa situazione si riscontra anche con la traduzione delle rare espressioni argotiche reperite nelle vignette:

Ne vous en faites pas, je m'occupe de tout. (p. 34)
 Non si preoccupi, pensio io a tutto (p. 88)

Vous le regretterez, n'oubliez pas que je suis de la maison. (p. 45)
 Se ne pentirà. Non dimentichi che sono anch'io della polizia. (p. 99)

Tipica espressione argotica dei soldati della prima guerra mondiale alle cui produzioni scritte Tardi è affezionato, “Ne vous en faites pas” è reso in italiano con un molto più neutro “Non si preoccupi”, che non rende assolutamente conto della variazione del testo originale. Lo stesso vale per l'espressione “être de la maison” che, di origine argotica, è resa in italiano attraverso una contestualizzazione con conseguente appiattimento del registro. Questa neutralizzazione del registro piuttosto generalizzata comporta la perdita almeno parziale della forza espressiva dei dialoghi rappresentati nelle vignette e, nella misura in cui l'uso delle variazioni è legato soprattutto ad una funzione identitaria, una certa perdita nella caratterizzazione dei personaggi. Il traduttore è riuscito in qualche raro caso a recuperare l'entropia a livello lessicale mantenendo almeno la struttura sintattica non normativa anche in italiano:

Moi, les musées ça me donne le bourdon! (p. 33)
 Usciamo se non le spiace. A me mi fanno tristezza i musei! (p. 87)

La variazione sintattica è resa qui attraverso la ripetizione del pronome indiretto “me” e “mi” caratteristico dell'italiano popolare (Berruto 2012) mentre l'espressione idiomatica francese popolare “avoir le bourdon” è resa con la locuzione “fare tristezza”. Lo stesso caso si presenta nell'esempio seguente, dove l'entropia lessicale è recuperata a livello sintattico nella ripetizione dell'avverbio:

Que fichait-il ici, celui-là? (p. 35)
 Ma che ci faceva qui DUGOMMER? (p. 89)

4.3. Questioni di sintassi

La riproduzione dell'orale si riflette anche nelle strutture sintattiche usate da Tardi negli album analizzati e, in particolare, sono piuttosto numerose alcune costruzioni tipiche del francese orale spontaneo, popolare e familiare, come frasi scisse, uso del pronome *ça*, negazioni senza discordanziale e dislocazioni a sinistra e a destra. Le analisi mostrano come il procedimento più utilizzato nella versione italiana sia la razionalizzazione che ha come

effetto di ricondurre “violemment l’original de son arborescence à la linéarité”⁸ (Berman 1985, p. 53).

Per quanto riguarda l’elisione del discordanziale *ne* e della sua resa in italiano, come Elefante sottolinea nell’ambito della traduzione audiovisiva,

[l’élision de ne] devient pratiquement constante dans le français populaire et dans le parler des jeunes. En italien populaire, on peut constater à propos de la négation la présence de termes originaires régionaux mais qui ont perdu cette marque diatopique et sont désormais devenus des signes diastratiques, c’est-à-dire *mica* e *manco*.⁹ (Elefante 2004, p. 198)

Nel corpus analizzato, in nessun caso il traduttore ricorre a *mica* o a *manco* e la tendenza è l’adeguamento sulla sintassi standard dell’italiano:

J’ai pas bu... (p. 6)

Non ho bevuto... (p. 12)

J’ai pas fait exprès (p. 43)

Non l’ho fatto apposta (p. 97)

Faites pas le malin MENARD. Je vous ai à l’œil... (p. 47)

Non faccia il furbo, MENARD, che la tengo d’occhio... (p. 101)

La razionalizzazione della struttura sintattica è operata anche nel caso di numerose frasi scisse, in cui la struttura della frase italiana rispecchia quella del registro *standard*:

C’est PARIS tout entier que nous allons sauver! (p. 25)

Salveremo l’intera PARIGI! (p. 79)

Gli esempi di razionalizzazione più numerosi riguardano però il trattamento del pronome *ça* che, in francese popolare, permette a varie sequenze discorsive di funzionare come soggetti delle proposizioni e che, come Elefante nota rispetto alla sua resa in italiano, “on rend souvent le *ça* par les pronoms démonstratifs *questo* ou *quello*, ou bien on supprime cette marque diastratique”¹⁰ (Elefante 2004, p. 197). La soppressione del pronome ha

⁸ “Violentement l’originale dalla sua arborescenza alla sua linearità” (mia traduzione).

⁹ [L’elisione di *ne*] “diventa praticamente costante in francese popolare e nelle pratiche linguistiche dei giovani. In italiano popolare, si può constatare a proposito della negazione, la presenza di termini originariamente regionali ma che hanno perduto la loro connotazione diatopica e rappresentano ormai fenomeni di variazione diastratica, cioè *mica* e *manco*” (mia traduzione).

¹⁰ “si rende spesso *ça* con i pronomi dimostrativi *questo* o *quello*, oppure si sopprime questo marcatore diastratico” (mia traduzione).

quindi l'effetto di allineare la struttura sintattica degli enunciati italiani sul registro standard:

Allos le voir. ça peut etre une piste... (p. 7)
Andiamo a trovarlo. Potrebbe essere una pista (p. 13)

Ça m'assomme d'aller au rendez-vous de ce ZBOROWSKY (p. 25)
Mi secca, dover incontrare ZBOROWSKY (p. 31)

Drôle d'histoire! Ça commence par un monstre préhistorique et ça continue avec un démon assyrien... (p. 34)
Strana storia! Comincia con n mostro preistorico e continua con un demone assiro... (p. 88)

Solo in pochi esempi il pronome dimostrativo neutro viene adattato al contesto e reso attraverso particelle pronominali clitiche o l'aggiunta di avverbi:

Allez, foutez-moi ça au bloc! (p. 6)
Forza, sbattetelo al fresco! (p. 12)

Ça ne s'arrange pas! PAZUZU est toujours là! (p. 11)
Sempre peggio. E PAZUZU è li fisso! (p. 65)

Ouverte! Ça alors une cave... (p. 27)
Aperta! Ma questa è una cantina... (p. 81)

La sintassi marcata in italiano sembra resistere di più nel caso delle dislocazioni, dove la ripresa della stessa struttura dell'enunciato francese non pone problemi e permette di conservare lo stesso registro popolare:

...Par contre, ce qu'y savent pas, c'est que le ptérodactyle, il lui a laissé un couteau planté dans l'dos, à sa victime. (p. 17)
Quello che non sanno, però, è che lo pterrodattilo gli ha piantato un coltello nella schiena, alla vittima. (p. 23)

Talvolta, il recupero della dimensione non-*standard* della sintassi avviene attraverso l'aggiunta di un elemento lessicale che permette di far rientrare la versione italiana nell'ambito di un registro popolare o familiare, come nei due casi seguenti:

PEISSONIER... PEISSONIER...Ca me dit quelque chose (p. 6)
PEISSONIER... PEISSONIER... Mi dice qualcosa, il nome (p. 60)

Prenez en main l'affaire du ptérodactyle, ça m'a l'air sérieux! (p. 10)
Voglio che si occupi del caso dello pterrodattilo. Sta diventando una faccenda seria! (p. 16)

In generale, negli album analizzati, i fenomeni sintattici caratteristici del francese popolare e familiare (Gadet 1992) sono soggetti ad una razionalizzazione piuttosto diffusa che non permette sempre al lettore italiano di cogliere i giochi di variazione di cui Tardi si serve per caratterizzare i suoi personaggi e le vicende raccontate.

5. Conclusioni

In conclusione di questo breve confronto tra le versioni francese e italiana dei due primi album delle avventure di Adèle Blanc-Sec si può constatare che le analisi sembrano confermare quanto già riscontrato per i fumetti anglofoni tradotti in italiano (Macedoni 2010, Garzone 2005). L'italiano tradotto è rappresentato da una varietà molto più controllata del francese della versione originale, più rispettoso della norma *standard*, in contrasto con l'uso preponderante delle variazioni, soprattutto diastratiche, delle vignette francesi. Se infatti la versione italiana sembra comunque riprodurre abbastanza efficacemente la lingua orale, appare molto più debole nella restituzione delle variazioni diastatiche, forse anche a causa della discrasia delle variazioni nelle due lingue. Questa tendenza si riscontra sia per quanto riguarda il livello ortografico, sia per quello lessicale e, infine, per quello sintattico: le strategie di compensazione, come l'aggiunta di esclamazioni, il recupero del registro non *standard* su un altro livello dell'analisi linguistica rispetto all'originale e l'aggiunta di alcuni lessemi di origine popolare e familiare, non sembrano infatti essere sufficienti a rendere in lingua di arrivo l'espressività dell'originale. Come si è visto in fase di analisi del testo, inoltre, le variazioni giocano un ruolo fondamentale nella corretta interpretazione degli avvenimenti di Adèle, così come nella caratterizzazione dei personaggi: l'adozione di un registro standardizzato comporta quindi un'entropia che va aldilà della semplice mancanza di espressività e influisce sulla fruizione del testo.

Bionota: Stefano Vicari è ricercatore di Linguistica francese all'Università di Genova dal 2016. Dottore di ricerca in linguistica francese in co-tutela all'Università di Brescia e all'Università di Paris XIII, i suoi interessi di ricerca si situano negli ambiti dell'analisi del discorso, della socioterminologia e traduzione e della didattica del francese e le nuove tecnologie. È membro del Dorif Università, della SUSLLF e del gruppo di ricerca internazionale "Corpus 14" diretto da Agnès Steuckardt (Università di Montpellier III) sulle lettere dei soldati della prima guerra mondiale.

Recapito autore: stefano.vicari@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Blanche-Benveniste C. 2000, *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, Parigi.
- Berman A. 1985, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Parigi.
- Berruto G. 2012, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma.
- Celotti N. 2012, *La bande dessinée: art reconnu, traduction méconnue*, in Podeur J. (éd.), *Tradurre il fumetto. Traduire la bande dessinée*, Liguori, Napoli, pp. 1-12.
- Celotti N. 2008, *The Translator of Comics as a Semiotic Investigator*, in Zanettin F. (ed.), *Comics in Translation*, St Jerome Publishing, Manchester/Kinderhook (NY), pp. 33-49.
- Eco U. 1972, *L'art de la BD*, Comics, Parigi.
- Elefante C. 2004, *Arg. et Pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes*, in "META" 49, pp. 193-207.
- Frassi P. e Giaufret A. 2009, *Le français par la BD: normes et représentations de la langue*, in Bertrand O. et Schaffner I. (éds.), *Quel français enseigner? La question de la norme dans l'enseignement/apprentissage*, Editions de l'École Polytechnique, Paris, pp. 361-371.
- Fresnault-Deruelle P. 1972, *La langue des bandes dessinées et leur contenu lexical*, in "Le français dans le monde" 98, pp. 14-19.
- Gadet F. 2006, *La variation sociale en français*, Ophrys, Paris.
- Gadet F. 1992, *Le français populaire*, P.U.F., Paris.
- Gambier Y. 2000, *Traduction et analyses de discours: typologie croisée*, in "Studia Romanica Posnaniensia" 25/26, pp. 97-108.
- Garzone G. 2005, *Osservazioni sull'assetto del testo italiano tradotto dall'inglese*, in Cardinaletti A. e Garzone G. (a cura di), *L'italiano delle traduzioni*, Franco Angeli, Milano, pp. 35-58.
- Giaufret A. 2011, *La BD québécoise: «Magasin Général», la langue entre imaginaire et représentation*, in "Publiforum" 14. http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=184 (09/10/2016).
- Groensten T. 2006, *Un objet culturel non identifié: la bande dessinée*, Editions de l'an 2, Angoulême.
- Kerbrat-Orecchioni C. 1980, *L'Énonciation – De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris.
- Yuste Frías J. 2011, *Traduire l'image dans les albums d'Astérix. À la recherche du pouce perdu en Hispanie*, in Richet B. (éd.), *Le tour du monde d'Astérix*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 255-271.
- Macedoni A. 2010, *L'italiano tradotto dei fumetti americani: un'analisi linguistica*, in "Rivista internazionale di tecnica della traduzione" 12, pp. 93-102.
- Podeur J. (éd.) 2012, *Tradurre il fumetto. Traduire la bande dessinée*, Liguori, Napoli.
- Vicari S. 2015, *C'était la guerre des tranchées/Era la guerra delle trincee ou comment traduire l'expérience de la Grande Guerre par la BD*, in Londei D., Poli S., Giaufret A. e Rossi M. (a cura di), *Metamorfosi della traduzione in ambito francese-italiano*, GUP, Genova, pp. 181-202.
- Zanettin F. 2005, *Comics in translation studies. An overview and suggestions for research*, in "Traduction et Interculturalisme" 15, pp. 93-98.
- Zanettin F. 2011, *Fumetti e traduzione del linguaggio non verbale*, in Baccolini R., Chiaro D., Rundle C., and Whitsitt S. (eds.), *Minding the Gap. Studies in Linguistic and*

Cultural Exchange for Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, Bologna University Press, Bologna, pp. 273-286.

Zanettin F. 1998, *Fumetti e traduzione multimediale. Tra codice verbale e codice visivo*, in "inTRAlinea" 1. http://www.intralea.it/volumes/eng_open.php?id=P156 (09/10/2016).

© 2016 University of Salento - Coordinamento SIBA



<http://siba.unisalento.it>