

BIBLIOTECA MEDITERRANEA

STUDI

VOLUME 10

AD ALTRA VOCE

LA TRADUZIONE DEI TESTI SCRITTI PER ESSERE DETTI E INTERPRETATI



BIBLIOTECA MEDITERRANEA

Collana fondata da

PABLO LUIS ÁVILA E GIANCARLO DEPRETIS

Comitato direttivo

GIORGIO DE MARCHIS, LUCIANO FORMISANO, LORETTA FRATTALE,  
ELISABETTA PALTRINIERI, ENRICO DI PASTENA, MATTEO REI, RICCARDO VIEL

Comitato scientifico

ORietta Abbati, ANTONIO BERNAT VISTARINI, ALEJANDRO DUQUE AMUSCO,  
FRANCESCO GUAZZELLI, ENRICO MARTINES, FERNANDO J. B. MARTINHO,  
MARIAROSA MASOERO, BRUNO MAZZONI, MARIAGRAZIA RUSSO

Comitato d'onore

GIAN LUIGI BECCARIA, NUNO JÚDICE, LAURA DOLFI,  
STEFANIA PICCINATO PUCCINI, JAIME SILES,  
GABRIELE MORELLI, BLANCA PERIÑÁN

Segreteria di redazione

LUIGIA DE CRESCENZO, PABLO LOMBÓ MULLIERT, ANDREA RAGUSA

STUDI

VOLUME 10

AD ALTRA VOCE

LA TRADUZIONE DEI TESTI SCRITTI PER ESSERE DETTI E INTERPRETATI

La collana «Biblioteca Mediterranea»

è patrocinata

dall'Università degli Studi di Torino

AD ALTRA VOCE

LA TRADUZIONE DEI TESTI SCRITTI  
PER ESSERE DETTI E INTERPRETATI

Atti del convegno, Genova, 1-2 dicembre 2022

a cura di

Virginia Caporali

*Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Genova, Dipartimento di Lingue e culture moderne.*

Impostazione grafica e copertina

Pablo Luis Ávila

In copertina:

Medieval Cats (<https://www.pinterest.it/pin/260716265914190654/>)

© della collana: Pablo Luis Ávila e Giancarlo Depretis

© del volume: Virginia Caporali

© di questa edizione: 2023 Edizioni dell'Orso S.r.l.

Sede legale: via Legnano, 46 - 15121 Alessandria (Italy)

Sede operativa e amministrativa: Viale Industria, 14/A - 15067 Novi Ligure (AL)

Tel. e fax 0143.513575

E-mail: [info@ediorso.it](mailto:info@ediorso.it)

<http://www.ediorso.it>

Realizzazione editoriale

Arun Maltese ([www.bibliobear.com](http://www.bibliobear.com))

Grafica della copertina

Paolo Ferrero ([paolo.ferrero@nethouse.it](mailto:paolo.ferrero@nethouse.it))

ISSN 2612-3029

ISBN 978-88-3613-412-0

Stampato in Italia - Printed in Italy

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata,  
compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico.

L'illecito sarà penalmente perseguito a norma dell'art. 171  
della Legge n. 633 del 2.04.1941

## Introduzione

Nel dicembre del 2022 abbiamo ospitato presso il Dipartimento di Lingue e culture moderne dell'Università di Genova un convegno in due giornate intitolato *Ad Altra Voce*. Il proposito era quello di fare posto alla riflessione intorno alla traduzione, alla riscrittura e all'adattamento di quei testi pensati non tanto o non solo per una fruizione solitaria ma per venire, invece, letti o interpretati davanti a un pubblico. Opere di teatro e spettacoli di marionette; l'adattamento cinematografico e il doppiaggio; i libri per bambini in età prescolare, mediati dall'adulto; la canzone d'autore; ma anche il romanzo e il fumetto, dove questi debbano misurarsi con le categorie dell'oralità e della dicibilità. Tutti testi che, una volta tradotti, saranno di nuovo detti e interpretati; ma in un'altra lingua e quindi, appunto, *ad altra voce*.

Di quelle due giornate, durante le quali contributi di carattere traduttologico, comunque ricchi di spunti pratici, si sono avvicendati alla testimonianza di professionisti della traduzione editoriale e dell'adattamento teatrale e cinematografico, restano gli articoli che compongono questo volume. Volume che si apre, come si apriva il convegno, con il contributo di Franco Nasi, «Dalla *Septuaginta* allo “Scimpanzé sull'uva Chardonnay”», che esplora, partendo dal racconto *Cathedral* di Raymond Carver e dalla prima traduzione in greco della Bibbia, il concetto di traduzione collaborativa, in netta antitesi rispetto al modello sempre più diffuso della *money oriented translation*. Dove proprio la traduzione collaborativa potrà contribuire, se applicata come metodo pedagogico, a «scardinare», scrive Nasi, «le gerarchie tradizionali: non solo quella ovvia fra maestro e allievo, ma fra dizionario e lingua viva, fra processualità chiusa e creatività, fra caso statistico e caso limite».

In *Piero d'Ostra traduttore di Brassens*, Perle Abbrugiati, che si occupa di scrittura, riscrittura e intermedialità e che coordina il progetto di ricerca interdisciplinare *Les Ondes du Monde*, tutto incentrato sullo studio di canzoni, analizza le strategie utilizzate dal poeta Piero d'Ostra per tradurre i testi di George Brassens. La sfida principale sembra in questo caso essere stata, al di là della restituzione di senso, la conservazione della cantabilità, quindi la ri-creazione di quei reticolati ritmici che fanno delle versioni di Piero d'Ostra

– e, più in generale, delle traduzioni di canzone – un esercizio, come scrive Abbrugiati, «più vicino alla riscrittura che alla traduzione accademica».

In *La voce dei Bonecos de Santo Aleixo*, José Alberto Ferreira ci introduce a una forma tradizionale portoghese di teatro delle marionette, quella dei burattini di Santo Aleixo. La questione della voce manifesta in questo tipo di teatro una sorta di alterità originaria, giacché i burattini, necessariamente e fin da subito, *parlano* con voce d'altri; voce inconfondibile e però, scrive Ferreira, «disincarnata, spettrale», perché in effetti priva «della materialità del corpo che la produce». Ferreira, che inquadra storicamente i *bonecos* e dà conto del processo di standardizzazione di quello che nasce come teatro regionale, legato ai calendari agricolo e religioso, mette anche in luce la contraddizione fra *voce performativa* e *voce filologica*, cioè fra la libertà dei canovacci tradizionali, che favorivano l'improvvisazione e l'estemporaneità, e l'irrigidimento di testi per i quali, al fine di garantirne la conservazione, non è più prevista alcuna modifica.

Elena Manzato, che ha di recente tradotto con Roberto Francavilla il graphic novel *Escuta, formosa Márcia* del brasiliano Marcello Quintanilha, ripercorre, in *Ci sta nel balloon? Tradurre il fumetto e l'oralità*, le strategie messe in gioco per restituire, scrive, «il diffuso fenomeno della diglossia nel portoghese brasiliano», cioè la tensione fra *norma popular* – prevalente nel parlato e nelle situazioni informali – e *norma culta*, appresa a scuola e utilizzata nelle situazioni più formali; tensione interna cui si aggiunge la distanza fra i due sistemi linguistico-culturali brasiliano e italiano, che la traduzione riduce senza eclissarla. La natura intersemiotica del fumetto rende l'operazione ancora più complessa, perché il testo tradotto, a tratti preziosamente intraducibile, è solo una parte della struttura complessiva, all'interno della quale ha un posto assegnato, il *balloon*, che corrisponde a una durata prestabilita. Per dirla con Manzato, «la domanda "Ci sta nel balloon?" ha accompagnato la pratica traduttiva dall'inizio alla fine».

Il contributo di Elisa Rossi, *L'«illusione ottica» nelle traduzioni portoghesi della Medea di Euripide*, mette a confronto il prototesto greco con le traduzioni portoghesi di Maria Helena Rocha Pereira (1955), João Cabral do Nascimento (1983) e Sophia de Mello Breyner Andresen (uscita postuma nel 2006). Rossi sottolinea i limiti della traduzione filologica del teatro classico, specie quando si abbia in mente una destinazione scenica e non esclusivamente letteraria del testo tradotto. Metatesto che dovrà confrontarsi, in un'ottica di efficacia rappresentativa, con le categorie di «*speakability* (o dicibilità) e *performability* (o teatralità)», mettendo così in discussione quello che Federico Condello chiama l'«imperante traduttese», cioè un sistema, chiosa Rossi, «chiuso e conservativo di corrispondenze, sia in termini di lessico che in termini di costruito sintattico». Nell'analisi delle traduzioni portoghesi della *Medea*, e in particolare della *Medeia* di Sophia, Rossi mostra il punto di



rottura con questo stile traduttivo, che potrà coesistere con traduzioni che abbiano finalità diverse rispetto a quelle accademico-divulgative.

Cristina Vezzano, in *Darija e traduzione: la lingua orale nei romanzi di Fouad Laroui*, prende le mosse dalle sue numerose traduzioni dei romanzi del marocchino Fouad Laroui e dalla loro transculturalità per definire il concetto di traduzione post-coloniale. Nello specifico dei paesi arabi, al multilinguismo frutto della colonizzazione si aggiunge, ancora una volta, la questione della diglossia, che imporrà agli scrittori del mondo arabo, scrive Vezzano, «una scelta riguardo alla lingua di scrittura, che necessariamente divergerà dalla lingua madre di comunicazione». Lingua madre che, nel caso di Laroui, è la *darija*, dialetto (o lingua) esclusivamente orale che convive e gioca, contraddicendone la centralità, con il francese – con tutte le conseguenze che questo avrà su una traduzione che intenda restituire l'eterolinguisma dei testi di partenza.

In *O Marinheiro di Fernando Pessoa. Note per una traduzione specializzata* ho infine cercato di offrire un'alternativa alla diffusa tradizione esegetico-traduttiva per la quale il *Marinaio* di Pessoa sarebbe, nonostante le numerose rappresentazioni, poco rappresentabile. E che relegherebbe questo testo dentro al libro, insistendo, anche in traduzione, solo sulla sua letterarietà. Una traduzione che invece, ripartendo da un'interpretazione nuova, nuda e persino arresa di questo dramma, consenta di ripristinarne il potenziale scenico può rendere giustizia al suo essere intrinsecamente ibrido, utile al libro però anche spendibile in scena.

I miei ringraziamenti vanno ai colleghi e agli amici che, pur avendo contribuito alla buona riuscita del convegno, non sono riusciti a partecipare alla composizione di questo volume: Andrea Ragusa, Pino Tierno, Matteo Amanda e Anna Giaufret. Ringrazio gli studenti che hanno affollato la sala della Biblioteca genovese di Lingue. E infine grazie al professor Roberto Francavilla per il suo aiuto e sostegno costanti.

Virginia Caporali



Franco Nasi

## Dalla Septuaginta allo “Scimpanzé sull’uva chardonnay”: casi limite e traduzioni collaborative

Nel mio vocabolario, un attore che non fa alcuna differenza non è un attore. Un attore, se le parole hanno un senso, è esattamente ciò che non è sostituibile. È un evento unico, totalmente irriducibile a qualsiasi altro, eccetto, cioè, se lo si rende commensurabile con un altro attraverso una procedura di standardizzazione – ma anche questo richiede un terzo attore, un terzo evento.

(Bruno Latour, *Riassemblare il sociale*)

1. *Ad altra voce*: immagino che il titolo arguto di queste giornate abbia già spinto i numerosi amanti del tradurre presenti in sala a chiedersi come si potrebbe restituire in altre lingue questo gioco di parole. In francese mi sembra che si possa rendere *à voix haute* con *à voix autre*, e la cosa può forse funzionare. In inglese “ad alta voce” diventa di solito *aloud*. Leggiamo ad alta voce: “We read aloud”, oppure “We read out loud”. In entrambe però la *voce* scompare, è sottintesa, e resta poco margine al traduttore per inventarsi qualcosa. A me, al momento, non viene in mente nulla. Questo esempio minimo potrebbe tenerci occupati per qualche minuto, o forse a lungo, se decidessimo seriamente di tentare di tradurre “ad altra voce”, magari in modo collaborativo, ascoltando i suggerimenti provenienti *da altre voci*, e senza avere nessun correttore che alla fine garantisca che il risultato a cui arriveremo, se mai ci arriveremo, sia quello giusto. Il fatto di non avere una soluzione unica e sicura, di non avere un correttore è, per quanto mi riguarda almeno, uno degli aspetti più motivanti nella traduzione, in particolare di questo tipo di testi non troppo standardizzati. Si va avanti per tentativi, per approssimazioni, approdando a volte a soluzioni che soddisfano e che poi, dopo un po’, o a confronto di altre, sembrano goffe e del tutto inadeguate.

1.1. Tradurre “ad altra voce” è già di per sé un piccolo esempio di *caso limite*.

Potremo lavorare con banche dati anche molto corpose, ma è improbabile che ci imatteremo in un gioco di parole come questo usato in un contesto come questo (perché, si sa, la traduzione è sempre un atto situato, e la situazione fa la differenza). L'espressione "caso limite" è al centro del saggio *Eccezioni, norme, casi limite*, Carlo Ginzburg di Franco Moretti raccolto nel volume *Falso movimento*<sup>1</sup>. I ricercatori, anche nelle *Digital Humanities*, sono attratti dallo studio non già del caso eccentrico, ma di quello tipico, di ciò che è statisticamente più frequente. Questo nel tentativo di definire dei *trend* o dei *pattern* utili per elaborare algoritmi che determineranno le scelte future. I casi limite rappresentano invece dei "disturbi": sono eccentrici e corrono il rischio di creare confusione nella configurazione di un sistema (o, quando si traduce, possono portare scompiglio nelle modalità di traduzione basate sulle ricorrenze più frequenti). Tuttavia, secondo Moretti, che peraltro ha fatto della critica quantitativa della letteratura uno dei suoi ambiti di ricerca privilegiati, i casi limite, per quanto bizzarri "restano all'interno di una serie morfologica ben definita"<sup>2</sup>, e meritano di essere analizzati come tutti gli altri dati. Se non altro, essi "dimostrano che la misura centrale non è la sola a esistere; ci ricordano che la realtà è sempre complessa". I casi limite "attirano la nostra attenzione sulla regione dove la letteratura incontra forze di natura diversa. Sono la cerniera tra la letteratura e il mondo"<sup>3</sup>.

E il mondo, verrebbe da dire, è pieno di imprevisti e di attori o agenti, umani e non umani, che portano scompiglio, come una lettera "r" che si insinua fra una "t" e una "a" alterando la rassicurante espressione a cui siamo abituati, e dando vita a una serie di allusioni e suggestioni che potrebbe essere cancellata solo da un "linguaggio violento", disambiguato, denotativo, mai obliquo, privato di ogni *remainder*, come direbbe Jean-Jacques Lecercle<sup>4</sup>.

Il primo *remainder* del titolo è naturalmente "ad alta voce", che non è il solo parlare a voce alta, ma anche, in letteratura, la connotazione di un modo dell'oralità, che si può articolare in mille diverse sfumature: dalla mera trascrizione del parlato, alla scrittura di copioni teatrali, al registro orale-scritto di cui un narratore come Gianni Celati è stato maestro, o alle storie dei *picture books* letti a viva voce dai genitori ai bambini ancora alle prese con l'apprendimento dell'alfabeto, a cui approderemo in chiusura.

1.2. L'"altra voce" mi porta invece, per associazione, a un paio di libri sulla traduzione pubblicati di recente da Stefano Arduini. Il primo è *Con gli occhi*

<sup>1</sup> Franco Moretti, *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Nottetempo, Milano 2022, pp. 39-54.

<sup>2</sup> Ivi, p. 50.

<sup>3</sup> Ivi, p. 47.

<sup>4</sup> Jean-Jacques Lecercle, *The Violence of Language*, Routledge, London-New York 1990.

*dell’altro*: qui l’attenzione è posta, fra le altre cose, alla traduzione come momento di accoglienza nei confronti dell’altro, come momento di relazione. Una relazione feconda, capace di determinare la risignificazione produttiva di un concetto. Il libro, inseguendo la mutazione del significato dei concetti proprio attraverso lo spostamento fra le lingue, mostra come la traduzione sia determinante nella storia delle idee, non come mero veicolo di trasporto, o, per usare termini di Bruno Latour, come “intermediario” o inerme mezzo di “diffusione” di un concetto da un luogo-tempo a un altro, ma come “traduzione”, come atto di “mediazione”, e dunque attivo, che trasforma e attribuisce al concetto stesso una diversa valenza semantica<sup>5</sup>. Scrive Arduini: “Una delle idee che sto sviluppando in questi saggi è che i concetti non siano stabili e abbiano invece una struttura dinamica e la traduzione contribuisca a questa dinamicità”<sup>6</sup>.

Arduini ci racconta parte della vita, della storia di queste parole-concetto, la parte più lontana da noi, quando transitarono dal sanscrito alla cultura ebraica, greca, latina classica e poi medievale, assumendo nomi diversi nelle varie culture e nelle varie lingue, e cambiando anche almeno un poco il loro carattere, mutando alcune delle loro peculiarità ogni volta che il loro nome veniva “tradotto”, e il concetto introdotto o ricontestualizzato in un’altra lingua, cultura o enciclopedia. I concetti si muovono nel tempo e negli spazi, risignificandosi attraverso le traduzioni, che necessariamente tolgono e aggiungono, conservano e creano. Così, ad esempio, muovendo dall’ebraico *ahav*, per passare ai greci *eros*, *philia*, *agape*, ai latini *amare*, *diligere* e *caritas* si ripercorre il viaggio di un concetto che muovendosi si trasforma, in quella che potremmo chiamare una storia interlinguistica del concetto di amore, e più in generale di una storia interlinguistica delle idee.

Il primo di questi concetti che Arduini segue nel suo percorso di risignificazione attraverso la traduzione è l’*Altro*. Leggendo il capitolo dedicato a questo concetto, mi è venuta in mente *Cathedral*, una delle *short stories* più note di Raymond Carver, che riguarda la nascita di un’amicizia. Tradurre ha molto in comune con l’amicizia e con la dedizione intenzionale e aperta che il Soggetto stabilisce con l’Altro. In questo particolare tipo di relazione, scrive Arduini, l’Altro “*non viene rifiutato perché incommensurabilmente lontano, non viene annullato annettendolo al proprio universo culturale e concettuale e, infine, non conduce a rinunciare al sé e alla tradizione [...], ma viene accolto in un patto di reciprocità*”<sup>7</sup>. La storia di Carver racconta la nascita, non immediata,

<sup>5</sup> Bruno Latour, *Riassemblare il sociale*, cit., edizione e-book, 2.3; Id., *I microbi. Trattato scientifico-politico*, tr. it. Aurelio Notarianni, Editori Riuniti, Roma 1990, pp. 22, 232.

<sup>6</sup> Stefano Arduini, *Con gli occhi dell’altro*, Jaca Book, Milano 2020, p. 149.

<sup>7</sup> Ivi, p. 44.

di un rapporto di fiducia fra il non vedente Robert e il narratore, che alla fine di una serata conviviale verrà letteralmente “preso per mano” da Robert e guidato nel disegnare ad occhi chiusi una cattedrale: “His fingers rode my fingers as my hand went over the paper. It was like nothing else in my life up to now. [...] My eyes were still closed. I was in my house. I knew that. But I didn’t feel like I was inside anything”<sup>8</sup>.

Nel racconto il “marito” aveva raccontato a Robert la cattedrale vista alla televisione prima con le parole poi disegnandola su un foglio, mentre il non vedente seguiva la creazione del disegno sovrapponendo la sua mano a quella del narratore. Robert aveva poi proseguito lui stesso a disegnare, chiedendo al narratore di sovrapporre lui, questa volta, la sua mano alla sua. E aveva così accolto e accompagnato il marito in un mondo dove le cose sono viste e dette non attraverso gli occhi, ma con un movimento della mano, del corpo. Questa amicizia consente al marito di lasciare la sua casa rimanendo a casa, come scrive Carver, di lasciare cioè i suoi confini incontrando l’Altro in un nuovo spazio.

Si può forse assumere questa storia come una sorta di allegoria di ciò che dovrebbe succedere quando traduciamo: “Ad altra voce”, appunto. Questo atto così complesso ha a che fare con la reciprocità, l’amicizia, il rispetto, l’accoglienza, l’accettazione, l’ospitalità, per usare alcune delle parole utili di Arduini.

“Ad altra voce” mi ricorda anche il secondo recente libro di Arduini, *Traduzioni in cerca di un originale. La Bibbia e i suoi traduttori*<sup>9</sup>, e non solo perché si parla ampiamente della vicenda delle versioni della Bibbia, ma anche perché qui siamo di fronte ad un testo (o, meglio, testi) che i profeti avrebbero “ridetto”, e quindi tradotto a modo loro, ma ispirati da Dio, facendosi cioè porta-voce di Dio. Testi orali che poi sono stati trasformati in testi scritti; quindi, riscritti e ridetti in varie lingue. Testi ispirati (quelli originali) che poi mutano aspetto, ma che dovrebbero mantenere quella voce “altra” che li aveva inizialmente generati.

Non sono né teologo né biblista e mi fermo subito, dichiarando però la mia ammirazione per questa storia che Arduini con grande chiarezza e acume ripercorre nel suo libro e che ci offre alcuni interessanti spunti di riflessione non solo sull’ontologia del testo (e l’indagine sulle traduzioni senza originale è un’altra specie di caso limite), ma anche sui metodi traduttivi che si possono mettere in campo.

2. E vengo così a un secondo termine del titolo di questo intervento: *La Septuaginta*. La vicenda è nota ai più, come lo era probabilmente la *short story*

<sup>8</sup> Raymond Carver, *Cathedral*, Alfred A. Knopf, New York 1983, p. 228.

<sup>9</sup> Stefano Arduini, *Traduzioni in cerca di un originale. La Bibbia e i suoi traduttori*, Jaca Book, Milano 2021.

di Carver, ma è bello anche riascoltare le storie perché a volte non sono come ce le ricordiamo, o almeno a me è capitato così leggendo il libro di Arduini.

La leggenda che conoscevo racconta che la prima traduzione in greco della Bibbia fu fatta nel III sec. a.C. ad Alessandria d’Egitto da settantadue saggi ebrei (sei per ciascuna delle 12 tribù di Israel, che poi per qualche motivo diventano settanta, da cui Septuaginta). I settanta sapienti traduttori sarebbero stati ospitati in settanta casette separate. Ciascuno di loro avrebbe lavorato individualmente alla traduzione della Bibbia. Alla fine del duro lavoro, confrontando le traduzioni, ci si sarebbe resi conto che tutte le traduzioni erano uguali, a conferma del fatto che la parola Dio era la stessa parola, solo scritta in un’altra lingua, cioè a dire che i settanta erano stati ispirati nella stesura delle traduzioni, così come lo era stato Mosè e i profeti che avevano dato voce alla voce di Dio. Questa la leggenda raccontata da Eusebio di Cesarea nella *Storia Ecclesiastica* (IV sec. d.C.), che ha come fonte Ireneo (II sec. d.C.):

Tolomeo, figlio di Lago, desideroso di arricchire la sua Biblioteca in Alessandria dei libri più importanti di tutte le nazioni, chiese a quei di Gerusalemme di poter avere le loro Scritture tradotte in greco. Essi, allora [...] spedirono a Tolomeo settanta seniori, i più bravi nella interpretazione delle Scritture e nella conoscenza di ambedue le lingue. Dio mandava a compimento ciò che aveva deciso! Il principe volle sperimentarli ad uno ad uno perché temeva che, qualora si fossero trovati riuniti assieme, avessero ad oscurare e a falsare con la loro traduzione le verità delle Sacre Scritture. Li separò, dunque, e ordinò che ognuno stendesse la propria versione di ciascun libro. Riunitisi poi presso Tolomeo, tutte quelle versioni si confrontarono fra loro: Dio ne fu glorificato, e le Scritture furono riconosciute veramente divine, perché tutti avevano detto le stesse cose con le medesime frasi, coi medesimi vocaboli dal primo rigo all’ultimo; anche i pagani, là presenti, dovettero confessare che le scritture erano state tradotte sotto l’ispirazione divina.<sup>10</sup>

Come siano andate le cose realmente è difficile stabilirlo. Una fonte però, la più vicina cronologicamente agli eventi e piuttosto autorevole, ci racconta la vicenda in un modo diverso, almeno per quanto riguarda i nostri problemi traduttologici. La fonte è la *Lettera di Aristeo* al fratello Filocrate, scritta probabilmente verso la fine del secondo secolo avanti Cristo. Si tratta di una lettera finzionale, perché Aristeo scrive come se fosse stato presente alla vicenda della traduzione, che avvenne ad Alessandria d’Egitto nel terzo secolo avanti Cristo. Si racconta di Tolomeo II Filadelfo, governatore della regione dell’Egitto, figlio di Tolomeo I, satrapo di Alessandro Magno, che, sollecitato da Demetrio Falereo, reggitore della meravigliosa biblioteca di Alessandria, decise di fare in modo che venissero tradotti in greco i libri della *Thorà*, cioè i

<sup>10</sup> Eusebio di Cesarea, *Storia ecclesiastica e I martiri della Palestina*, a cura di Giuseppe Del Ton, Desclée – Editori pontifici, Roma 1964, V, 8, 11-14.

libri della legge ebraica, sia perché opere di indubbio valore in sé, ma anche perché ad Alessandria c'era una grande comunità di Ebrei che non parlavano più né l'ebraico né l'aramaico. Venne mandata a Gerusalemme una delegazione per convincere Eleazar, il sommo sacerdote, a individuare i sapienti che potessero portare a compimento quella complicata impresa. Aristeo nella *Lettera* dà una prima interessante descrizione del "tipo" del traduttore ideale individuato da Eleazar:

Eleazar scelse gli uomini migliori... Erano non solamente conoscitori degli scritti ebraici, ma si erano anche occupati seriamente della letteratura greca, perciò erano adatti a svolgere ambascierie e, quando era il caso, lo facevano.

Per le conversazioni e le discussioni sulla Legge avevano grandi doti, attenti ad attenersi al giusto mezzo che è la cosa migliore, rifuggendo dalla rozzezza e dall'incultura dell'anima.

Erano inoltre superiori all'idea di disprezzare gli altri o di essere superbi, pronti, al contrario, a conversare, ad ascoltare e a rispondere a tono a ciascuno.<sup>11</sup>

Leggendo delle competenze linguistiche e non solo che i traduttori dovrebbero avere, vengono in mente le pagine del *De Interpretatione Recta* di Leonardo Bruni: competenze non solo nella lingua di arrivo, ma anche in quella di partenza, competenze culturali, abilità nella retorica, capacità critica, rispetto nei confronti degli altri, disposizione all'ascolto, la medietà aristotelica.

I settantadue saggi arrivano ad Alessandria e vengono accolti con grande liberalità da Tolomeo che indice una settimana di banchetti durante i quali pone ai saggi traduttori domande su tutto lo scibile, a partire dalle questioni relative alla corretta e virtuosa gestione dello stato. Accertatosi della loro saggezza e soddisfatto delle loro risposte, i settantadue vengono trasferiti nell'isola di Pharos per iniziare il lavoro di traduzione. Questo quanto si legge nella lettera di Aristeo:

Demetrio... riuniti [i 72 traduttori] in una casa costruita vicino alla spiaggia, dimora magnifica immersa in un grande silenzio, invitò gli uomini a eseguire la traduzione... Essi eseguirono il lavoro accordandosi (*Symphona*) tra loro su ogni punto attraverso confronti. Il testo prodotto dal loro accordo veniva poi convenientemente trascritto sotto la direzione di Demetrio. Il consesso durava fino all'ora nona, dopo di che essi si separavano per prendere cura del corpo, ampiamente provvisti di tutto ciò che potevano desiderare.

Accadde così che la traduzione fu terminata in settantadue giorni, come se la cosa fosse avvenuta per un disegno premeditato.

Quando il lavoro fu concluso, Demetrio raccolse il popolo dei Giudei nel luogo ove era stata compiuta la traduzione, ne diede lettura a tutti alla presenza dei traduttori

<sup>11</sup> Aristeo, *Lettera di Aristeo a Filocrate*, a cura di Francesca Calabi, Rizzoli, Milano 1995, p. 99.



che ricevertero una grande accoglienza anche da parte della folla in quanto avevano cooperato a un grande bene...

Non appena la lettura dei rotoli fu terminata, i sacerdoti e i più anziani tra i traduttori... e i capi del popolo si alzarono in piedi e dissero: «Dal momento che la traduzione è stata condotta bene, con pietà e con rigore sotto ogni aspetto, è bene che resti come è e che non vi si apportino alcuna modifica». Tutti approvarono queste parole.<sup>12</sup>

Ci sono almeno due elementi che sono degni di attenta considerazione in questa narrazione: il modo in cui viene fatta la traduzione e il riconoscimento della sua validità. Non si tratta di una “traduzione certamente ispirata dallo Spirito divino”, come avrebbe sostenuto Agostino nella sua controversia con Girolamo<sup>13</sup>, ma di quella che oggi chiameremmo traduzione collaborativa.

3. E vengo qui a una terza espressione del titolo: *traduzione collaborativa*.

Nei continui e frenetici *Turn* dei *Translation Studies*, spesso frutto più di protagonismo accademico che di vera novità metodologica e scientifica<sup>14</sup>, si registra un recente forte interesse per la *Collaborative Translation*, a partire dal bel volume collettaneo curato da Anthony Cordingley e Céline Frigau Manning, *Collaborative Translation. From Renaissance to the Digital Age*<sup>15</sup>, e collegato in qualche modo al *Sociological Turn* nei *Translation Studies*<sup>16</sup>. Giustamente i due autori mostrano come questo modo di tradurre sia radicato nella storia della pratica della traduzione. Potremmo, come abbiamo visto con l’esempio della *Septuaginta*, andare a ritroso nel tempo, ancora prima del Rinascimento.

Con Traduzione collaborativa si intendono tradizionalmente vari tipi di traduzione: da quella fatta da due o più traduttori che collaborano su una versione (penso a Enrico Terrinoni e Fabio Pedone che hanno restituito in italiano i libri terzo e quarto di *Finnegans Wake*)<sup>17</sup>, a traduttori che lavorano assieme all’autore (caso ben noto quello di Nino Frank ancora su un capitolo

<sup>12</sup> Ivi, pp. 163-67.

<sup>13</sup> Agostino d’Ippona, *La dottrina cristiana*, a cura di Luigi Alici, Edizioni Paoline, Milano 1989, IV, 7, 15.

<sup>14</sup> Franco Nasi, *Emilio Mattioli: traduzione e provvisorietà come conquista*, in Fabio Scotto (ed.), *Traduzioni esemplari e saggi storici sul tradurre dal Romanticismo ad oggi*, Cisalpino, Milano 2021, pp159-163.

<sup>15</sup> Anthony Cordingley, Céline Frigau Manning (eds), *Collaborative Translation. From Renaissance to the Digital Age*, Bloomsbury, London 2017.

<sup>16</sup> Michaela Wolf, Alexandra Fukari (eds), *Constructing a Sociology of Translation*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2007.

<sup>17</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, tr. it. Enrico Terrinoni e Fabio Pedone, Mondadori, Milano 2017 e 2019.

del *Finnegans Wake*)<sup>18</sup>, a traduttori poeti che, non conoscendo la lingua da cui traducono, si avvalgono di altri traduttori che offrono loro una prima stesura “letterale” e su quella lavorano “poeticamente” (Valerio Magrelli lo racconta delle sue traduzioni dall’arabo)<sup>19</sup>, traduttori che si trovano a tradurre assieme, in uno stesso luogo fisico, un best seller che deve essere pubblicato in contemporanea all’uscita dell’originale. Traduzioni collaborative possono essere a loro modo anche quelle che risultano dal lavoro della filiera composta da traduttore, revisore, editor. E potremmo continuare.

Tutte queste forme sembrano appartenere però a un mondo ormai passato, se si guarda il modo in cui viene descritta o pubblicizzata la *collaborative translation* in rete. Ecco una definizione ripresa appunto dalla voce *collaborative translation* di Wikipedia

Collaborative translation refers to the technique of having multiple translation participants with varying tasks who participate simultaneously in a collaborative workspace with shared resources. It is a new technique made possible by cloud computing. The purpose of collaborative translation is to reduce the total time of the translation lifecycle, improve communications, particularly between translator and non-translator participants, and eliminate many management tasks.

Purtroppo nel processo traduttivo sempre più industriale che sta occupando con prepotenza il mercato, velocità, efficienza, divisione del lavoro, specializzazione in settori settoriali della linguistica sono ormai imperativi. Nella filiera della traduzione le persone e le macchine devono essere coordinate nel modo più efficiente, con l’assegnazione di compiti specifici, evitando il più possibile sovrapposizioni, economizzando, velocizzando. Insomma, siamo nell’ambito di quelle che potremmo chiamare con una sigla, come è oggi di moda, MOT ovvero *Money Oriented Translation*. Il processo traduttivo, come scrive Cronin, è ormai sempre più simile a quello della catena di montaggio di fordiana memoria: “Si aumenta la produzione, diminuiscono i costi, il cliente ottiene la vettura/traduzione, e il produttore spende meno”<sup>20</sup>. Potrebbe essere tutto positivo se non si corresse il rischio, come sottolinea sempre Cronin, di arrivare a una sorta di McDonaldizzazione della parola propria della traduzione industriale (o della lingua globale), con tutte le conseguenze politiche ed etiche che si possono facilmente immaginare<sup>21</sup>. Queste nuove modalità operative

<sup>18</sup> James Joyce, *Anna Livia Plurabelle nella traduzione di Samuel Beckett e altri*, tr. it. James Joyce e Nino Frank, Einaudi, Torino 1996.

<sup>19</sup> Valerio Magrelli, *La parola braccata*, Mulino, Bologna 2017, pp. 171-183.

<sup>20</sup> Michael Cronin, *Translation in the Digital Age*, London - New York 2013, p. 92.

<sup>21</sup> Michael Cronin, *Eco-Translation. Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*, Routledge, London - New York 2017, p. 16.

inducono anche a interrogarsi sulla figura stessa del traduttore. Dopo anni in cui si è cercato di dare visibilità al traduttore, da sempre evanescente e nascosto, ecco che una gran parte del mercato sembra intenzionato a fare a meno di questa figura, sostituendola con banche dati, memorie di traduzione, team manager e una squadra di revisori.

Ci vorrebbe più tempo per affrontare il problema della autorialità o co-autorialità del traduttore letterario, anche alla luce di quanto dalla fine degli anni Sessanta, dopo Roland Barthes<sup>22</sup> e Michel Foucault<sup>23</sup>, si è scritto sulla morte dell’autore e sulla sua permanenza in vita. Non sembra un’idea brillante quella di dichiarare la morte dell’autore, buttarlo dalla finestra, e poi mettere al suo posto il traduttore. E forse non è nemmeno giusto rivendicare per entrambi quella romantica genialità che li poneva in un mondo iperuranio, quasi che la poesia non fosse appunto, prima di tutto, un fare, un mettere in relazione tanti elementi, a partire dalla lingue e dalle istituzioni poetiche che la tradizione ha consolidato, alle effrazioni delle norme, alle intuizioni, al mercato editoriale, agli strumenti che si hanno a disposizione, dalla macchina da scrivere alle tecnologie informatiche più complesse.

Il problema dell’autorialità esiste e varrebbe la pena reconsiderarlo secondo approcci complessi e relazionali che si avvalgano anche delle metodologie empiriche proprie della antropologia moderna che ha indagato, ad esempio, la vita nei laboratori scientifici. In un recente saggio Joanna Trzeciak Huss dichiara che gli studi sulla traduzione devono confrontarsi con questa modalità non solo perché da sempre le traduzioni sono, in gran parte almeno, atti collaborativi, ma anche perché oggi le traduzioni vengono fatte sempre più spesso collaborativamente anche da agenti umani e non-umani. Mettere al centro la traduzione come atto collaborativo, per Trzeciak Huss significa mettere al centro il processo traduttivo più che l’oggetto. È evidentemente un approccio preoccupato di comprendere il processo traduttivo più dal punto di vista sociologico e antropologico che non stilistico o linguistico, anche se il duro lavoro sul testo fonte rimane fondamentale. Scrive Trzeciak Huss:

The production of any literary translation does depend on translators in interaction with source texts, but equally so any other actants in the network – computer, parallel texts, editors, dictionaries, printers, scholars, publishers, friends, teachers, websites, bookstores, photocopiers, awards, grants, libraries, librarians, babysitters, readers, co-translators, competitors, lawyers, pencils, erasers, colleagues, royalties, family members, critics - interaction spanning space and time.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Roland Barthes, *La mort de l’auteur* (1967) in Id., *Il Brusio della lingua*, tr. it. Bruno Bellotto, Einaudi, Torino 1988.

<sup>23</sup> Michel Foucault, *Qu’est-ce qu’un auteur?* (1969), in Id. *Scritti Letterari*, tr. it. Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 2004.

<sup>24</sup> Joanna Trzeciak Huss, *Collaborative Translation*, in Kelly Washbourne – Ben Van

Viene da sorridere a vedere che nella lunga lista compaiono insieme persone “istituzionali” della filiera editoriale e componenti della famiglia, oggetti di cancelleria e diritti d’autore. Eppure forse oggi sono davvero pochi quelli che per tradurre vanno a vivere in una grotta nel deserto oppure traducono per tradurre, come si diceva dell’arte per l’arte. Mi pare molto importante però che in diversi articoli recenti sulla traduzione collaborativa vengano messi in evidenza due aspetti: da un lato la presenza nel processo di agenti umani e non-umani, e dall’altro un insistito richiamo alla dimensione relazionale del processo che può essere ricondotta proficuamente ora alla *actor’s network theory* di Bruno Latour<sup>25</sup> o alla nozione ecosofica di relazionismo di Arne Naess<sup>26</sup>. In entrambi i pensatori c’è un mutamento radicale del paradigma epistemologico che consiste nel superamento di una visione antropocentrica (qui potremmo dire autorocentrica) per l’accoglimento di una concezione relazionale non gerarchica degli agenti o attori sia umani sia non-umani.

Gillian Lane-Mercier, parlando della collaborazione traduttiva nell’ambito delle istituzioni canadesi, dove il bilinguismo è ufficiale, riprende esplicitamente la teoria della rete degli attori di Latour:

From the standpoint of network theory as developed by Bruno Latour, and recently applied to the field of translation studies (see Buzelin 2007), the equal distribution of positions of authority and prestige attests to the inherently fluid, decentralized nature of networks. It also implies that relations of interdependence and parity between different actors are vital to successful collaborations, construed as one particular type of network. In practice, however, this fluidity can be interrupted by more or less unpredictable centralizing forces that temporarily place a given agent or agency (the publisher, the translator) in a dominant position as a result of conflicts and changes – whether political, cultural or economic – occurring within the network, or, more broadly, within the society at large.<sup>27</sup>

Cronin ricorda invece il contributo di Næss, nel suo libro su traduzione ed ecologia, trattando della relazione fra i vari agenti coinvolti nel processo traduttivo:

Wyke (eds) *The Routledge handbook of Literary Translation*, Routledge, London – New York 2019, p. 451.

<sup>25</sup> Si vedano H el ene Buzelin, (2005) *Unexpected Allies*, “The translator”, 11.2, 2005, pp. 193-218; Deborah Folaron, H el ene Buzelin, *Introduction: Connecting Translation and Network Studies*, “Meta”, 52.4, 2007, pp. 605-642; Joanna, Trzeciak Huss, *Collaborative Translation*, cit.

<sup>26</sup> Michael Cronin, *Eco-Translation*, cit.

<sup>27</sup> Gillian Lane-Mercier, *The Role of Institutional Collaborations in the Context of Official Bilingualism: The Canadian Example*, in Cordingley, Frigau Manning (eds), *Collaborative Translation*, cit., 2017, p. 219.

This idea of relation can be linked to the ecosophical notion of relationism advanced by Arne Næss which posits that individuals do not pre-exist their relationships. Peoples and organisms cannot be isolated from their environments. Speaking about the interaction between organisms and their environments is a fallacy because the organism is already an interaction.<sup>28</sup>

Il discorso sulla traduzione e sull’autorialità è conseguente dunque a una riflessione ontologica (definita da Næss *gestalt ontology*) che pone la relazione come fondamento stesso dell’essere. Latour arriva a posizioni forse non dissimili a quelle di Næss nei suoi scritti più recenti sulla ecologia<sup>29</sup>. Ma lasciando perdere questi sviluppi, peraltro rilevanti nell’ambito della riflessione sull’ecologia e non privi di conseguenze sull’etica e la politica, è interessante notare come Næss e Latour inizino a costruire il loro percorso di ricercatori e di filosofi muovendo dall’osservazione e dallo studio empirico, antropologico, sociologico e semiotico delle dinamiche relazionali all’interno dei laboratori di ricerca scientifica. Entrambi, Næss negli anni Trenta nei laboratori di psicologia comportamentale di Edward Tolman a Berkley, e Latour negli anni Settanta nel laboratorio del premio Nobel per la medicina Roger Guillemin presso il Salk Institute a La Jolla in California, analizzano, spettatori esterni, come provenienti da un altro sistema solare, gli scienziati che operano sulla terra per dimostrare sia la complessità dell’attività dei ricercatori sia come si formano i contenuti della conoscenza, i cosiddetti “fatti” o verità oggettive<sup>30</sup>. Come scrive Harold Glasser a proposito di Næss, ma la stessa cosa potrebbe valere per Latour:

The idea was to study or rather “witness” science similar to the way experimental psychologists study rats, but without falling into the trap of imposing their own experience of reality and their preexisting conceptual models of reality (“maze epistemology”), or their scientific pretensions.<sup>31</sup>

Come dimostrano assai bene gli scritti di Latour sulla sua esperienza californiana al Salk Institute o sulla storia dei microbi, dei microbiologi e delle società ‘pasteurizzate’ le idee innovative sono più spesso il frutto di una “multiple progression of accidentally related events” o di “institutional requirements, group traditions, seminar meetings, suggestions, discussions and so on” e non di una illuminazione improvvisa (“sudden realization”) o l’idea di

<sup>28</sup> Michael Cronin, *Eco-Translation*, cit., p. 24.

<sup>29</sup> Bruno Latour, *La sfida di Gaia*, tr. it. Donatella Caristina, Meltemi, Milano 2020.

<sup>30</sup> Bruno Latour, *Il culto moderno dei fatticci*, tr. it. Cosimo Pacciolla, Meltemi, Milano 2005.

<sup>31</sup> Harold Glasser, *Arne Næss – A Wandering Wonderer: Bringing the Search for Wisdom Back to Life*, in *The Selected Works of Arne Næss*, Springer, Dordrecht 2005, vol. I, pp. XXXIV.

un individuo (“an individual’s idea”)<sup>32</sup>. Sono entrambi modi per mettere in primo piano la necessità di ripensare la scienza, le scienze quelle cosiddette dure e quelle empiriche, senza fare ricorso a quei modelli che hanno guidato l’epistemologia tradizionale e che presuppongono soggetti e menti conoscenti. Si mettono in discussione le gerarchie del sapere partendo dalla messa in discussione dell’essere. Scrive Latour: “Niente è di per sé ordinato o disordinato, unico o molteplice, omogeneo o eterogeneo, fluido o inerte, umano o inumano, utile o inutile... Mai *di per sé* ma sempre *in relazione ad altri*”<sup>33</sup>. Questo ci porta al concetto chiave di traduzione, con l’accezione particolare che assume nella *Actor’s network theory*:

Dire, è dire altrimenti. *Altrimenti detto, è tradurre.*

Scoglio: una parola è messa al posto di un’altra che non le rassomiglia. Ma un’altra ancora afferma che è “la stessa parola” (...). A non è A, ma B, ma C; Roma non è più a Roma, ma a Creta o tra i sassoni. Ciò si chiama “predicazione”. *Vale a dire* che non si può parlare in modo pulito, andando dallo *stesso* allo *stesso*, ma sempre in modo sporco, andando dallo stesso all’*altro*. Se vogliamo restare puliti, lo si sa da Platone, dovremmo rimanere a bocca aperta a farfugliare A A A A A A, come dal dottore.<sup>34</sup>

Ritroviamo così, in posizione centrale, l’*altro*, la parola chiave del titolo di questa giornata. E ancora, sulla fecondità della traduzione:

Nessuna cosa è di per sé uguale o diversa da alcuna altra cosa.

In altre parole, non ci sono equivalenze, ma soltanto traduzioni.

Se vi sono delle identità è perché sono state costruite con grande fatica. Se vi sono delle equivalenze è perché sono state fabbricate alla bell’e meglio, a forza di sudore e di grandi sofferenze, e perché sono state conservate con la violenza. Se vi sono degli scambi, essi sono comunque sempre ineguali e costano una fortuna sia a stabilirli che a mantenerli.<sup>35</sup>

Gli studi di antropologia moderna applicati da Latour e in parte da Næss ai laboratori scientifici, e che muovono da una messa in discussione profonda della nozione stessa di ontologia, o della distinzione fra natura e società o tra umano e non umano, così come si sono consolidate nella cultura occidentale almeno dall’illuminismo in poi, potrebbero essere applicati oggi, in modo sistematico e credo assai proficuo, anche alla traduzione. I *Translation Studies* hanno cercato

<sup>32</sup> Bruno Latour, Steve Woolgar, *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, (1st. ed 1979) Princeton University Press, Princeton 1986, p. 170.

<sup>33</sup> Bruno Latour, *I microbi. Trattato scientifico-politico*, tr. it. Aurelio Notarianni, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 206.

<sup>34</sup> Ivi, p. 231.

<sup>35</sup> Ivi, p. 207.

di affrontare vari aspetti del processo, a volte parcellizzando e frammentando la ricerca in micro settori. Sarebbe opportuno forse cercare di vedere il processo traduttivo nella sua complessità, in modo gestaltico per usare un’espressione cara a Næss, e non come mero strumento per ottimizzare (mercantilmente) un atto fondamentale per le relazioni che è esso stesso fondato sulle relazioni e non su presunte equivalenze statiche definite.

4. La traduzione collaborativa, come processo massimamente relazionale, può essere anche un metodo, pedagogicamente molto fruttuoso, per praticare una didattica capace di scardinare le gerarchie tradizionali: non solo quella ovvia fra maestro e allievo, ma fra dizionario e lingua viva, fra processualità chiusa e creatività, fra caso statistico e caso limite. E vengo così all’ultimo elemento del titolo: *Lo scimpanzé sull’uva chardonnay*, riportando, in chiusura, una esperienza di traduzione collaborativa di testi che hanno richiesto qualche sforzo per uscire dagli algoritmi e dalle gabbie; traduzioni in cui la lentezza, l’esitazione, la creatività, la relazione sono state chiamate a raccolta. Sono traduzioni svolte con gli studenti di un laboratorio di traduzione all’università. L’esperienza, di cui ho già dato conto in una recente pubblicazione<sup>36</sup>, riguardava la traduzione di un *picture book* di successo, da poco pubblicato in Inghilterra e non ancora tradotto in italiano: *Oi frog!*, scritto da Kes Gray e illustrato da Jim Field, volumetto di esordio di una serie di divertenti e arguti dialoghi fra animali. Il primo avviene tra una rana (*frog*) e un gatto (*cat*) ed è descritto in copertina come “A hilarious rhyming tale about a frog who discovers that all animals have their special places to sit!”. Quel che succede nel dialogo è presto detto: il gatto dice alla rana di sedersi su un tronco (*log*). Alla rana l’idea non piace, anche perché ci potrebbero essere schegge nel legno, e chiede di sedersi invece sul più comodo zerbino (*mat*). Ma sono solo i gatti, proverbialmente, a sedere sugli zerbini (*cats sit on mats*). La rana allora chiede di sedersi su una sedia (*chair*), al che il gatto ribatte che le lepri (*bares*) siedono sulle sedie. E da lì, per il resto del libro, si assiste a una sequela di divertentissime e inattese rime tra animali e oggetti sui quali ciascuno, per autorità di rima, dovrebbe sedersi. Così il mulo (*mule*) si siede sullo sgabello (*stool*), i pappagalli (*parrots*) sulle carote (*carrots*), le volpi (*foxes*) sulle scatole (*boxes*), le scimmie (*apes*) sull’uva (*grapes*), i gorilla (*gorillas*) sulle colonne (*pillars*), i ratti (*rats*) sui cappelli (*bats*), le pulci (*flees*) sui piselli (*peas*) ecc. La rana alla fine sembra rassegnarsi all’idea che esistono regole ferree, ma alla sua ultima domanda: “What do dogs sit on?”, “su che cosa siedono i cani?”, il gatto risponde con l’interlocutoria “I was hoping you weren’t going to ask that”, “Speravo non me l’avresti chiesto”. Girando la

<sup>36</sup> Franco Nasi, *Tradurre l’errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, Quodlibet, Macerata 2021, pp. 93-95.

pagina, il cerchio si chiude e si vede un grosso cane (*dog*) seduto sopra il povero ranocchietto (*frog*). Il testo scritto potrebbe essere tradotto facilmente, mantenendo la regola della rima, e cambiando semplicemente gli animali o gli oggetti: nulla vieta in italiano che un gatto si sieda su un piatto o una rana su una banana. Ma la traduzione non è affatto semplice se si deve tradurre il libro, cioè l'iconotesto con le belle illustrazioni di Field, che costituiscono così un vincolo apparentemente insormontabile.

Pochi mesi prima dell'inizio del laboratorio, l'editore Carlo Gallucci mi aveva chiesto se ritenevo che questi libri fossero traducibili e, nel caso, se fossi disposto a tradurli. Siccome penso che teoricamente tutto sia traducibile, fui tentato di accettare il lavoro. Ma più pensavo alle soluzioni più veniva meno la mia sicurezza nella possibilità di tradurre qualunque testo. Non riuscivo a immaginare una via che mi permettesse di uscire dalla gabbia dell'iconotesto. L'unica cosa che mi venne in mente fu di dare in pasto il libro ai partecipanti al laboratorio di traduzione, come compito da svolgere collaborativamente, prima leggendo il testo per intero ad alta voce mentre proiettavo le immagini sullo schermo, poi dividendo la classe in gruppetti di tre-quattro persone (il gruppo era piuttosto nutrito, circa 70 persone), poi collettivamente, confrontando, valutando, integrando e limando le diverse soluzioni. Il testo fu assegnato come punto di arrivo del percorso didattico, dopo che i partecipanti al laboratorio avevano già avuto modo di confrontarsi con testi complessi e con *picture books*. Gli studenti e le studentesse sapevano (e questo non è stato un elemento motivazionale secondario) che il compito era un vero progetto traduttivo, che si trattava di un compito reale e che il loro professore non era stato in grado di svolgerlo. Quando cominciammo a leggere le proposte elaborate dai diversi gruppi la reazione fu di sorpresa per le soluzioni inattese e creative. Tenendo ferma la regola generale della rima, e lavorando sul margine di libertà concesso dalle immagini, i giovani apprendisti erano stati in grado di risolvere tutti i problemi con traduzioni sciolte, altamente leggibili e soprattutto divertenti. Ogni proposta è stata oggetto di discussione in classe. Collettivamente si è deciso quali soluzioni fossero le più funzionali al progetto e più coerenti con il tono e la strategia adottata per il volume. Poi si è cercato di ripulire il testo lavorando sui dettagli, sulle allitterazioni e le ricorrenze fonetiche, riducendo quando possibile il numero di sillabe. Alcuni esempi: *parrots-carrots*: nell'immagine c'erano due *pappagalli*, uno grosso e uno più piccolo, appollaiati su un mucchio di carote. La soluzione: "Il pappagallo e suo nipote siedono sulle carote". *Lion-iron*: nell'immagine un leone, con un'espressione un po' sconvolta, sta seduto sulla punta di un ferro da stiro: "Il leone fachiro sul ferro da stiro". *Ape-grape*: uno scimmione acquattato su un mucchio di uva bianca: "Lo scimpanzé sull'uva chardonnè". *Flees-peas*: una fila di piselli su ciascuno dei quali è seduta una pulce: "La pulce e i suoi fratelli sui piselli". Ciliegina sulla torta: l'editore e lo scrittore inglese hanno approvato la traduzione, i revisori e gli editor della casa



editrice hanno dato il loro contributo, e due volumi sono usciti in italiano e firmati come traduzione collaborativa, esito del laboratorio.

In questo caso non sono stato certamente né l’Autore né il Traduttore, e neppure il miglior giocatore in campo; ma alla fine mi sono sentito come un orgoglioso allenatore, incapace di correre veloce come i suoi giocatori o di calciare la palla con la loro forza e precisione, ma forse utile per aiutarli a definire il problema, a capire la partita e a impostare qualche tattica vincente, dando loro l’opportunità di mettere in campo il loro talento e la loro creatività. In fondo ho operato, *si parva licet*, un po’ come Demetrio Falereo, reggitore della meravigliosa biblioteca di Alessandria: ho creato la situazione; poi, i miei settanta apprendisti stregoni, mettendosi in relazione e facendosi attori, hanno cominciato a fare il mestiere del traduttore, e il *network* il resto.



## Perle Abbrugiati

### Piero d'Ostra traduttore di Brassens

Il convegno *Ad ultra voce* mi dà l'occasione di fare il punto intorno alle mie ricerche sulla traduzione di canzone, e in particolare su un traduttore italiano di Brassens il cui lavoro non era ancora noto prima del 2021. In occasione del centenario di Georges Brassens, ho pubblicato un libro sul corpus delle traduzioni cantabili in italiano che il poeta Piero d'Ostra ha prodotto a partire da quasi una cinquantina di canzoni del cantautore francese: *Piero d'Ostra: réécrire Brassens?*, libro accompagnato da un CD che consente di avvicinare questo repertorio. Il volume è sbocciato a partire da una serie di interventi intorno al poeta-traduttore, che sono lieta di ripercorrere in questa sede per illustrare la difficoltà della traduzione di canzoni<sup>1</sup>.

Gli imperativi legati alla prosodia e alla musica fanno della traduzione di canzone un esercizio più vicino alla riscrittura che alla traduzione accademica. Lasciando da parte il caso delle *cover* in cui un paroliere produce parole senza legame col testo di origine, mi interessa da anni all'adattamento di canzone come forma di traduzione creativa, e lo faccio all'incrocio di diversi percorsi che non potevano che condurmi a un libro su Piero d'Ostra e Brassens.

<sup>1</sup> Riflettiamo in questa sede sulle traduzioni *cantabili*, vale a dire non solo fatte per capire il senso delle canzoni ma per poterne fruire cantandole sulla stessa musica della canzone d'origine: traduzioni dunque prosodiche e in rima. Sul concetto di traduzione cantabile, si veda: Peter Low, *Translating song*, London, Routledge, 2016; Id., «Singable Translations of Songs», in *Perspectives*, 2003, pp. 87-103; Id., «Translating Poetic Songs. An Attempt at a Functional Account of Strategies», in *Target*, 2003, pp. 91-110; Id., «The Pentathlon Approach to Translating Songs», in Dinda L. Gorlée (éd.), *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*, Amsterdam, Rodopi, 2005, pp. 185-212; Klaus Kaindl, «The Plurisemiotics of Pop Song Translation. Words, Music, Voice and Image», in Dinda L. Gorlée (éd.), cit., pp. 235-262; Isabelle Marc, «Travelling Songs. On Popular Music Transfer and Translation», in *IASPM Journal*, 2015, pp. 3-21. Per un'altra analisi specifica che non riguarda Brassens, cfr. Perle Abbrugiati, «L'adaptation de chanson dans l'album *Cœur vagabond* de Bia», *ATeM*, 2018, in rete.

Il primo di questi percorsi è la direzione di un asse di ricerca sulla riscrittura che svolgo da più di vent'anni all'Università francese di Aix-Marseille, in seno al mio centro di ricerca, il CAER. Ormai intitolato "Scrittura, riscrittura, intermedialità", questo gruppo di ricercatori si occupa di ogni forma di rifacimento testuale, imitazione, parodia, omaggio, trasferimento culturale, adattamento inter-artistico, semiologia intermediale, riscrittura del mito, traduzione vincolata a questioni di forma. Il seminario, a partire da decine di giornate di studio, ha prodotto una quindicina di volumi di saggi<sup>2</sup>.

Il secondo percorso è la fondazione di una rete internazionale di ricerca intorno allo studio della canzone. Dal 2015, la creazione della rete *Les ondes du monde*, che ho promosso e che tuttora coordino, ha agito affinché la canzone sia considerata oggetto di ricerca; oggetto particolarmente interessante perché favorisce il lavoro interdisciplinare, essendo in grado di coinvolgere letteratura, musicologia, lingue, linguistica, cinema, studi teatrali, storia, sociologia, estetica, e via dicendo.



Persuasi che la canzone sia insieme un testo, con vari livelli di letterarietà e/o di oralità, una musica, con un'orchestrazione che svela un'estetica e una registrazione che suppone una creazione collaborativa, ma anche una spia dell'evoluzione sociale, una testimonianza storica, ecc., insomma una stratificazione di segni e di sensi, abbiamo a partire da Aix-en-Provence facilitato l'emergere di una comunità di ricercatori sulla canzone, agevolata dalla creazione di una Biennale internazionale ogni volta costituita da due convegni,

<sup>2</sup> Molti di questi sono in rete sul sito della rivista *Cahiers d'études romanes*. Sono i volumi, spesso doppi, da me curati o co-curati: *Traces d'autrui et retours sur soi* (n. 20, 2009), *L'autre même* (n. 24, 2011), *Réécritures policières* (n. 25, 2012), *Mythes sans limites* (n. 27, 2013), *Oser métamorphoser* (n. 29, 2014), *L'esprit de parodie dans l'aire romane* (n. 40, 2020). Da considerarsi nella scia di quest'asse di ricerca anche i seguenti volumi della rivista *Italies*, sempre in rete: *Echi di Tabucchi/Echos de Tabucchi* (n. speciale, 2007), *La plume et le crayon*.

uno a Aix e uno in un'università partner, nonché dalla creazione di una collana – la collana “Chants Sons” – nella nostra University press (le PUP, Presses Universitaires de Provence), che vanta ormai 17 titoli<sup>3</sup>.

Il terzo percorso che mi ha guidata verso il libro che presenterò alla fine di questo contributo è un percorso personale: sono figlia ed erede di Piero d'Ostra, che ha lasciato un'opera cospicua quando è scomparso nel 2015, quasi tutta inedita. Tra i tanti manoscritti, quello di quarantasei canzoni di Brassens tradotte in versi italiani, cantabili, ovvero in perfetta corrispondenza con la musica originale.

Non credo che Piero d'Ostra, uomo dalla vita isolata, avesse consapevolezza del continente già esistente delle traduzioni di Brassens. Tutt'al più avrà conosciuto quelle di Fabrizio De André, ma molto probabilmente era ignaro del fenomeno Brassens in Italia, non molto mediatizzato, ma ricchissimo di traduttori che hanno tradotto un numero variabile di canzoni: se De André ne ha tradotte poche, altri ne hanno tradotte decine. Citiamo, consci di non essere esaustivi, Fausto Amodei, Nanni Svampa, Beppe Chierici, Giuseppe Setaro, Giorgio Ferigo, Pardo Fornacciari, Alessio Lega, Andrea Belli. Brassens ha affascinato molto l'Italia, al quale era d'altronde legato dalla madre, e i suoi traduttori sono stati anche studiati<sup>4</sup>. Il risultato di tale fascinazione è che, se non tutte le canzoni brassensi sono state tradotte, alcune lo sono state diverse volte, in modo notevolmente diverso.

Il mio primo approccio scientifico alla traduzione di canzone in genere, alla traduzione di Brassens nello specifico, e alle traduzioni di Piero d'Ostra in particolare, verte su tale diversità. Risale a quindici anni fa, quando, nel 2008, ho partecipato a un convegno che aveva significativamente per titolo *Traduire l'intraduisible* (tradurre l'intraducibile), i cui atti furono altrettanto significativamente intitolati *Traduire, un art de la contrainte*<sup>5</sup>. Sarà utile ripercorrere i

*Calvino, l'écriture, le dessin, l'image* (n. 16, 2012), *Voyages de papier* (n. 17/18, 2014), *Illusions et chimères* (n. 24, 2020), *Utopies* (n. 25, 2021).

<sup>3</sup> Si veda il catalogo della collana “Chants Sons” delle PUP: <https://presses-universitaires.univ-amu.fr/>. Ho l'onore di aver curato o co-curato: *Réécriture et chanson* (2017), *Chanson et parodie* (2018), *Cartographier la chanson contemporaine* (2019), *Brassens : liberté, libertés* (2023).

<sup>4</sup> Rimando in particolare ai lavori di Mirella Conenna, nonché di Giulia d'Andrea.

<sup>5</sup> Perle Abbrugiati, « *Traduire une chanson. Quelques exemples autour de Brassens en italien* », comunicazione al convegno di Aix-en-Provence *Langues et Réalités. Traduire l'intraduisible*, octobre 2008, Atti in *Traduire, un art de la contrainte*, a cura di Charles Zarembo et Noël Dutrait, Aix-en-Provence, PUP, 2010, pp. 179-189. Quel convegno di traduttologia plurilingue (dal bulgaro al cinese) non aveva riunito che pochissimi specialisti di lingue romanze, ragion per cui ripubblicai la mia riflessione con l'articolo seguente : Perle Abbrugiati, « *Dans l'eau de la claire fontaine. Sur trois traductions de Brassens en*

risultati dell'articolo che ho pubblicato in quegli atti, dal titolo definitivo «*Dans l'eau de la claire fontaine. Sur trois traductions de Brassens en italien*». Si trattava di uno studio comparativo di tre traduzioni a partire dalla stessa canzone: confrontavo le versioni di Fabrizio De André, Pardo Fornacciari e Piero d'Ostra. Nella canzone di lunghezza contenuta, sei quartine, Brassens evoca, com'è noto, la nudità di una bagnante, aiutata a rivestirsi di fiori e poi amata dall'io poetico: la canzone è insieme audace e pudica, non scevra di un intertesto taciuto che rimanda a raffigurazioni mitologiche, pregna di una poeticità raccolta e di un'ovvia letterarietà, ben lontana da testi più scherzosamente erotici di Brassens. Le traduzioni sembrano, presa una per una, tutte fedeli e cesellate, concordi al testo di partenza. A partire dall'analisi formale di questo testo, verificavo che i tre traduttori, pur traducendo tutti in versi rimati e cantabili, reagivano chi da poeta, chi da musicista: se De André era molto attento al tono delicato del testo e al suo finale fatto d'attesa, era invece più insensibile alla diversità metrica dei versi – in francese un'alternanza di rime dette “maschili”, senza **e** finale, e “femminili”, con la **e** finale atona (o rime femminili trattate come rime maschili se la **e** non è pronunciata) dovrebbe corrispondere in italiano a versi tronchi o piani, mentre De André adottava solo versi piani per avere un'intera libertà lessicale, col risultato che modificava leggermente la musica. Fornacciari era invece attentissimo alla prosodia, ma non esitava a dare alla narrazione un erotismo più piccante, in cui la fanciulla era più attiva e la conclusione era più edonistica. Piero d'Ostra rivelava esplicitamente il sostrato mitologico del testo e trasferiva l'attesa finale dalla donna al poeta, rovesciando discretamente il dislivello amoroso potenzialmente insito nel testo.

Tre canzoni, dunque, tre interpretazioni non solo degli obblighi formali, ma anche del senso della canzone, quando in prima istanza il significato appariva ogni volta leale a Brassens. Non rifaremo qui il ragionamento, ma possiamo intravederlo su due strofe sole, restringendo le nostre osservazioni a pochi punti cardine.

La prima quartina di Brassens descrive lo scenario e l'evento che dà inizio al racconto:

Dans l'eau de la claire fontaine  
 Elle se baignait toute nue.  
 Une saute de vent soudaine  
 Jeta ses habits dans les nues.

Fabrizio De André, per fedeltà al senso, rende il primo verso ipermetro.

italien », *Cahiers d'études romanes*, n. 24, 2011, pp. 151-170. L'articolo è consultabile in rete al seguente indirizzo :

<http://journals.openedition.org/etudesromanes/993>.

Trasforma versi tronchi (vv. 2 e 4) in versi piani. Per ragioni di rima, cambia il tempo del verbo “portare”, dal passato remoto all'imperfetto, togliendo dinamismo alla narrazione:

**Nell'acqua della chiara fontana**

lei tutta nuda si bagnava  
quando un soffio di tramontana  
le sue vesti in cielo **portava**.

Pardo Fornacciari crea un toponimo che annuncia l'argomento erotico. Rispetta i versi tronchi e il numero iniziale delle sillabe, pur dovendo ricorrere a un'apocope (“lontan”). Introduce una leggiadria narrativa (“tuffetto”, “maligno signore”) che porta la canzone verso la favola:

Nell'acqua alla **Fonte all'Amore**

la bella **un tuffetto** tentò  
ma il vento, **maligno signore**  
suoi veli lontan trasportò.

Piero d'Ostra crea anche lui un toponimo, ma il suo fa eco a una canzone folclorica francese, di certo nota a Brassens, *À la claire fontaine*. Introduce un riferimento culturale pittorico-mitologico (la “ninfa pagana”). Assolutizza il nuoto (un punto fermo dopo “nuotava”), come a eternare la visione della bagnante, e l'esclamativo coinvolge l'io lirico emotivamente e non solo descrittivamente:

Nell'acqua di **Chiara-Fontana**

**Nuotava**. Era **nuda!** Perciò  
**Sembrava una ninfa pagana**.  
Ma gli abiti il vento rubò.

Non prolungo qui lo studio sistematico condotto in altra sede: ne riprendo un solo altro punto. La cosa a mio avviso più interessante dell'analisi comparata proposta da questo primo articolo, era costituita dalle considerazioni sul simbolismo floreale. Il rapporto tra il personaggio femminile e il personaggio maschile si crea infatti nella seconda quartina, intorno alla richiesta della bagnante di foglie e fiori per nascondere la sua nudità:

En détresse, elle me fit signe,  
Pour la vêtir, d'aller chercher  
Des monceaux de feuilles de **vigne**,  
Fleurs de **lys** ou **fleurs d'oranger**.

Si nota che Brassens sceglie fiori virginali o comunque legati alla pudicizia, alla purezza (bibliche foglie di vigna, gigli, zagare). Ora ritroviamo, per mere

ragioni di rima o di assonanza, altri fiori nei testi dei traduttori: De André sceglie delle mimose, continuando a prediligere la delicatezza (non si capisce invece perché invochi il “folto dei capelli”, equivocando sull’espressione “en détresse” nella quale vede delle trecce che non ci sono...), e poi introduce nella quartina successiva le foglie di vigna brassensiane:

**Dal folto dei capelli** mi chiese  
per rivestirla di cercare  
i rami di **cento mimose**  
e ramo con ramo intrecciare

Cercai ancora nella **vigna**

Fornaciari, che tratta l’intero incontro con leggerezza, erotizzandolo notevolmente e facendo parlare in stile diretto, con il “tu”, la bagnante non più pudica ma invitante, non a caso preferisce pampini e fico, nonché violette:

Sconvolta ella mi disse «Amico,  
ti prego, va’ in giro a cercar  
dei **pampini e foglie di fico**  
mie dolcezze per riparar.

All’ombra raccolsi **violette**...

Piero d’Ostra convoca prima la vigna poi, nella quartina successiva, i gigli e i lillà, fiori spesso descritti da Brassens in altre canzoni:

L’azione fu, certo, maligna,  
Confusa, allor lei mi implorò :  
«Cercate **una foglia di vigna** :  
Vi prego, non dite di no».

Provandoci poi molto gusto,  
Con tre **gigli** e quattro **lillà**...

Ciò che colpisce, è che le difficoltà metriche conducono i traduttori ad adattare il campo semantico floreale e che, a partire da tale difficoltà, attingono a un lessico che appartiene al proprio simbolismo erotico, leggermente diverso da un traduttore all’altro. Da qui, il senso dell’intera canzone si modifica, come dimostrava l’articolo che qui non posso ripetere.

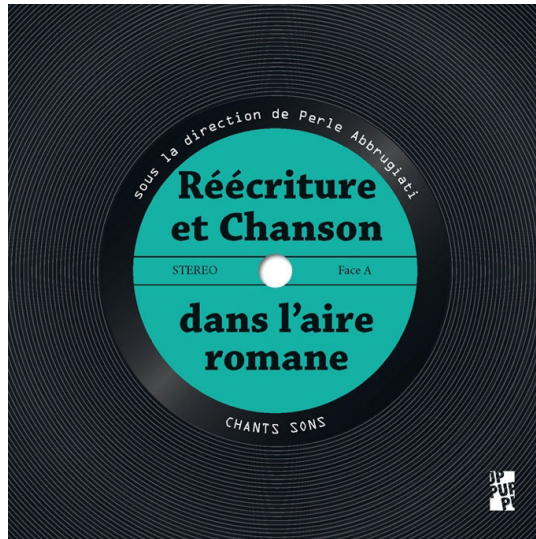
Riassumendo, nel saggio, osservavo lo slittamento dal desiderio di *mimesis* alla necessità di confrontarsi con difficoltà tecniche che vanno al di là delle difficoltà intrinseche ad ogni traduzione; necessità di trovare soluzioni sui piani della prosodia, della rima, delle metafore, degli idiomatismi, più fitti nella canzone che in ogni altro testo. Queste difficoltà tecniche impongono dei



cambiamenti – i cambiamenti sono inevitabili – ed è proprio l'urgenza del cambiamento che scatena l'immaginazione del traduttore, fino a conseguire una vera e propria riscrittura. La necessità della riscrittura può diventare una paradossale fedeltà al testo. Ma anche modificarne le connotazioni: la storia è quella di un amplesso pudico, edonistico o mitico?

Una parte non indifferente delle mie ricerche ulteriori si è orientata quindi verso la ricognizione di tali fedeltà paradossali e ha trovato un terreno propizio nell'affermazione della rete *Les ondes du monde*, le sue biennali, convegni, giornate di studio, diffusione della ricerca oltre l'università, e in particolar modo nel suo seminario “Des chansons dans tous les sens”, in cui si è sempre stati attenti a mantenere vivi gli studi sulla traduzione di canzone.

La tappa ulteriore rispetto a questi saggi fu la pubblicazione di un libro collettivo che ho curato nel 2017, con titolo *Réécriture et chanson dans l'aire romane*<sup>6</sup>.



Ho partecipato al volume con due saggi in cui l'idea di riscrittura non si limitava più alle traduzioni, ma si allargava al rapporto tra letteratura e canzone. Il primo saggio riguardava la canzone di Brassens *Pensées des morts*, in cui Brassens musica una parte di un lungo componimento di Lamartine, canzone che viene poi tradotta in italiano da Piero d'Ostra con una certa libertà<sup>7</sup>. Il

<sup>6</sup> Perle Abbrugiati (dir.), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Aix-en-Provence, PUP, 2017.

<sup>7</sup> Perle Abbrugiati. «Pensées des morts. Lamartine, Brassens, Piero d'Ostra», in Perle Abbrugiati (dir.), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Aix-en-Provence, op. cit.

secondo saggio riguardava il *Cirano* di Francesco Guccini<sup>8</sup>. Su due scale diverse, si trattava di affrontare la questione del passaggio dalla letteratura alla canzone soffermandosi su tre principali questioni: la questione della sintesi (stringere il poemetto di Lamartine, ridurre tutto il dramma di Rostand alla dimensione di una canzone); la questione della selezione, conseguenza della prima (che cosa viene mantenuto del testo di partenza, che cosa conviene al formato canzone); la questione infine dell'appropriazione: come la riduzione (in tutti i sensi della parola) si accompagna a una rivisitazione del tema in chiave personale. In effetti, in *Cirano*<sup>9</sup> Guccini esprime la ribellione non di uno spadaccino *libre-penseur* del Seicento, ma quella di un cantante contemporaneo che ostenta la stessa insofferenza nei confronti del mondo moderno: le due sfere si sovrappongono e il tema letterario si carica di un senso ulteriore. Allo stesso modo, da un testo lungo di Lamartine si passa a un accorciamento di Brassens e a un adattamento di Piero d'Ostra non solo linguistico, in cui Piero si rivela capace di estrema fedeltà ma anche di sottile riscrittura, facendo suo il tema: il declino, la morte, non sono più solo quelli degli amati defunti, ma sono evidentemente il proprio declino, la propria morte prospettata, legati alla cecità che colpiva Piero d'Ostra al momento del rifacimento: il traduttore si cala, seppur discretamente, nel ruolo di paroliere.

La canzone di partenza, in questi due casi, non è più solo un'opera da trasmettere che sollecita anche il proprio immaginario, come nel caso di *Dans l'eau de la claire fontaine*, ma un'opera-pretesto, che forse il traduttore ama al punto da desiderare di averla scritta lui, e alla quale affida le proprie ansie, certo legate al tema di partenza ma che sono in parte autonome rispetto alla canzone originale.

Ci è voluto il Covid per farmi stare a tavolino a lungo con tutte le traduzioni di Piero d'Ostra. L'atmosfera sospesa del confinamento faceva cercare un'evazione con la scrittura, permetteva un tempo disteso che sempre più raramente è concesso al docente, e comunicava la necessità di attaccarsi a valori saldi. Li ho trovati in Brassens, che è sempre stato per me come per molti francesi un maestro di libertà, di compassione e d'ironia, e li ho trovati in Piero d'Ostra, il cui lavoro, pur sempre conosciuto e amato, non avevo mai affrontato in modo sistematico. Il 2020 chiudeva anche il secolo in cui Brassens era nato: si profilava il suo centenario nel 2021, il momento si prestava ad andargli incontro.

Ho così deciso di offrire al pubblico le traduzioni di Piero d'Ostra ancora inedite (fuorché naturalmente quelle che avevo studiato nei saggi precedente-

<sup>8</sup> Perle Abbrugiati, «*Cirano* de Francesco Guccini. Quelques pieds de nez», in Perle Abbrugiati (dir.), *Réécriture et chanson dans l'aire romane*, Aix-en-Provence, op. cit.

<sup>9</sup> Francesco Guccini, *Cirano*, dall'album *D'amore di morte e di altre sciocchezze*, 1996, prod. Renzo Fantini, Fonoprint.

mente citati). Il libro<sup>10</sup> avrebbe potuto essere scritto e pubblicato in italiano. Ma sapevo che avrei fatto piacere soprattutto ai bilingui, i quali avrebbero potuto confrontare i testi in francese e in italiano. È nata dunque l'idea di un libro di traduzioni con testo a fronte, ma un libro che doveva anche coprire altre funzioni: studiare le specifiche competenze di Piero d'Ostra; e dunque analizzare i testi brassensiani, al fine di capire quali fossero state le scelte di Piero. Si è trattato, a ben guardare, di concepire un libro che mettesse a confronto l'universo di Brassens e l'universo di Piero d'Ostra, per far finalmente incontrare due artisti che si sarebbero apprezzati in vita ma non si sono mai conosciuti. In altre parole, si trattava di analizzare testi e traduzioni non per cercare i punti di scarto, ma per capire con quali scarti si stabiliva il contatto: come Piero d'Ostra sapeva combaciare con Brassens, pur creando un'opera seconda, che poteva in alcuni casi concedersi un piccolo grado di autonomia, in casi ancora più rari un grado di competizione, in ogni traduzione comunque un omaggio, sia con gli strumenti dell'aderenza che con quelli della riscrittura.

Ne è nato un libro-disco. Il libro è fatto di capitoli sintetici di cinque o sei pagine, dedicati a ogni canzone una per una: dopo le parole francesi con traduzione a fronte, il capitolo inizia con un'analisi dei principi di scrittura della canzone di Brassens, continua con una disamina delle scelte di Piero d'Ostra, mettendo in luce le soluzioni tecniche e poetiche proposte dal traduttore e indicando il taglio dato alla riscrittura, la quale di fatto è anche un'interpretazione del testo francese. Il tutto costituisce un'esegesi progressiva dell'opera di Brassens e la descrizione dell'universo di Piero d'Ostra visto secondo una prospettiva traduttologica.



<sup>10</sup> Perle Abbrugiati, *Piero d'Ostra: réécrire Brassens?*, Aix-en-Provence, PUP, 2021.

Le canzoni sono presentate in un ordine non cronologico: non seguono cioè la cronologia della composizione delle traduzioni di Piero d'Ostra, ma sono spartite in cinque sezioni dedicate rispettivamente all'emarginazione, agli "amori belli", agli amori conflittuali ("l'amour vache"), alle impertinenze, e alla morte – in ogni sezione l'ordine segue quello della scrittura di Brassens, le canzoni più precoci precedono quelle più recenti.

Se non si percepisce un'evoluzione nell'atteggiamento del traduttore, non è solo dovuto alla disposizione tematica (e non cronologica); ma è perché le circostanze di traduzione sono abbastanza folgoranti: le prime trenta traduzioni sono state fatte dal dicembre 1985 al maggio 1986 (trenta traduzioni in cinque mesi, ovvero una media di sei al mese); le tredici traduzioni che seguono sono state fatte dal 6 al 18 novembre del 1989 (pressappoco una traduzione al giorno); sono state poi ritrovate tre ulteriori traduzioni, due del 2002, una del 2003. La traduzione è dunque qui concepita come opera intensa, anzi intensiva, una specie di immersione totale nel mondo dell'autore.

La mia cura è stata di fare emergere da ogni capitolo, vale a dire da ogni analisi di canzone+traduzione, una specifica caratteristica dell'attività di traduzione di canzone in genere: sensibilità alla struttura, modo di trattare le ripetizioni e alliterazioni, agonismo ludico, problemi prosodici, impossibilità di mantenere le stesse allusioni quando cambia la cultura di riferimento, spostamenti, ambiguità, tagli, e via dicendo.

Il libro offre quindi tre livelli di lettura: è un libro su Brassens che può leggere anche chi non è interessato alla traduzione; è un libro su Piero d'Ostra attraverso il suo rapporto con Brassens; è un libro sugli aspetti tecnici e pratici della traduzione di canzone che può interessare anche chi non è un patito di Brassens – il corpus brassensiano diventa allora un terreno di riflessione per fenomeni che lo superano. I lettori possono essere semplicemente persone che sanno di musica e amano cantare Brassens, e cantarlo anche in traduzione. A dimostrazione del fatto che le canzoni sono perfettamente cantabili, un CD accompagna il libro, che riunisce 10 delle 46 canzoni tradotte da Piero d'Ostra: qui ho lasciato la maschera della studiosa per attraversare le canzoni col canto. Mi ha aiutato un talentuoso chitarrista di jazz, Cyril Achard, che ha anche lui tentato una "traduzione" in un'"altra voce": gli arrangiamenti proposti per le canzoni registrate sono originali e propositive. Cogliendo l'amore che Brassens aveva per il jazz e che non sempre è trapelato dai sobri accompagnamenti che egli stesso faceva con la chitarra, Cyril Achard personalizza i propri accompagnamenti, che sanno combinare un perfetto rispetto per la melodia brassensiana e un tocco di rivisitazione armonica. Il risultato, devo dire, mi ha entusiasmata – sicché il nostro libro-CD è diventato anche un'opera di ricerca-creazione, nel momento stesso in cui si proponeva come una ricerca nel senso più stretto del termine.



È stato bello proporre la scoperta di questa ricerca-creazione a un pubblico preparato, durante il centenario di Brassens a Sète: la sua città natale ha promosso un anno intero di celebrazioni, tra le quali abbiamo proposto un concerto basato sul CD a conclusione di un convegno che ho elaborato su Brassens e l'idea di libertà (*Brassens: liberté, liberté*, i cui atti sono usciti alla fine del 2023<sup>11</sup>). In questa occasione, lo spirito scientifico e la carica artistica non si sono voltati le spalle, fatto ancora più interessante per noi studiosi di Aix-en-Provence e più in generale delle *Ondes du monde*.

<sup>11</sup> Si veda Perle Abbrugiati (a cura di), *Brassens: liberté, liberté*, Aix-en-Provence, PUP, 2023.

Dans le cadre  
du centenaire  
de Georges Brassens

Journée d'études  
**Brassens.**

**Liberté,  
libertés**

Bateau Le Roquerols  
quai du Maroc, Sète  
**12 novembre 2021**  
contact: centenairebrassens@ville-sete.fr

LES ONDES DE MARS

CAER

Perle Abbrugiati  
chante

**Brassens en italien**

dans les traductions nouvelles  
de Piero d'Ostra

Accompagnement jazz: Cyril Achard

PIERO D'OSTRA  
RÉÉCRIRE  
BRASSENS?

Chant: Perle Abbrugiati  
Guitare: Cyril Achard

Sète - Bateau Le Roquerols  
Concert le 12 novembre 2021 - 17h

Avec signature du livre-CD

Ovviamente, il lettore ideale del libro *Piero d'Ostra: réécrire Brassens* dovrebbe essere insieme un appassionato di Brassens, uno studioso interessato di adattamento di canzoni o di traduzione *tout-court*, un lettore curioso di essere iniziato all'universo di uno scrittore ancora largamente da scoprire. Piero d'Ostra è l'autore bilingue di una sessantina di libri in italiano e in francese, in prosa o in poesia, molti ancora inediti, o in via di edizione<sup>12</sup>, egli stesso autore di canzoni – i suoi libri e le sue canzoni sono spesso auto-tradotti da una delle sue lingue all'altra. Un terreno dunque, molto fertile per chi voglia porsi questioni-limite di traduzione.

In questa sede, mi è sembrato poco utile proporre le traduzioni di canzoni più vicine al testo di partenza. Ho preferito invece concentrarmi su tre casi estremi di riscrittura. Il primo è la traduzione della canzone *Le vieux Léon*: la canzone è caratterizzata da versi estremamente brevi (quattro sillabe, versi sistematicamente tronchi perché le rime sono “masculines” o, se “féminines”, trattate come se non ci fosse la *e* finale, per via della frase musicale che termina con nota accentuata). L'ascolto della canzone e della sua traduzione (*Il vecchio Leo*) serve a mostrare un caso limite di difficoltà formale, nella ricerca di un

<sup>12</sup> Per le opere pubblicate, si vedano in italiano: Piero d'Ostra, *Passa un poeta*, Parigi, ALI, 1957; Piero d'Ostra, *Sette favole antiche*, Aix-en-Provence, Onde, 2020; in francese: Piero d'Ostra, *La divine légende*, Carros-Nice, Onde, 1983.

semantismo sintetico e di rime difficili. Accanto agli inevitabili monosillabi, ai verbi all'infinito con apocope, che permettono di gestire le rime tronche, la soluzione di Piero d'Ostra non è solo formale: egli moltiplica un procedimento brassensiano che è la rima interna a una parola ("Son quindici a- / -nni che ti ha- / -nno sotterra- / -to, che non di- / -ci ai tuoi ami- / -ci *Come va?*"). Brassens adopera questo procedimento con una certa parsimonia, anche nella canzone in analisi, mentre Piero lo utilizza con una certa sistematicità. Al contrario di quanto possa sembrare per iscritto, tale forma non porta a un canto spezzettato, bensì a un canto legato, in cui i versi brevi trovano dei ponti, sonori e semantici: ne sorge un'idea di ricordo a spirale, che potenzia la canzone sobria di Brassens di tutto il non detto che comporta. Piero d'Ostra dimostra così di aver perfettamente capito lo spirito che anima la canzone: un ricordo che non può mancare, che non può finire. Il traduttore in questo caso reagisce al problema della forma *incrementando* le esigenze formali, già molto grandi, del testo di partenza, in cui il senso passa dalla forma e non solo dal lessico, peraltro abbastanza semplice – si potrà rimpiangere la sparizione dei fuochi fatui, della *java* parigina, del riferimento a Santa Cecilia, ma la canzone ne risulta più popolare, come il suo protagonista stesso, povero musicista di strada, ormai morto da tempo, che suonava la fisarmonica; e l'attenzione si sposta, ovviamente, verso la ricerca della rima interna, udibile solo se le parole sono spoglie. Propongo qui solo la prima strofa<sup>13</sup> (in grassetto le parole con rima interna, una per Brassens, tredici per Piero d'Ostra):

Y'a tout à l'heur'  
 Quinze ans d' malheur,  
 Mon vieux Léon,  
 Que tu es parti  
 Au paradis  
 D' l'accordéon.  
 Parti bon train  
 Voir si l' **bastrin-**  
**Gue** et la java  
 Avaient gardé  
 Droit de cité  
 Chez Jéhovah.  
 Quinze ans bientôt  
 Qu' musique au dos  
 Tu t'en allais  
 Mener le bal  
 à l'amical'

Son quindici **an-**  
**ni**, Leo, che ti **han-**  
**no sotterra-**  
**to**, che non **di-**  
**ci** ai tuoi **ami-**  
**ci**: « Come va? »  
 Tu sei **usci-**  
**to**, sei **parti-**  
**to** per veder  
 se l'altro **Mon-**  
**do** è più **roton-**  
**do** e per saper  
 se la **bisboc-**  
**cia** allieta o **scoc-**  
**cia** i morti e se  
 sanno ballar,  
 cantar, suonar

<sup>13</sup> Per un'analisi più dettagliata di *Le vieux Léon / Il vecchio Leo*, cfr. Perle Abbrugiati, *Piero d'Ostra: réécrire Brassens?*, cit., pp. 337-344.

Des feux follets.  
 En cet asil',  
 Par saint' Cécil',  
 Pardonne-nous  
 De n'avoir pas  
 Su faire cas  
 De ton biniou.

meglio di te.  
 Son quindici **an-**  
**ni** che i **malan-**  
**ni** non li hai più.  
 Nell'Aldilà,  
 l'orchestra, la  
 dirigi tu!

In un altro caso, verificheremo un altro tipo di gioco: si tratta della traduzione di *Je suis un voyou* (*Lo scellerato*). La modificazione del titolo stesso mostra l'approssimazione rivendicata dal traduttore. In verità, più che di approssimazione, si tratta di una narrazione che incrementa la provocazione brassensiana. Si ricorda che la canzone racconta di un poco di buono che seduce una donna sulla strada della chiesa; nei versi finali delle strofe, che fungono da ritornello, chi canta chiede perdono a Dio per poi subito smentire il suo rimorso: non gli importa niente di essere perdonato, è, appunto, uno scellerato. Nella versione italiana, Piero d'Ostra spinge la provocazione fino a inscenare la seduzione non sul cammino della chiesa, ma nella chiesa stessa: da lì una serie di cambiamenti, in una struttura che si mantiene identica. L'identità della canzone è assicurata dalla conservazione di parole-chiavi, mentre i discorsi sono reinventati in funzione della situazione modificata. Più bestemmiatore ancora del personaggio francese, il protagonista prova però alla fine la stessa sua amarezza pensando che la donna l'ha dimenticato, mentre lui non se la toglierà mai dalla memoria. Interessante è il fatto che la canzone contiene un preambolo in cui, appunto, il narratore afferma l'eternità del suo ricordo: di questa quartina inaugurale Piero d'Ostra conserva quasi tutto e dimostra dunque di sapere essere aderente al testo quando vuole. Nelle strofe successive, invece (diamo qui solo la prima<sup>14</sup>), solo le parole-chiave (in grassetto) assicurano la somiglianza con la canzone d'origine. Si apprezzerà il riferimento all'inferno che, nel paese di Dante, sostituisce ironicamente il laico "Je suis un voyou" di Brassens, in una canzone che peraltro gioca con la religione. La storia, però, se si eccettua il luogo dell'amplesso e questo cambiamento di paradigma, è rimasta uguale:

**Ci-gît au fond de mon cœur une histoire ancienne,**  
**Un fantôme, un souvenir d'une que j'aimais...**  
**Le temps** à grands coups **de faux** peut faire des siennes  
 Mon bel **amour** dure encore, **et c'est à jamais...**

**Qui giace in fondo al mio cuore una storia antica,**  
**Un fantasma, una donna che il mio cuore amò.**  
**Il tempo** con la sua **falce** pure mi dica:  
 « Dimentica quell' **amor!** » – **mai lo scorderò...**

**J'ai perdu la tramontane**  
 En trouvant Margot,  
 Princesse vêtue de laine,

**Ho perduto la mia testa,**  
 nel vederla ma  
 nel toccarla ho fatto festa.

<sup>14</sup> Per un'analisi più particolareggiata di *Je suis un voyou / Lo scellerato*, cfr. Perle Abbrugiati, *Piero d'Ostra: réécrire Brassens?*, cit., pp. 45-50.



Déesse en sabots...  
 Si les fleurs, **le long des routes**,  
 S' mettaient à marcher,  
 C'est à la Margot, sans doute,  
 Qu'ell's feraient songer...  
**J' lui ai dit** : « De la Madone,  
 Tu es le portrait ! »  
**Le Bon Dieu me le pardonne**,  
 C'était un peu vrai...  
**Qu'il me le pardonne ou non**,  
**D'ailleurs, je m'en fous**,  
**J'ai déjà mon âme en peine** :  
 Je suis un voyou.

Lei mi ha detto: « Ah! »  
 Era sola **sulla strada**.  
 Io le ho detto: « No:  
 se ti accade che tu cada,  
 devi dire: "Oh!" »  
**Poi le ho detto**: « Principessa,  
 vuoi restar con me? »  
**Dio mi danni**, vengo a messa,  
 proprio insieme a te! »  
**Dio mi impicchi oppure no**,  
**me ne infischierò**.  
**Tanto sono disperato**:  
 all'inferno andrò.

A un punto estremo delle pratiche di traduzione, troviamo la proposta che Piero d'Ostra fa per la traduzione della canzone *Les passantes* (*Le passanti*), che Brassens ha composto a partire da una poesia di Antoine Pol. In questo caso, Piero d'Ostra non si impone ulteriori sfide formali, anzi si conquista una maggiore libertà. Non una libertà prosodica (chi non conosce la versione italiana di Fabrizio De André, delicata traduzione che, come al solito per il cantautore genovese, modifica leggermente la musica per calarci i suoi versi spesso ipermetri?): Piero d'Ostra resta ligio alla musica e mantiene la versificazione regolare. Ma altrettanto non si può dire del contenuto. Infatti, siamo di fronte a un caso di vera e propria riscrittura, in cui alcuni passi della canzone di partenza sono potenziati, altri lasciati in ombra. Si riconosce pur l'essenza della canzone di partenza, ma invece dell'impersonalità del testo fonte (in cui, a parte nel primo verso, regna il "on"), troviamo nel testo italiano un "io" onnipotente; invece delle molte passanti il testo si concentra presto su una passante in particolare, lasciando andare l'immaginazione intorno al caso della viaggiatrice in treno, senza che per questo il finale della canzone ne patisca. Qui riportiamo l'inizio della canzone<sup>15</sup>:

Je veux dédier ce poème  
 À toutes les femmes qu'on aime  
 Pendant quelques instants secrets,  
 À celles qu'on connaît à peine,  
 Qu'un destin différent entraîne  
 Et qu'on ne retrouve jamais.

Io dedico questa canzone  
 alle donne che, con passione,  
 ma in segreto ho potuto amar.  
 A quelle che sono rimaste  
 come ombre o immagini caste  
 che non posso dimenticare.

Libertà chiama libertà: sicché, caso unico nella registrazione del CD, ho anch'io introdotto un minuscolo (o enorme) adattamento: *Le passanti* sono

<sup>15</sup> Per un'analisi più completa di *Les passantes* / *Le passanti*, cfr. Perle Abbrugiati, *Piero d'Ostra: réécrire Brassens?*, cit., pp. 155-162.

diventate *I passanti*, ed ho, per una volta, femminizzato la canzone, parlando degli “uomini che con passione / in segreto ho potuto amar” (nel CD, ma non nelle parole stampate nel libro) – un modo di riattivare la nostalgia dell’opera, così ben messa in risalto dall’accompagnamento con tendenza leggermente bossa nova di Cyril Achard. Ecco che qui siamo in un caso particolare, per tornare a Piero d’Ostra: in questo caso abbastanza unico nel corpus considerato – forse perché è l’ultima canzone che ha tradotto –, Piero non presta le sue parole a Brassens per invitarlo in Italia: è invece come se scrivesse la propria canzone, con le parole e la musica prestate da Brassens. Il limite tra traduzione, riscrittura e scrittura in proprio è abbastanza facile da varcare, in canzone.

Eppure, si noterà che, pur parlando io stessa di riscrittura, e notando fino a che punto il traduttore di canzone metta qualcosa di se stesso in questa sua riscrittura, non mi nego la parola traduzione per parlare di adattamenti di canzone. Ritengo che l’adattamento, quando fatto con impegno e *pensato*, sia non una sotto-traduzione ma una traduzione che trascende se stessa. Una traduzione che adopera strumenti in più, per inseguire un fine chiaramente identificato: mettere un pubblico a contatto di un’opera, operando delle scelte che non sviano da questo fine, ma adoperano scorciatoie, o al contrario vie carsiche, sotterranee; insomma: itinerari. Il traduttore non è il GPS del testo da tradurre; ma un viaggiatore che adopera i propri percorsi. Non tutti validi, certo, ma infinitamente molteplici. Piero d’Ostra dimostra di conoscere molti sentieri possibili. Ed ho cercato di darne una piccola cartografia.

# José Alberto Ferreira

## La Voce dei *Bonecos de Santo Aleixo*

Inizierei col ringraziare il professor Roberto Francavilla per l'invito e per la sfida a presentare, in queste giornate dal titolo tanto stimolante e poetico, il caso della voce dei *Bonecos* di Santo Aleixo (BSA), un genere di teatro delle marionette del sud del Portogallo. Nelle forme tradizionali di teatro delle marionette (è questo il caso dei BSA), la *voce* riveste una centralità indiscutibile. Quella presente in scena è, per cominciare, una voce disincarnata, spettrale, perché i corpi degli attori-marionettisti rimangono nascosti dal pannello del *retábulo*<sup>1</sup> sul quale lo spettacolo si svolge. In scena senza corpo, la *voce* della performance diviene letteralmente *altra*: si manifesta fin dal principio *prima della materialità* del corpo che la produce, iscrivendosi però in quel *corpo-oggetto* che è la marionetta, cui dà vita attraverso l'articolazione, la pronuncia, il ritmo, le variazioni diatoniche, la musicalità; quei valori segnici, cioè, che la voce porta con sé in una **mess'in scena** che è soprattutto una **mess'in voce**<sup>2</sup>. Nelle pagine che seguono, cercherò di riflettere su questa voce senza corpo, presentando nel frattempo il percorso storico che va dai BSA come forma tradizionale fino al

<sup>1</sup> Chiamiamo *retábulo* la struttura in legno che serve da palco tradizionale a queste marionette. In questo stesso senso la parola *retablo* viene usata in spagnolo fin dal XVI secolo (per esempio, nel *Retablo de las maravillas* di Cervantes; o, nel Novecento, nel *Retablillo de Don Cristóbal* di García Lorca).

<sup>2</sup> Partendo da una prospettiva simile, l'antropologa Joan Gross afferma: «In actuality, the puppeteer is his own interlocutor, but he must linguistically represent different identities by speaking in other voices. This genre of speaking incorporates other speech genres (such as traditional songs) and speech acts (such as jokes, praise, and laments) and the content is transmitted through a variety of speech styles ranging from Walloon through regional French to a version of theatrical French. No less important are voice qualities which index, gender, class, and ethnicity, but also evil, goodness, fright, sadness, and indignity. Through the indexical qualities of the voice, distance or familiarity is established between the puppet characters and members of the audience, giving us insight into persistent stereotypes which plague contemporary Europe». In Joan Gross, *Speaking in other voices. An ethnography of Walloon puppet theaters*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 2001, p. 4.

processo di trasmissione e preservazione di cui sono stati fatti oggetto verso la fine degli anni Settanta e che ha permesso loro di mantenersi in attività fino ad oggi, integrati all'interno di una compagnia professionale di teatro a Évora<sup>3</sup>.

Affronterò poi la voce dei *Bonecos*, nella sua doppia componente di *voce performativa* e di *voce filologica*, cercando di dare conto delle relazioni complesse e sottili che interconnettono la tradizione, la trasmissione e lo spettacolo.

## I *Bonecos* di Santo Aleixo

I *Bonecos* di Santo Aleixo rappresentano uno specifico genere di teatro popolare delle marionette del sud del Portogallo. Originariamente fatto con pupazzi o burattini di piccole dimensioni da burattinai-contadini, questo teatro ha radici profonde nelle pratiche di intrattenimento e convivialità che, nel corso dei secoli XIX e XX, hanno fatto arrivare a comunità rurali isolate, soprattutto del nord-est alentejano, questo *divertimento* performativo nel quale si coniugano la forza espressiva della religiosità popolare, la trasgressione attraverso azioni e linguaggio e una palese ingenuità compositiva dei personaggi, e che ha come principali mezzi di espressione il canto, la danza, la poesia popolare (e il ricordo delle sue forme estemporanee e improvvisate), i motteggi e la musica suonata e cantata dal vivo.

## Le storie possibili

La storia dei BSA resta a tutt'oggi altrettanto *impossibile* di come l'ha lasciata Alexandre Passos nel suo imprescindibile lavoro del 1999, soprattutto per la carenza di fonti e di fondi di ricerca. Lo studioso di storia della marionetta John McCormick affronta la genesi dei *Bonecos* in una prospettiva europea formulando la possibilità che questi facciano parte del filone di

quel che è stato una forma assai diffusa di teatro delle marionette che ebbe grande

<sup>3</sup> All'epoca della «trasmissione», intesa come trasmissione dei saperi, la compagnia si chiamava Centro Cultural de Évora (CCE) ed era stata creata nel 1975, a Évora, per venire incontro alle istanze di decentramento culturale nate con la Rivoluzione dei garofani del 1974. Negli anni Novanta la compagnia ha cambiato il suo nome in Centro Dramático de Évora (CENDREV). Sui BSA nella vita della compagnia, cfr. Alexandre Passos, «Bonecos de Santo Aleixo», in *Caderno Bonecos de Santo Aleixo*, vol. 1, pp. 9-38; J. A. Ferreira, *Da Vida das marionetas. Ensaio sobre os Bonecos de Santo Aleixo*, Companhia das Ilhas, Pico 2015; AA. VV., *Autos, passo e bailinhos. Os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, a c. di C. Zurbach, J. A. Ferreira e P. Seixas Casa do Sul, Évora 2007.

proliferazione verso la metà del secolo XVIII, via via che i diversi tipi di presepe si secolarizzavano e passavano dalle chiese alle mani dei burattinai.<sup>4</sup>

In ogni caso, per quanto non sia possibile stabilire con precisione i legami concreti fra questa forma e altre «tradizioni precedenti di rappresentazioni religiose con i burattini»<sup>5</sup>, sembra chiaro che la sua storia, pur se mal documentata, debba situarsi in un orizzonte europeo di effettiva ancestralità.

Nel corso dei secoli XIX e XX, la tradizione dei *Bonecos* si è mantenuta sotto il segno della struttura familiare e in una logica di intrattenimento popolare. Le modalità di trasmissione, la storia del repertorio e i dati relativi all'attività sono arrivati fino a noi solamente in testimonianze sparse (e talvolta contraddittorie). Tanto più che la storia del teatro (e anche quella dello spettacolo) per molto tempo non ha considerato pupazzi e marionette oggetti degni di attenzione e catalogazione, ragion per cui le informazioni disponibili riguardano soprattutto i tempi recenti, raccolte dalle testimonianze di amici, aiutanti e membri delle «famiglie».

Sappiamo per certo che Francisco Nepomuceno (spesso chiamato Nepomocena o Promocena) possedeva i *Bonecos* intorno alla fine del secolo XIX, e che con questi animava la Casa do Peso della cittadina di Santo Aleixo. Quando Antónia Maria, sua bisnipote, figlia di Joaquim Nepomuceno, sposa Manuel Jaleca nel 1922, porta in dote l'*estojo*<sup>6</sup> dei pupazzi. È così che Manuel Jaleca diventa burattinaio, e poi burattinaio famoso nell'Alto Alentejo. Al matrimonio segue la separazione; ad Antónia Maria vanno i *Bonecos* ma senza che riprenda a usarli per le rappresentazioni. È lo stesso Manuel Jaleca, nel 1940, a riorganizzare l'attività, anno in cui assume António Joaquim Talhinhos, fin da giovane improvvisatore famoso, cantante di *fado* e versatile verseggiatore, caratteristiche molto utili alla compagnia. Lo spettacolo prendeva le qualità dei suoi interpreti, e l'eccellenza poetica di Talhinhos era molto apprezzata dal pubblico. Capitava di frequente che i testi rappresentati fossero meno importanti delle parti in cui l'interprete verseggiatore improvvisava, cantando e creando, sfidato, versi all'impronta.

Nel 1942, Manuel Jaleca vende l'*estojo* dei burattini a Mestre Talhinhos il quale, diventato padrone, chiede a Jaleca di lavorare con lui e con le sue figlie. La «famiglia» così costituita diviene la compagnia più emblematica dei *Bonecos* di Santo Aleixo, probabilmente quella che ha materialmente costruito molti dei pupazzi che oggi conserviamo come lo spoglio originale di Mestre Talhinhos. È

<sup>4</sup> John McCormich & Bennie Pratsik, *Os Bonecos de Santo Aleixo e a tradição europeia do teatro de presépio*, in *Adágio. Revista do Centro Dramático de Évora*, n° 18, p. 53.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> La parola *estojo* indica l'insieme materiale di queste marionette: i pupazzi, il baule nel quale vengono trasportati e il *retábulo* di legno con i suoi drappaggi.

anche la famiglia che ha in qualche modo fissato (e anche quella che ha «scordato», almeno puntualmente) i testi di repertorio sopravvissuti. Porta i suoi spettacoli un po' per tutta la regione di Rio de Moinhos e dintorni, fino alla fine degli anni Sessanta, quando entra in scena Michel Giacometti, l'etnomusicologo corso che all'epoca stava sviluppando in Portogallo il suo straordinario lavoro di studio e trascrizione documentale della musica tradizionale. Giacometti conobbe Mestre Talhinhos e i suoi pupazzi; e ha registrato i *Bonecos*, trasformandoli in una parte fondamentale del nostro patrimonio mediatizzato.

Questi sono, in effetti, gli ultimi anni di attività tradizionale di Mestre Talhinhos con i BSA (che ancora nel 1972 rientrava nel programma del *III Ciclo de Teatro*, promosso dalla Gulbenkian, contesto all'interno del quale portò i BSA in venti città del paese). Il matrimonio delle figlie e gli acciacchi dell'età condizionavano sempre di più il proseguimento del suo lavoro, che lui sospende intorno a questo periodo, finché non inizia, nel 1979, il processo di trasmissione agli allievi della Escola de Actores del Centro Dramático di Evora, quegli stessi che sarebbero poi diventati la nuova «famiglia» dei BSA, attivi ancora oggi<sup>7</sup>.

## Trasmissione, restauro e conservazione

Il processo che ha portato alla trasmissione, restauro e conservazione, a opera del CCE/CENDREV, di questa forma artistica centenaria è avvenuto secondo una modalità a vario titolo esemplare. Iniziato nel 1979, questo processo ha evitato la perdita o l'eventuale scomparsa dell'*estojo*, spoglio materiale dei *Bonecos*, trasferito ad altri in un periodo nel quale uno dei suoi proprietari popolari di maggior spicco, Mestre Talhinhos, aveva ormai lasciato l'attività di burattinaio. Se fino a pochi decenni fa i *Bonecos* rappresentavano una delle espressioni culturali più vivaci di un'area specifica dell'Alentejo e della sua cultura rurale, questo processo di restauro e conservazione li sposta leggermente fuori dal loro contesto di origine e dalle circostanze che ne caratterizzavano la circolazione stagionale nell'Alentejo, con gli spettacoli che cadevano fra ottobre e maggio, con una breve interruzione per il Carnevale. Questo spostamento può

<sup>7</sup> Nella storia dei BSA bisognerebbe prendere in considerazione altre famiglie, come quelle di Rio de Moinhos e di Borba, cosa che qui non potrò fare (rimando per approfondimenti a J. A. Ferreira, *Da Vida das marionetas*, citato in altra pagina). Il CENDREV è l'unica di queste famiglie che abbia un'attività professionale regolare, anche perché gode di una singolare legittimazione (culturale e istituzionale) dovuta al fatto di avere ricevuto il repertorio dalle mani di Mestre Talhinhos, e di mantenerlo in vita nelle mani e nelle voci dei suoi attori burattinai.

venire interpretato come un processo di *folclorizzazione*, e anche come una strategia di valorizzazione della cultura popolare di origine rurale, intesa come contributo decisivo per la costruzione dell'identità collettiva, o per la «narrazione della nazione»<sup>8</sup>, per evocare un contributo teorico di diverso orizzonte. L'Alentejo ha trovato in questo processo un tratto fondamentale della sua identità e della sua storia, rintracciandovi le ragioni per preservare e conservare quel patrimonio che i BSA, anche, sono.

## Il processo: trasmissione e voce

Con un procedimento lento e rigoroso, i testi sono stati declamati da Mestre Talhinhos e allo stesso tempo appresi e trascritti dalla compagnia, fissandosi in forma scritta *voci dell'oralità* tradizionalmente *non scritte*. Il passaggio dall'oralità alla scrittura offre terreno fertile per dubbi e discussioni. Intanto, perché fa scomparire la molteplicità di testi che caratterizza le esecuzioni di tradizione orale. In effetti, mentre nell'oralità abbiamo dei *testi* – un plurale che corrisponde al sistema di variazioni all'interno del quale avviene ogni concretizzazione –, la trasmissione dei saperi nasceva già orientata verso la fissazione *del* testo, in un processo che possiamo definire *filologico* (nell'esatta misura in cui ricerca la trasmissione di un sapere *fedele all'originale*): all'interno dei corsi della scuola per attori del CCE/CENDREV, un maestro tradizionale trasmette a un gruppo di allievi il repertorio dei BSA, ivi inclusi testi, *retábulo*, pupazzi e grammatica degli spettacoli. La trascrizione delle battute produce una scrittura che cerca di riprodurre (o di fissare?) l'oralità, ma quello che si è udito diventa emblema dell'identità collettiva (l'*Alentejo* proprietario dei pupazzi) e c'è quindi la tentazione di *normalizzare* o di *uniformare* nel registro scritto quello che in origine portava iscritta in sé la varietà. Forse per questo la questione della voce passa nei BSA attraverso la questione della lingua<sup>9</sup>.

Il processo di trasmissione avviene in un contesto multimediale, una sorta di garanzia di fissazione della memoria. Si sono fatte moltissime registrazioni audio-video delle sessioni di trasmissione, molte delle quali sono andate purtroppo perdute nell'incuria degli archivi.

<sup>8</sup> Homi K. Bhabha, *Nation and narration*, Routledge, London 1990.

<sup>9</sup> Da una parte, perché contribuisce alla tesi di un'origine alentejana dei *bonecos*. Cioè, se i *Bonecos* sono di origine alentejana dovranno parlare alentejano (una variazione diatopica ben riconoscibile sulla mappa linguistica portoghese), tanto da un punto di vista fonetico, lessicale e morfologico, quanto da un punto di vista sintattico.

## Quali testi sono stati fissati? Il repertorio dei BSA

Il repertorio testuale dei BSA riunisce testi vicini a diverse tradizioni drammatiche, come gli *autos* di tema religioso (*Auto do Nascimento*, *Auto da Criação do Mundo* e *Auto da Paixão*) che costituiscono sempre la prima parte (che è quella più importante) dello spettacolo. Nel menzionare l'argomento religioso degli *autos* non sottoscrivo la dicotomia fra sacro e profano che a volte presiede alla lettura di questo *corpus*<sup>10</sup>. In realtà, come suggerivo in *Da Vida das marionetas*, possiamo leggere questi *autos* alla luce del *dialogismo ambivalente* che collega i diversi testi del repertorio (*autos*, *passos* e *bailinhos* o, come diceva Mestre Talhinhos, «as balharadas»<sup>11</sup>). In questo spazio di ambivalenza si incrociano e si contaminano gli episodi di storia sacra e gli impulsi dettati dalle credenze popolari, il linguaggio sbracato di personaggi come Mestre-Salas e quello dei balli e del *fado*, coesistenza fondamentale per comprendere le dinamiche del pubblico che lo spettacolo ha saputo conquistarsi nel corso della sua storia.

La seconda parte include forme drammatiche brevi, le quali si succedevano l'una all'altra, nelle serate di una volta, a seconda della generosità del pubblico e del brio e delle improvvisazioni di Mestre Talhinhos, l'ultimo burattinaio tradizionale. Nei passi di danza e nei balletti, con le loro diverse implicazioni testuali e coreografiche, troviamo sia manifestazioni della poetica carnevalesca (come José Manuel Pedrosa sottolineava a proposito di testi come la *Confissão da Beata*, la *Confissão de Mestre-Salas* e il *Sermão do Padre Chancas*), sia tratti ricorrenti di una poetica della trasgressione, come accade in modo evidente nel *Passo do Barbeiro*, ma anche in altri testi del repertorio, dove con frequenza ricorrono atti di violenza, riferimenti scatologici e dichiarate intenzioni satiriche<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. Christine Zurbach, *Os Bonecos de Santo Aleixo: um repertório teatral*, in *Autos, passos e bailinhos*, op. cit., pp. 35-52.

<sup>11</sup> *Autos, passos e bailinhos* sono tre tipi di teatro delle marionette. Il repertorio tradizionale dei BSA include testi della tradizione teatrale portoghese (*autos*); testi teatrali brevi (*passos*) di carattere giocoso e farsesco, dove la comicità trova sempre spazio; e *bailinhos*, piccole rappresentazioni di carattere coreografico, dove i pupazzi, sulle note della musica popolare, eseguono forme tradizionali di danza come le *saiadas* o le *quadrilhas*. Ho analizzato alcuni aspetti specifici di questo repertorio in «Vir à baila: os bailes no repertório dos Bonecos de Santo Aleixo», in J. A. Ferreira, *Da Vida das marionetas*, Companhia das Ilhas, Pico 2015, pp. 105 e sgg.

<sup>12</sup> Cfr. José Manuel Pedrosa, «*A Confissão da Beata*»: entre la comedia de títeres y el cuento anticlerical, in AA. VV., *Autos, passo e bailinhos*, op. cit., pp. 27-34 e Christine Zurbach, *Os Bonecos de Santo Aleixo*, art. cit., in *Ivi*, soprattutto le pagine 48 e seguenti. Il più antico riferimento ai BSA riporta la confisca, a Vila Viçosa (nel 1789), di «alcune



Il repertorio dei BSA funziona grazie alla coesione e coerenza di un *macrotesto*, cioè un insieme diversificato di unità testuali autonome, dotato di elementi interni ed esterni che garantiscono le diverse forme di articolazione e uso di questi testi stessi. Come fattori interni, si vedano, ad esempio, le figure di Padre Chanca e di Mestre-Salas, coppia di personaggi incaricati di interpellare direttamente il pubblico e veri *maestri di cerimonia* degli spettacoli. Come fattori esterni, nella misura in cui regolano gli usi performativi del *corpus*, si noti la calendarizzazione distributiva dei testi principali in accordo con i ritmi festivi del calendario religioso (Natale, Pasqua) e rituale (il raccolto).

## Voce performativa e voce filologica

È nel concretizzarsi in spettacolo di questo repertorio che la problematica della voce si manifesta pienamente. Come ho già fatto notare, la **mess'in voce** dello spettacolo di marionette poggia sulla *voce disincarnata* che fa vivere i personaggi in scena. Si tratta di una *voce performativa* priva della materialità del corpo enunciativo, una voce che fa muovere e anima il corpo-oggetto della marionetta, costretto a ridere, a cantare, a parlare, persino a interpellare i suoi pari e gli spettatori con questa *altra voce* spettrale.

Quello che avviene con il processo di trasmissione, a tutti gli effetti, lo ribadisco, esemplare, è che in questo processo si verifica il passaggio da una *voce performativa* a un'altra, che è però sottoposta a una differenza fondamentale. La *voce performativa* di Mestre Talhinhos fa da garante alla *voce performativa* della nuova famiglia di burattinai, nell'esatta misura in cui la si assume come *originaria* – letteralmente, la voce del maestro è presa come *fonte autoriale, primordiale*, e quindi, appunto, come garante di autenticità. È vero che in ogni spettacolo della tradizione ritroviamo la voce dei burattinai precedenti<sup>13</sup>. Questa, però, si manifesta come originaria (*filologica*) solo se, di volta in volta, sarà *lei stessa* e *un'altra*, quella degli attuali burattinai e la riattualizzazione della voce di Mestre Talhinhos, della voce del maestro originale. La fissazione del testo, le registrazioni audio hanno avuto anch'esse la funzione di legittimare questa condizione (istituendo un campo documentale che attesta le fonti e convalida il modello). I nuovi proprietari dei *Bonecos* si trovano davanti a un contesto

marionette che venivano chiamate di Santo Aleixo e che, in una compagnia ambulante, realizzavano spettacoli pubblici in Provincia», e il personaggio «famoso Padre Chanca» fu fatto bruciare, considerato già allora indecente» (Túlio Espanca, cit. in A. Passos, «Bonecos de Santo Aleixo», art. cit., p. 17).

<sup>13</sup> Come dichiara Joan Gross: «The identities taken on through language by the puppeteer are not only those of puppet characters, but also those of past puppeteers». J. Gross, *Speaking in other voices*, op. cit., p. 5.

favorevole alla filologizzazione, alla fissazione di un modello primordiale. Incaricandosi di preservare questo modello, conservando la voce performativa del Mestre, trasformano la loro *voce performativa* in *voce filologica*.

In qualche modo, questa filologizzazione dell'eredità patrimoniale dei BSA si impone su tutte le dimensioni della vita dei *Bonecos*. Per esempio, i pupazzi utilizzati negli spettacoli attuali sono copie fedeli degli originali che componevano l'*estojo* di Mestre Talhinhos, dove nel 1967 si trovavano un centinaio di esemplari e oggi soltanto 78, alcuni dei quali non vengono utilizzati (perché non si sa a quali storie appartenessero). Un altro esempio: il *retábulo*, il palco portatile delle rappresentazioni dei BSA, è una riproduzione del modello originale, e ancora oggi costituisce lo spazio scenico magico, con i suoi ordini di corde e i panni tradizionali dietro ai quali gli attori-marionettisti creano le voci, i gesti e le luci dello spettacolo.

Preservare le caratteristiche dell'oggetto artistico a partire da criteri che lo identifichino con un modello *originario* affidabile (ricevuto dalle mani del maestro) e stabile (non soggetto a variazioni creative ecc.), ha significato anche preservarlo dai tratti di esecuzione, così come dai tratti linguistici regionali che sostengono la *rappresentatività* collettiva dei *Bonecos*.

D'altra parte, la preservazione della forma dello spettacolo impone, indiscutibilmente, la subordinazione a un modello filologico il quale dipende dal riconoscimento dello spettacolo come *il più vicino possibile alla volontà* del suo «autore», Mestre Talhinhos, e quindi *ne varietur*, però allo stesso tempo privo dell'accesso alle *varianti* autoriali *irripetibili*. È per questo che la logica delle sequenze testuali rimane quella originale. Sebbene i calendari stagionali e lavorativi di Mestre Talhinhos non siano certo replicabili *oggi*, o che in alcun modo possano condizionare la rappresentazione degli spettacoli, come avveniva a quei tempi, i *Bonecos* sono ancora portati in scena all'interno della stagionalità originaria, quindi l'*Auto do nascimento do Menino Jesus* viene rappresentato a Natale, l'*Auto da paixão* a Pasqua (anche se con frequenza molto minore) e l'*Auto da criação do mundo* è associato alla ritualità ciclica dei raccolti (maggio-giugno) e al solstizio d'estate.

In realtà, insieme ai testi sono stati tramandati anche i *repertori* di gesti e i movimenti di manipolazione dei pupazzi, così come le musiche che fanno parte dello spettacolo<sup>14</sup>, e, non meno importante, le caratteristiche formule di interazione con il pubblico – siano queste forme *ripetibili* (e che integrano ancora lo spettacolo) o di quelle che vengono descritte come *irripetibili* (che

<sup>14</sup> Uso qui *repertorio* nel senso teorizzato da Diana Taylor (Cfr. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London 2003, cap. 1) per designare i sistemi immateriali dell'archivio performativo (gesti, tecniche di manipolazione dei burattini, prosodia, musica e musicalità dei diversi piani della drammaturgia sonora dello spettacolo ecc.).

dipendono cioè dalle specificità poetico-interpretative di Mestre Talhinas, come l'improvvisazione in rime popolari, arte nella quale il burattinaio tradizionale era maestro)<sup>15</sup>.

## Patrimonio

A rigore, questo è il percorso di trasformazione in patrimonio comune dei BSA – identità, rappresentazione, appartenenza al territorio –, che determina anche quello che potremmo definire *voce patrimoniale*, attenta ai significati di questa identità e ai modi di rappresentarla, sul palco e sulla pagina come nella vita collettiva, fra ciò che è ripetibile e quel che è irripetibile, tra la voce filologica e le sfide di un orizzonte originario sull'immaginario collettivo. Ed è qui che i significati più profondi delle *molte voci* dei *Bonecos* si trovano e ci trovano. Basta ascoltarle.

(tr. it. di V. Caporali)

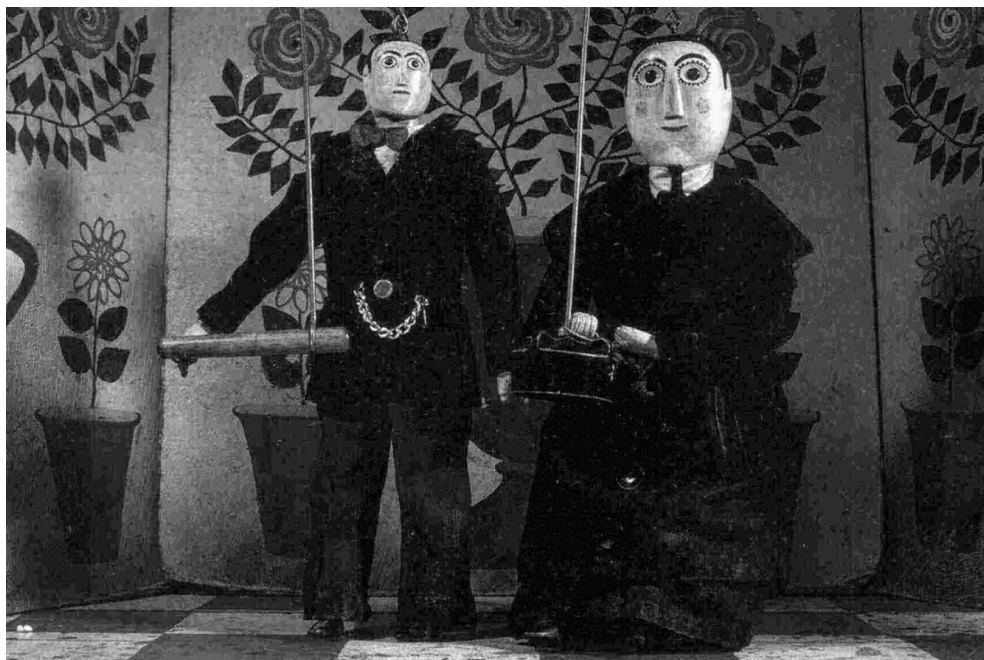
<sup>15</sup> Mestre Talhinas era solito aggiungere, nella seconda parte dello spettacolo, riferimenti a persone o fatti del posto, riferimenti che lui stesso andava a cercare appena arrivato nei luoghi della rappresentazione. Anche nella seconda parte le interazioni con il pubblico potevano essere piuttosto intense ed erano determinate dalle elemosine (chi offriva di più sarebbe entrato nelle grazie del Mestre, che poteva essere corrosivo e tagliente con chi dava meno soldi di quanto non fosse lecito aspettarsi). Questi interventi non ci sono più, sono da molti punti di vista *irripetibili*.



*I Bonecos* di Santo Aleixo.



*Retábulo* dello spettacolo dei *Bonecos* di Santo Aleixo (*Baile dos anjinhos*).



Mestre-Salas e Padre Chancas (i perni dell'azione teatrale).

Elena Manzato

Ci sta nel balloon? Tradurre il fumetto e l'oralità in  
*Escuta, formosa Márcia* di Marcello Quintanilha

A linha preta é mínima, discreta, quase uma concessão, permitindo que as cores explodam nos enquadramentos, cores que traduzem o estado de ânimo daqueles que são capazes de gargalhar de alegria, mas nunca sorrir de verdadeira felicidade.

Marcello Quintanilha

## 1. Introduzione

Il presente articolo si propone di presentare e analizzare le sfide della traduzione del fumetto, più specificamente a partire dalla pratica traduttiva di *Escuta, formosa Márcia* del brasiliano Marcello Quintanilha (n. 1971). In primo luogo verranno presentate le problematiche legate alla traduzione del genere *comics*, per poi esaminare il *graphic novel* in analisi e il suo processo traduttivo dal portoghese brasiliano all'italiano.

*Escuta, formosa Márcia* è stato pubblicato per la prima volta in Brasile nel 2021 e l'anno seguente ha vinto il Fauve d'or, celebre premio del Festival International Angoulême de la Bande Dessinée. In Italia ha vinto il premio Comicon come miglior *graphic novel* straniero nel 2023, anno successivo alla sua pubblicazione a cura di Coconino Press. La traduzione italiana, che mi ha visto coinvolta insieme a Roberto Francavilla, è stata pubblicata nell'ottobre del 2022, e presentata al Lucca Comics alla presenza dell'autore.

Il titolo dell'opera fa riferimento a una *modinha de salão*, un genere musicale che fu di grande successo a partire dalla seconda metà del XVIII secolo in Brasile e in Portogallo, come illustrato nella citazione di Mário de Andrade che nell'edizione brasiliana si trova subito prima dell'epigrafe<sup>1</sup>. La protagonista è

<sup>1</sup> In portoghese: «Sim, são teus cílios, Luciana» e tradotta in italiano: «Sì, sono le tue ciglia, Luciana».

appunto Márcia, una donna nera brasiliana, abitante di una favela di Rio de Janeiro, infermiera, madre single della ribelle adolescente Jaqueline e compagna di Aluísio. Della sua protagonista, l'autore racconta:

Non la vedo come una donna forte, come spesso è stato detto di lei, ma come una donna che non ha avuto l'opportunità di sperimentare la propria fragilità, e sì, non solo mia madre, ma innumerevoli donne della classe operaia possono identificarsi con questa particolarità, e sappiamo tutti che avere l'opportunità di sperimentare la propria fragilità è l'unica questione filosofica che conta davvero oggi.<sup>2</sup>

Attraverso la narrazione del rapporto conflittuale fra madre e figlia, Marcello Quintanilha riesce a presentare ai suoi lettori e alle sue lettrici uno spaccato della quotidianità di diversi ambienti della cosiddetta *cidade maravilhosa*. Scopriamo infatti la vita in favela, grazie alla famiglia della protagonista, così come il lavoro in un ospedale pubblico e in un cantiere. Si passa inoltre per gli ambienti malavitosi frequentati dai ragazzi coinvolti nel traffico di stupefacenti e dai poliziotti corrotti, così come scorgiamo la vita più agiata delle famiglie benestanti che abitano nella sfavillante *zona Sul* carioca, fino alla vita in carcere.

Le illustrazioni hanno tratti apparentemente semplici e diretti, ma rivelano una forte sensibilità ed espressività che traspare in particolare dai volti dei personaggi, il cui stato d'animo viene tradotto, come afferma lo stesso Quintanilha, dai colori vividi utilizzati.

È fondamentale, per comprendere le sfide e le scelte traduttive, sottolineare l'eterogeneità dei personaggi, poiché alla loro età e classe sociale corrisponde una lingua – sempre portoghese – diversa: ci si trova dunque ad affrontare una forte variazione diastratica. Oltre alla diastratia, è necessario tener presente il diffuso fenomeno della diglossia nel portoghese brasiliano, che determina l'uso di due varietà linguistiche relativamente distanti, una nella quotidianità e in situazioni informali e l'altra in contesti scritti e formali.

Per quanto riguarda le caratteristiche del fumetto, faremo qui riferimento all'opera di Federico Zanettin. Ricordiamo che il fumetto inizialmente veniva considerato come un genere a sé, tuttavia negli ultimi studi sul tema sono stati classificati vari sottogeneri all'interno dei *comics*. Le macro-categorie principali sono legate a due funzioni: narrativa o educativa.

Attualmente, la maggior parte dei fumetti in circolazione appartiene alla prima macro-categoria, all'interno della quale si distinguono altri tre sottogruppi: commedia, epica e tragedia. Il genere comico spazia dalle prime vignette presenti in giornali come il New York Times, i celebri *Sunday funnies*,

<sup>2</sup> Emilio Cirri, *Una storia e le sue molteplici forme: intervista a Marcello Quintanilha*, «Lo Spazio Bianco», 08 febbraio 2023. URL: < <https://www.lospaziobianco.it/una-storia-e-le-sue-molteplici-forme-intervista-a-marcello-quintanilha/> >.



alle storie e ai personaggi Disney, fino alle più recenti pubblicazioni di satira sociale e politica. Il genere epico è composto dalla maggior parte dei sottogeneri:

Popular genres include crime and detective fiction, horror, science-fiction, romance, war, sports, adventures in exotic scenarios and historical settings (from Africa to the American West, from the Japanese Middle Ages to the present), and erotica, as well as serious 'graphic novels'.<sup>3</sup>

La tragedia è invece un genere di fumetto più recente e ancora poco approfondito a livello accademico, diffuso soprattutto negli Stati Uniti e in Giappone.

I fumetti legati a scopi educativi o formativi, anzitutto, includono sia materiale didattico vero e proprio, sia categorie come il *graphic journalism*, le biografie e le autobiografie. È interessante, infine, segnalare la presenza e il ruolo rilevante del fumetto in paesi con un alto tasso di analfabetismo o in cui si parlano lingue minoritarie, dove sono utilizzati per avvicinare la popolazione alla lingua scritta<sup>4</sup>, e rendere quindi quest'ultima più accessibile.

*Escuta, formosa Márcia* può essere collocato all'interno della macrocategoria narrativa e nel genere epico. Ciononostante, al suo interno non mancano episodi ascrivibili alla commedia, ma più generalmente possiamo individuare l'uso strategico dell'ironia, che riesce a stemperare una narrazione composta in larga misura da frammenti di drammatica quotidianità.

La traduzione del fumetto non si limita al classico aspetto "interlinguistico", cioè una traduzione da una lingua A ad una lingua B, bensì ingloba altri sistemi semiotici: «From a semiotic point of view, the translation of comics is thus concerned with different layers of interpretative activities, which can be variously conceptualized as inter- or intra-semiotic or systemic»<sup>5</sup>.

Qui Zanettin sottolinea la necessità di considerare la traduzione intersemiotica nel caso del fumetto non soltanto perché si tratta di un genere complesso che fonde testo e immagine, ma anche per i suoi molteplici adattamenti, dal mondo audiovisivo alle semplici ristampe di alcune vignette – che spesso volte prevedono un drastico cambiamento di layout – e dunque della

<sup>3</sup> Federico Zanettin (a cura di), *Comics in Translation*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2008, p. 6.

<sup>4</sup> Nel contesto della CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), ricordiamo l'esempio della Guinea Bissau, un paese in cui il creolo locale, il *kriol*, è molto più parlato rispetto al portoghese. Qui hanno avuto un importante ruolo formativo i fumetti in *kriol* dei fratelli Manuel e Fernando Júlio, da loro ideati, redatti e poi distribuiti nei mercati della capitale (Moema Parente Augel, «O crioulo guineense e a oratura», *Scripta*, 10(19), 2006, pp. 69-91. URL: < <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/13939> >).

<sup>5</sup> Federico Zanettin (a cura di), *Comics in Translation*, op. cit., p. 12.

parte iconografica dell'opera. Nel nostro caso specifico, l'analisi si concentrerà sul processo di pubblicazione di un'opera brasiliana in un nuovo e diverso sistema linguistico e culturale, quello italiano. Quest'operazione ha dunque coinvolto una parte di traduzione interlinguistica, dal portoghese all'italiano, ma anche una riflessione su alcuni aspetti extra-testuali.

## 2. Tradurre *Escuta, formosa Márcia* in italiano

Klaus Kaindl<sup>6</sup> presenta cinque problematiche linguistiche specificamente legate al fumetto: il titolo, i dialoghi, la narrazione, le *inscriptions* e l'onomatopea. A queste questioni aggiungiamo quella già menzionata in introduzione, legata alla variazione diastratica del portoghese presente nell'opera in analisi.

Partiamo dunque dall'analisi del titolo e della sua traduzione. Come già anticipato, *Escuta, formosa Márcia* è anche il titolo di una *modinha de salão*, che si fa spazio all'interno della narrazione: la protagonista viene chiamata da Virgínia, una donna di classe medio-alta, per assistere la madre, Dona Cremilda, anziana e affetta da Alzheimer, e lavorare quindi come collaboratrice domestica e in parte assistente sanitaria. Mentre sta lavorando nel loro appartamento, trova per caso un vecchio CD di *Modinhas Imperiais* e la seconda traccia, *Escuta, formosa Márcia*, è proprio quella che dà il nome al *graphic novel*. Il verbo "escutar" – "ascoltare" in italiano – non presentava particolari difficoltà. *Formosa* è un aggettivo attualmente poco utilizzato che descrive qualcuno o qualcosa che possiede forme armoniose, gradevole alla vista, oppure è utilizzato come sinonimo di magnifico, meraviglioso. La soluzione più immediata sarebbe stata "Ascolta, bella Márcia"; tuttavia, per il lettore non avvezzo alle sonorità brasiliane, la prima impressione della coppia aggettivo-sostantivo "bella Marcia" poteva essere fuorviante se non addirittura ridicola. Da qui la decisione di utilizzare il superlativo "bellissima". All'interno del fumetto, invece, dove non si pone il problema dell'accostamento summenzionato, abbiamo preferito utilizzare "bella": Márcia, quella sera, dopo aver ascoltato la canzone per la prima volta, chiede con espressione timorosa al compagno, già addormentato: «Aluísio, eu sou formosa?». Qui, dunque, la traduzione è stata «Aluísio, mi trovi bella?».

Le sfide poste dai dialoghi – il problema dello spazio a disposizione e dunque della lunghezza della frase tradotta – riportano subito al titolo di questo contributo: la domanda «ci sta nel balloon?» ha accompagnato la pratica traduttiva dall'inizio alla fine.

<sup>6</sup> Klaus Kaindl, «Comics in Translation», art. cit., p. 38.

Riportiamo e contestualizziamo un esempio significativo: Márcia va a fare visita alla compagna del giovane Tigela – Scodella in traduzione – per informarla dei guai in cui si sta cacciando, e soprattutto del fatto che sua figlia Jaqueline vi è coinvolta. L’incontro riporta a galla un episodio precedente, svoltosi nell’ospedale in cui lavora la protagonista. Qui lei aveva sorpreso Tigela con una gamba fasciata in una stanza con un suo “collega” spacciatore, Mozal, e il miliziano Cabo Wagner, soprannominato Xibiu – Fighetta in traduzione – poiché è un poliziotto corrotto. In un modo sottilmente drammatico, attraverso i movimenti di Mozal e del miliziano, e mediante alcune battute a sfondo sessuale, Quintanilha crea una scena in cui Márcia è minacciata di stupro ed è proprio questo episodio che viene recuperato da Tigela, in presenza della compagna ignara di tutto (si veda la Figura 1). Tigela, messo con le spalle al muro, inizia a stare sulla difensiva, affermando che alla fine nessuno aveva toccato Márcia, e le si rivolge dandole della X-9, della spiona, della delatrice. In realtà è proprio lui a fare un riferimento implicito ai fatti dell’ospedale, autodenunciandosi. La compagna infatti chiede chi è Xibiu, di cosa Tigela stia parlando e infine lui esclama: «Ué?! Da curra no hospital, ué?»<sup>7</sup>.



Figura 1

La frase è brevissima e diretta, e soprattutto è presente la parola del portoghese colloquiale *curra*, intraducibile in italiano se non ricorrendo a una parafrasi. Ci siamo quindi interrogati su come riportare il lettore alla scena dell’ospedale senza allungare troppo la frase né tradurre *curra* con *stupro*. Nel

<sup>7</sup> Marcello Quintanilha, *Escuta, formosa Márcia*, São Paulo, Veneta, 2021, p. 47.

Dicionário Aulete online<sup>8</sup>, la parola presenta la seguente definizione: «Bras. Gir. Ação ou resultado de currar, praticar violência sexual e coletiva contra uma pessoa; ESTUPRO». Le due sigle iniziali indicano che si tratta di un'espressione colloquiale, una *gíria*, tipicamente brasiliana, che perciò poneva anche la necessità di mantenere il registro informale in traduzione. La soluzione è stata un'esplicitazione del significato, creando inevitabilmente una frase più lunga, che ha occupato più spazio all'interno del balloon: «Di quando stavamo per dare a Márcia una ripassata in ospedale!».

Vale la pena menzionare brevemente anche la scelta traduttiva legata al soprannome Xibiu, che, come già accennato, abbiamo tradotto come Fighetta. Nel portoghese brasiliano *xibiu* indica l'organo sessuale femminile ed è un termine usato prevalentemente nel Nordeste. Dalla narrazione si evince che il soprannome ha una connotazione negativa per il fatto che Cabo Wagner è un poliziotto corrotto, categoria che da un lato è necessaria ai trafficanti, ma dall'altro è disprezzata dagli stessi. Nel fumetto, inoltre, è evidente quanto questo soprannome innervosisca l'ufficiale, a causa dello stereotipo di genere per cui il femminile starebbe a indicare debolezza, fragilità, volubilità. Poiché questo stereotipo si ritrova anche in termini dispregiativi usati per insultare uomini omosessuali, sempre per diminuirne la mascolinità e la virilità, considerate qualità somme, abbiamo scelto di utilizzare *Fighetta*, che mantiene una connotazione negativa in questo contesto stereotipato.

Nel caso del fumetto in analisi non si è posto il problema della traduzione del testo narrato, perché non è presente nell'opera: l'intero racconto della vicenda è esplicitato attraverso i dialoghi e le immagini. Per quanto riguarda le *inscriptions*<sup>9</sup>, invece, la questione è stata solo parzialmente problematica. In *Escuta, formosa Márcia* si trovano diversi elementi iconografico-linguistici come le designazioni degli edifici – l'ospedale, il commissariato, la stazione degli autobus, il carcere – la cui parte linguistica, tuttavia, abbiamo deciso di non tradurre per due ragioni: la prima è legata all'appartenenza alla comune famiglia romanza dell'italiano e del portoghese, che ne consente una facile comprensione; la seconda è che abbiamo preferito mantenere le parole in lingua originale, per conservare il più possibile l'aspetto dell'ambientazione brasiliana. L'unico punto in cui siamo intervenuti è stato il caso di un cartello che indica il passaggio dallo stato di Rio de Janeiro a quello di Espírito Santo, in cui abbiamo tradotto *divisa de estado* con *confine di stato*, per rendere più immediata ed esplicita la divisione fra i due stati brasiliani, una frontiera che Márcia deve attraversare per raggiungere il penitenziario.

<sup>8</sup> URL: < <https://www.aulete.com.br/curra> >.

<sup>9</sup> Klaus Kaindl, «Comics in Translation», art. cit., p. 38.

Sempre per quanto riguarda questi elementi, e più specificamente i cartelli, abbiamo mantenuto in lingua originale anche i testi presenti in alcune affissioni che indicavano lo sciopero generale del 14 giugno: mentre Aluísio, il compagno della protagonista, sta cercando di intercettare Jaqueline, è ritratto appoggiato ad una colonna sulla quale è appeso il cartello che annuncia lo sciopero. Trattandosi molto probabilmente di un riferimento storico allo sciopero nazionale generale del 14 giugno 2019, contro la riforma della previdenza dell'ex presidente brasiliano Jair Bolsonaro, sarebbe stato necessario inserire una nota, che in questo caso avrebbe avuto uno scopo didattico nei confronti del lettore, una scelta che ci è parsa poco etica in senso bermaniano: «Amender un œuvre de ses étrangetés pour *faciliter* sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt [...] une *éducation à l'étrangeté*»<sup>10</sup>. Inoltre le linee editoriali prevedevano il minor numero possibile di note.

A questo proposito segnaliamo che alla fine del testo tradotto sono presenti tre note, due delle quali sono dei traduttori, e altre tre sono state inserite all'interno dell'opera, due sono dei traduttori, una è la traduzione di una nota originale.

La prima nota in epilogo riporta i crediti e il riferimento – presenti anche nell'originale – ad *Andanças*, un pezzo di Edmundo Rosa Souto, Danilo Candido Tostes Caymmi e Paulo Filho, cantato da Aluísio. La seconda nota si riferisce alla *modinha* del titolo e qui, oltre alla traduzione del testo della canzone, è riportata la citazione di Mário de Andrade su questo genere musicale che nel testo di partenza si trova all'inizio del *graphic novel*, come anticipato in introduzione. La terza nota spiega brevemente chi sia l'*Orixá* afrobrasiliiano Omolu – «Nelle religioni afro-brasiliane come il candomblé e l'umbanda, Omolu è l'*Orixá*, una divinità che rappresenta un elemento o una forza della Natura, legato alla morte, alla malattia e alla guarigione»<sup>11</sup> – la cui statua è visibile in diverse parti del fumetto, e a cui si rivolge Jéssica, la compagna di Tigela, come a un santo protettore.

Rispetto alle note all'interno del testo, invece, due riportano la traduzione dei brani musicali *Andanças* e *Escuta, formosa Márcia*, mantenuti in portoghese nei balloons. La terza è la traduzione di una nota dell'autore: quando Márcia rischia di essere violentata si salva minacciando i ragazzi con una siringa che afferma essere “carica” di rifiuti ospedalieri e che causerebbe loro le peggiori malattie e sofferenze. In seguito espone l'accaduto a delle amiche infermiere e il lettore comprende allora il trucco dell'astuta protagonista quando la collega

<sup>10</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, Paris: Gallimard, 1995, p. 73.

<sup>11</sup> Marcello Quintanilha, *Ascolta, bellissima Márcia*, traduzione di Roberto Francavilla ed Elena Manzato, Roma, Coconino Press, 2022, p. 126.

Solange ringrazia la «santa iniezione di fenoftaleina e ammoniacca»<sup>12</sup>. La nota dell'autore, da noi tradotta, chiarisce infatti che si tratta di «composti chimici che, combinati insieme, danno origine a una soluzione rossastra comunemente chiamata “sangue del diavolo”».

Un elemento menzionato da Zanettin e Kaindl fra le sfide traduttive del fumetto, e molto legato all'oralità, è l'onomatopea. Nel caso del fumetto non si tratta di una figura retorica, bensì di un termine che da solo indica un suono. Si tratta di un elemento fortemente presente nel linguaggio fumettistico e questo vale anche per l'opera in analisi: ritroviamo dunque onomatopee che traducono suoni emessi da persone, mezzi di trasporto e oggetti, termini che indicano sibili, fischi, scricchiolii, schiaffi e colpi di pistola. In molti casi abbiamo mantenuto l'onomatopea originale, in quanto corrispondeva a un suono perfettamente riconoscibile, come il sibilo emesso dagli autobus ad una fermata – *t-ssss* – o il rumore del tacchetto di un sandalo a terra – *plec, plec, plec*. Altre volte abbiamo tradotto l'onomatopea con un suono che risultasse più comune per il lettore o la lettrice di lingua italiana, come il *tchuech* che nel testo di partenza indicava dei passi su un terreno fangoso dopo la pioggia, tradotto in italiano con *s-ciac*; oppure il *plaft* di uno schiaffo con *slap*, o ancora il *blam* di una porta che sbatte con *sbam*.

In altri casi ci siamo trovati di fronte ad una situazione già riscontrata da Carmen Valero Garcés (2008)<sup>13</sup> in un suo testo sulla traduzione delle onomatopee nei fumetti: in molti casi i suoni meccanici corrispondono ad una onomatopea acquisita dalla lingua inglese. Nel nostro caso, abbiamo ritrovato nel testo di partenza alcune onomatopee derivanti dall'inglese e che abbiamo mantenuto – come nel caso di *clang*, che indica il tintinnio di chiavi e accessori che indossa Jaqueline – e altri casi in cui abbiamo utilizzato un'onomatopea inglese in traduzione perché più utilizzata nei fumetti italiani: ad esempio, il caso di *croc* come suono prodotto dal masticamento di snack croccanti, tradotto con *crunch*, e infine il colpo di pistola – *paw!* – tradotto con *bang!*

Nel caso di *Escuta, formosa Márcia*, gli altri elementi fondamentali che rientrano nella sfera dell'oralità oltre alle onomatopee sono la varietà diastratica e il fenomeno della diglossia. Quanto al primo, si è già accennato all'eterogeneità dei personaggi, che provengono da contesti socio-economico differenti, oltre ad appartenere a diverse fasce d'età. La protagonista Márcia, Aluísio, le colleghe infermiere Solange e Gorethe, la benestante Virgínia e il medico Dott. Toshte sono persone di mezza età o poco più giovani, e si scontrano generazionalmente

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>13</sup> Carmen Valero Garcés, “Onomatopeia and Unarticulated Language in the Translation and Production of Comic Books. A Case study: Comics Books in Spanish”, in: Federico Zanettin (a cura di), *Comics in Translation*, op. cit.

con Jaqueline, i ragazzi della gang del Trianon e i miliziani. All'interno del primo gruppo si distinguono Virginia e il medico, di classe sociale medio-alta e più istruiti, che tendono a utilizzare un registro linguistico colloquiale ma pur sempre più vicino alla cosiddetta *norma culta*. Marcello Quintanilha, nel fumetto, riesce molto bene a riflettere le disuguaglianze sociali brasiliane nel linguaggio, nella variazione diastratica del portoghese: esempio rappresentativo in questo senso sono i dialoghi fra Márcia e il Dott. Toshte, in cui lei gli si rivolge formalmente utilizzando la forma di cortesia *o senhor*, mentre lui le risponde dandole del *tu*, o usando il pronome *você*. In italiano, Márcia dà del lei al medico, mentre lui le risponde dandole del tu, come in un dialogo all'inizio del fumetto, che riportiamo di seguito.

Márcia: «[...] Mas é mesmo? Tem certeza, Dr, Toshte?»

Dott. Toshte: «Hm... Infelizmente tenho, Márcia. Como é que você ficou sabendo? Ela te contou, pediu ajuda...?»

Márcia: «[...] Ma sul serio? È sicuro, Dott. Toshte?»

Dott. Toshte: «Ehm... Purtroppo sì, Márcia. Come l'hai saputo? Te l'ha detto lei, ha chiesto aiuto?»

In traduzione abbiamo cercato di mantenere i diversi idioletti dei personaggi: Márcia e Aluísio, per esempio, hanno circa la stessa età e appartengono alla medesima classe sociale, ma lui tende ad utilizzare un linguaggio più colloquiale, mentre Márcia usa spesso vecchi detti, espressioni dal sapore rétro. Per esempio, dopo la scena drammatica in ospedale, che vede coinvolti i ragazzi della gang, il poliziotto corrotto e la protagonista, Tigela si scusa con Márcia, le chiede di non dire nulla a Jéssica, la sua fidanzata, e si lamenta di non poter nemmeno scherzare. Nel testo di partenza Márcia, con espressione scocciata, risponde: «Brincadeira de malandro é samambaia, meu bem!»<sup>14</sup>, dando ad intendere che quello scherzo, quella *brincadeira*, non aveva nulla di divertente, e rafforza il messaggio usando l'appellativo affettuoso *meu bem*. Abbiamo dunque deciso di utilizzare un'espressione italiana leggermente datata, che mantenesse lo stile della parlata della protagonista: «Begli scherzi da prete, tesoro!»<sup>15</sup>.

Di ancor più difficile resa in italiano sono stati i dialoghi dei personaggi più giovani che, oltre ad utilizzare un registro molto colloquiale, fanno uso di *gírias*, espressioni gergali che in Brasile possono variare da stato a stato.

Le espressioni gergali, dunque, sono state un'altra stimolante sfida traduttiva: in quest'opera sono moltissime e utilizzate principalmente da Jaqueline e dai

<sup>14</sup> Marcello Quintanilha, *Escuta, formosa Márcia*, op. cit., p. 32.

<sup>15</sup> Marcello Quintanilha, *Ascolta, bellissima Márcia*, op. cit., p. 32.

ragazzi della gang del Trianon. All’inizio del fumetto, per esempio, troviamo una scena in cui Jaqueline e Tigela/Scodella sono in chiacchiere dopo che lui le ha dato un passaggio. Márcia esce di casa, interrompendo a metà una frase del ragazzo che preludeva alla proposta di un incontro sessuale, per far rientrare la figlia immediatamente. Le poche battute fra la ragazza e il ragazzo sono un ottimo esempio della presenza di espressioni gergali, che occupano quasi per intero lo scambio fra i due, come si vede nella Figura 2.



Figura 2

Nella prima inquadratura la conversazione viene appunto troncata da Márcia e la prima espressione gergale è proprio *sujou*, definita nel Dicionário Caldas Aulete online come un’interiezione utilizzata da chi viene colto – o sta per essere colto – in flagrante a commettere un crimine<sup>16</sup>.

Al fine di esplicitare la proposta indecente di Tigela e insieme sottolineare l’interruzione della conversazione, si è tradotto: «Ahia, fine della festa». Il dialogo della terza inquadratura è composto principalmente da espressioni gergali: *ralar peito* significa andarsene di corsa, fuggire, il verbo *desenrolar* – che letteralmente significa “svolgere” – in questo contesto significa chiacchierare, avere una conversazione, e infine l’esclamazione *Demorou!* indica una conferma entusiasta. Queste ultime due battute, nel tentativo di mantenere il significato e il tono colloquiale, sono state tradotte come segue: «Bella, scappo, poi ci sentiamo!» «Ma certo!»<sup>17</sup>. Abbiamo dunque aggiunto “bella”, che in italiano colloquiale attualmente allude a una conferma e mantiene il tono informale,

<sup>16</sup> Bras. Gír. Ter impossibilitada a continuação de uma ação devido à chegada de alguém [int.]. [F.: sujo + - ar. Hom./Par.: suja (s) (fl.), suja (sf. [pl.]); sujo (fl.), sujo (a.sm.) A forma *Sujou!* é uma interjeição empregada por quem é apanhado – ou está na iminência de ser apanhado – cometendo algum delito]. URL: < <https://www.aulete.com.br/sujar> >

<sup>17</sup> Marcello Quintanilha, *Ascolta, bellissima Márcia*, op. cit., p. 16.



abbiamo tradotto l'espressione gergale con il verbo *scappare*, anch'esso informale, e trasformato *desenrolar* in *ci sentiamo*.

La diglossia, ossia l'enorme distanza fra la lingua insegnata e scritta e la lingua parlata, in Brasile è molto diffusa: «O Brasil apresenta [...] um caso extremo de “diglossia” entre a fala do aluno que entra na escola e o padrão de escrita que ele deve adquirir»<sup>18</sup>.

Per quanto riguarda questa questione, alcuni dei fenomeni linguistici più comuni di quel parlato che si discosta dalla norma sono: a) mancanza di concordanza di numero (*umas pessoa*, invece di *umas pessoas*), b) mancanza di concordanza soggetto-verbo (*eles faz*, invece di *eles fazem*), c) uso del pronome di seconda persona singolare *tu* con verbi alla terza persona singolare (*tu diz*, invece di *tu dizes*). I tre fenomeni menzionati appaiono frequentemente nei dialoghi di Jaqueline e, non essendoci una simile polarizzazione fra scritto e parlato in italiano, sono di difficile resa in traduzione. Seguono alcuni esempi, del primo e del secondo caso: «*Os banheiro* tavam tudo lotado, é?»<sup>19</sup>, «*Abre essa porta agora, que tu mora aqui de favor!*»<sup>20</sup>, «*Que que tu tá querendo?*»<sup>21</sup>. Qui le “deviazioni grammaticali” non sono state mantenute perché in italiano sarebbero risultate forzate: la soluzione è stata di mantenere il linguaggio più colloquiale possibile, in modo da rendere evidenti le differenze generazionali. Purtroppo in questo modo si è perso parzialmente un fattore politico, legato soprattutto alle disuguaglianze sociali: svariati studi, in primo luogo quelli del sociolinguista Marcos Bagno<sup>22</sup>, hanno mostrato la persistenza di un forte pregiudizio linguistico in Brasile. Questo è diffuso soprattutto fra i parlanti della *norma culta* nei confronti di quella lingua portoghese – e di chi ne fa uso – infusa di “errori”, che, come è stato dimostrato, in realtà anche loro spesso commettono: «*Há, portanto, um duplo preconceito linguístico: dos falantes cultos contra as variedades não-padrão e dos falantes cultos contra suas próprias variedades*»<sup>23</sup>.

Dunque, pur tentando di differenziare il più possibile i registri fra i

<sup>18</sup> Mary Kato, “Apresentação”, in: Mary A. Kato, Ian Roberts (a cura di.), *Português brasileiro. Uma viagem diacrônica*, Campinas: Editora UNICAMP, 1993, pp. 13-27.

<sup>19</sup> Marcello Quintanilha, op. cit., p. 41.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 55

<sup>22</sup> Marcos Bagno, “Português do Brasil: herança colonial e diglossia”, in: Mary A. Kato, Ian Roberts (a cura di.), *Português brasileiro. Uma viagem diacrônica*, Campinas: Editora UNICAMP, 1993, pp. 37-47.

*Ibidem*, *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*, São Paulo: Edições Loyola, 49ª edizione, 2007.

<sup>23</sup> Marcos Bagno, “Português do Brasil: herança colonial e diglossia”, art. cit., p. 37.

personaggi, al lettore italiano è preclusa la visualizzazione, più immediata nel portoghese brasiliano, delle marcate differenze linguistiche fra i personaggi. Queste ultime, evidenziate con rara sensibilità dall'autore, non sono che un sintomo delle profonde disuguaglianze sociali che continuano a scindere il Brasile, dove il parlante della *norma culta* è quasi sempre un individuo di classe medio-alta che fin dall'infanzia può permettersi una buona istruzione, che raramente rischia di abbandonare il percorso scolastico e che riuscirà più probabilmente ad accedere alle università federali più prestigiose e dunque alla lingua parlata dalla élite. Come afferma Bagno:

Como é fácil perceber, o que está em jogo não é a simples “transformação” de um indivíduo, que vai deixar de ser um “sem língua padrão” para tornar-se um falante da variedade culta. O que está em jogo é a transformação da sociedade como um todo, pois enquanto vivermos numa estrutura social cuja existência mesma exige desigualdades sociais profundas, toda tentativa de promover a “ascensão” social dos marginalizados é, senão hipócrita e cínica, pelo menos de uma boa intenção paternalista e ingênua.<sup>24</sup>

### 3. Conclusioni

Riflettendo sulle varie scelte di traduzione, abbiamo identificato il titolo, lo spazio contenuto dei balloons e il linguaggio eterogeneo dei personaggi come questioni maggiormente rilevanti nel caso della traduzione di *Escuta, formosa Márcia* in italiano. L'ultima questione si è rivelata in realtà la più sfidante: se da un lato ci rendiamo conto dell'impossibilità di trasporre con precisione la diglossia presente in portoghese brasiliano, l'eterogeneità linguistica dei personaggi e le coloratissime espressioni gergali, dall'altro lato abbiamo cercato di tradurre l'“intraducibile” di questa ricca varietà, tentando di avvicinare il più possibile i lettori e le lettrici italiane al mondo della straordinaria protagonista di *Escuta, formosa Márcia*.

Ancora più straordinaria se pensiamo che l'intraducibilità sia un valore: «Dans tout les demains de l'écrit, l'intraduisibilité est tendanciellement vécue comme une valeur. Certes, on exalte aussi la traduisibilité comme un indice de haute rationalité. Tout écrit tient cependant à préserver en lui une part d'intraduisible»<sup>25</sup>. Nel caso brasiliano, e più specificamente nel caso del *graphic novel* in analisi, ampliamo i nostri orizzonti linguistici se consideriamo le varietà linguistiche una ricchezza, invece che una “devianza” dalla norma.

<sup>24</sup> Marcos Bagno, *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*, São Paulo: Edições Loyola, 49ª edizione, 2007, p. 71.

<sup>25</sup> Antoine Berman. *La traduction et la lettre, ou, L'auberge du lointain*, op. cit., p. 60.

Nonostante le difficoltà, quindi, in ogni fase del processo traduttivo l'obiettivo è sempre stato quello di offrire un testo di arrivo il più vicino possibile al testo di partenza, tenendo presente le linee guida di una traduzione etica: «La traduction réellement éthique doit éviter tout aussi bien l'“étrangeté” abusif que l'effet de naturalisation abusif»<sup>26</sup>. Perciò abbiamo evitato di esotizzare il testo e di avere una postura didattica nei confronti di chi lo legge, lasciando spazio al pubblico per interagire con i personaggi e con i loro spazi – linguistici, sociali, razziali – nella speranza di far risaltare tutta la bellezza che risiede nella loro diversità.

<sup>26</sup> Antoine Berman, *Pour une critique des traductions*, Paris: Gallimard, 1995, p. 30.



Elisa Rossi

## L'«illusione ottica» nelle traduzioni portoghesi della *Medea* di Euripide

Se la ricezione della *Medea* di Euripide in Portogallo appare particolarmente feconda nelle forme della rivisitazione e della riscrittura,<sup>1</sup> decisamente meno affollato risulta essere il panorama delle traduzioni. Nonostante il dramma sia stato messo in scena numerose volte,<sup>2</sup> soltanto in due occasioni, nel 1955 e nel 2006, sono state utilizzate versioni *ex novo* in portoghese con la funzione di copione teatrale, poi autonomamente pubblicate; oltre a queste, figura un'altra traduzione, che risale al 1983, destinata alla lettura.

Considerando il contesto editoriale portoghese, dunque, da quanto si è potuto constatare, sono tre le traduzioni della *Medea* di Euripide: la prima, dal 1955, realizzata dalla grecista Maria Helena Rocha Pereira, è stata messa in scena a Coimbra nello stesso anno;<sup>3</sup> nel 1983 è stata edita a Lisbona, nel contesto del progetto editoriale dei “Clássicos” dell’Editorial Inquérito, la versione di João

<sup>1</sup> Tra i numerosi contributi sull’argomento si vedano almeno: Maria Helena Rocha Pereira, *O mito de Medeia na poesia portuguesa*, sep. rev. *Humanitas*, Coimbra: ed. Instituto de Estudos Classicos, 1963; AA.VV., *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Coimbra: INIC, 1991; Pociña Pérez A., López A., Morais C., Fátima Sousa e Silva M., Finglass P., *Portraits of Medeia in Portugal during the 20th and 21st centuries*, Boston: Brill, 2021.

<sup>2</sup> Limitandosi alle rappresentazioni basate sul testo euripideo si contano, a partire dal debutto del 1955, otto spettacoli, di cui almeno tre di produzione e lingua straniera, due in greco moderno e una bulgara. Per un prospetto delle rappresentazioni della *Medea* in Portogallo fino al 2004 cf.: Maria de Fatima Sousa e Silva, *Representações de teatro clássico no Portugal contemporâneo*, vol. I-II-III; Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004.

<sup>3</sup> *Medeia*, Eurípides, Maria Helena Rocha Pereira: 1ª ed., Coimbra, 1955; 2ª ed., Coimbra: Atlantida, 1968; 3ª ed., Coimbra: Instituto Nacional Investigação Científica, 1991; 4ª ed., Coimbra: Inst. Nac. Invest. Científica, 1996; 5ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008; 6ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

Cabral do Nascimento.<sup>4</sup> Infine, risale al 2006 la pubblicazione postuma di quella che è stata fin da subito definita una “recriação poética” della tragedia, riscoperta tra le carte della poetessa Sophia de Mello Breyner Andresen e messa in scena pochi mesi più tardi.<sup>5</sup>

Il testo *coimbrese* della *Medeia* viene realizzato da Rocha Pereira su invito di Paulo Quintela, studioso di letteratura tedesca e fondatore del Teatro degli Studenti di Coimbra TEUC, sulla cui scena, tra gli anni Quaranta e Sessanta, ebbero luogo numerose *pièces* teatrali (portoghesi e straniere, classiche e contemporanee), spesso non conformi alle politiche culturali autorizzate dalla dittatura. In particolare, il personaggio di *Medeia*, secondo le parole di Miguel Real «si rivelava moralmente riprovevole e la sua condotta assolutamente raccapricciante per una mentalità sociale che innalzava la famiglia monogamica tradizionale a un livello istituzionale superiore»,<sup>6</sup> e per questo non avrebbe suscitato, prima di allora, l'interesse della società salazarista. Spettacolo e traduzione godettero tuttavia di un notevole successo: il primo perché restituì al pubblico un mito in parte dimenticato;<sup>7</sup> la seconda perché, pur nascendo come traduzione destinata alla scena, si affermò come testo studio di riferimento e venne pubblicata altre cinque volte, fino al 2016; correlata di importanti paratesti di carattere storico-letterario, è ancora oggi comunemente considerata la versione più attendibile rispetto al testo greco.

Nel 1983 uscì la traduzione di Cabral do Nascimento, poeta e traduttore prolifico; la sua *Medeia* – una versione con intenzioni principalmente divulgative, in linea con il progetto della collana dei “Clássicos” dell’Editorial Inquérito – è, con molta probabilità, un caso di traduzione indiretta.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Eurípides, *Medeia*, tradução, prefácio e notas de João Cabral do Nascimento, Lisboa: Inquérito, 1983.

<sup>5</sup> Sophia de Mello Breyner Andresen, *Medeia: recriação poética da tragédia de Eurípides*, Lisboa: Caminho, 2006.

<sup>6</sup> Miguel Real, *Um Estudo Sobre Medeia, de Mário Cláudio*, in Carla Sofia Gomes Xavier Luís, Alexandre António da Costa Luís e Miguel Real (a cura di), *Vida e Obra de Mário Cláudio*, Porto, Covilhã: Fundação Eng. António de Almeida, Universidade da Beira Interior, 2018, pp. 223-233; trad. mia.

<sup>7</sup> In seguito alla rappresentazione del 1955, seguita da altre iniziative di Rocha Pereira, come la pubblicazione dell'articolo *O mito de Medeia na poesia portuguesa* (op. cit.) o l'organizzazione del convegno “Medeia no Drama Antigo e Moderno” (Coimbra, 1991), il mito, che nei secoli precedenti era già stato ripreso da autori come António José da Silva e Bocage, riemerge nell'opera di numerose autrici, tra cui Eduarda Dionísio, Fiamma Hasse Pais Brandão, Sophia de Mello Breyner Andresen, Hélia Correia e, per ultimo, Mário Cláudio.

<sup>8</sup> Sembra essere la deduzione più logica, dal momento che, a quanto risulta, Cabral do Nascimento non aveva conoscenza della lingua greca e in nessun luogo della sua edizione viene indicato il testo di riferimento; questo può essere visto come indizio del ricorso alla

Sempre negli anni Ottanta, secondo una testimonianza dello studioso Frederico Lourenço,<sup>9</sup> la poetessa Sophia de Mello Breyner Andresen aveva cominciato a lavorare a una personale versione del testo, su invito del Teatro da Cornucópia. L'operazione era probabilmente orientata a valorizzare il dramma attraverso l'interpretazione di un'autrice che, oltre a godere di un ampio riconoscimento di pubblico, operava una ripresa soprattutto tematica della cultura classica all'interno della sua opera. Il testo uscì solo postumo, nel 2006, con il sottotitolo «recriação poética de uma tragédia de Eurípidés», e venne rappresentato nello stesso anno presso il Teatro Dona Maria II di Lisbona, sotto la regia di Fernanda Lapa. Il fatto che l'opera non sia stata presentata come “traduzione” – e che ancora oggi, nelle catalogazioni bibliografiche e in ambito critico,<sup>10</sup> venga attribuita a Sophia de Mello Breyner – è un elemento degno di interesse e ha costituito lo spunto iniziale per queste riflessioni.<sup>11</sup>

Mentre la versione di Cabral do Nascimento si presenta in modo esplicito come un lavoro esclusivamente letterario, quelle di Rocha Pereira e Andresen, che condividono la destinazione scenica, corrispondono perfettamente alla dicotomia, frequente soprattutto nella pubblicazione di drammi classici, tra traduzione “filologica” e traduzione “poetica”. Il caso portoghese della *Medea* descrive dunque, *in nuce*, la ricorrente tendenza da parte dell'editoria a proporre soluzioni traduttive almeno apparentemente contrapposte. Se la specificità di questo tipo di esercizio traduttivo risiede innanzitutto nella resa della fruizione orale del testo di arrivo – e quindi nella ricerca di una parola che sia “azione parlata”,<sup>12</sup> che rientri nelle categorie di *speakability* (o “dicibilità”) e *performability* (o “teatralità”), come sono state nel tempo definite e discusse<sup>13</sup> – l'aspetto più distintivo, e al tempo stesso problematico, risiede nel rapporto con il teatro greco, data la distanza temporale dei testi e l'estraneità della maggioranza del pubblico rispetto alla lingua antica. In questo caso la voce del

traduzione indiretta, utilizzata dall'autore anche per altre traduzioni da lingue non romanze. Riguardo a questo specifico aspetto, e più in generale per uno studio approfondito sull'opera traduttiva di Cabral do Nascimento cfr. Vanessa Castagna, *Voz de muitas vozes; Cabral do Nascimento, tradutor*, Cascais: Principia, 2009.

<sup>9</sup> Frederico Lourenço, *Prefácio*, in *Medeia: recriação poética da tragédia de Eurípedes*, Lisboa: Caminho, 2006.

<sup>10</sup>Ad esempio, nella bibliografia di *Portraits of Medea in Portugal* (op. cit.), la traduzione figura nella sezione intitolata “Rewriting Euripidean *Medea*”.

<sup>11</sup>Importanti considerazioni su questo processo creativo-traduttivo sono contenute nella prefazione di Frederico Lourenço (op. cit., pp. 9-12) e nel più recente articolo di Maria de Fátima Silva, *The Art of Translating a Classic: Author's and Translator's Mask* di Maria de Fátima Silva (*Portraits of Medea in Portugal*, op. cit., pp. 233-257).

<sup>12</sup> Come recita il titolo del famoso articolo di Luigi Pirandello, pubblicato sul “Marzocco” il 7 maggio 1899.

traduttore è in qualche modo più forte, o, se si vuole, più responsabile, dal momento che si fa carico dell'interpretazione di una realtà linguistica non immediatamente accessibile. Nel momento della ricezione orale di un testo classico il traduttore non solo si sovrappone, ma quasi si sostituisce all'autore, come ben osserva, in termini paradossali, Edoardo Sanguineti:

È solo un'illusione ottica, per quanto felice e produttiva, che la gente vada a teatro e dica "ho visto Euripide". "Cosa sei andato a vedere ieri sera?". "Sono andato a ascoltare Euripide, a vedere Euripide". Ma nessuno ha ascoltato o visto Euripide! Non c'è una parola, di Euripide (...) È il traduttore che si è ascoltato.<sup>14</sup>

Questo concatenarsi di questioni, connaturate alla traduzione della tragedia greca, si riflette in politiche editoriali diverse che, spesso a fasi alterne, propendono per traduzioni cosiddette "filologiche", in cui la preoccupazione principale è orientata a una cosiddetta resa "fedele" del testo, oppure per traduzioni d'autore, rifacimenti creativi del testo tragico. Ad esempio, l'inclinazione registrata nell'ambito editoriale italiano, soprattutto negli ultimi decenni, per una traduzione *tendenzialmente* filologica, condotta da traduttori "professori", porta Federico Condello a mettere in guardia rispetto alla presenza dilagante di un «imperante traduttese», definita come «lingua franca delle nostre scuole come delle nostre aule universitarie, dei libri come delle scene».<sup>15</sup> Si tratta di un sistema chiuso e conservativo di corrispondenze, sia in termini di lessico che in termini di costruito sintattico. Condello non critica in assoluto il "traduttese", anzi, ne riconosce gli importantissimi fini didattici, ma sostiene l'importanza di educare alle diverse sensibilità e finalità di una traduzione. Nel caso della traduzione teatrale, per la scena, arriva a chiedersi:

Quanta parte della crescente indifferenza nei confronti delle virtù educative del "classico" (...) dipenderà molto concretamente dalla pseudo-lingua traduttiva che andiamo sempre più spesso sovrapponendo alla lingua dei testi antichi? È forse qui in gioco l'intelligenza stessa dei testi, la percezione autentica della loro complessità?<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Centrale in questo dibattito è la riflessione di Susan Bassnett, che si interroga a più riprese sull'uso e sulla potenziale ambiguità dei significati attribuiti a questi termini; cfr.: *Ways Through the Labyrinth*, in *The Manipulation of Literature*, a cura di Theo Hermans, Londra: Croom Helm, 1985; e *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, in *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, a cura di Susan Bassnett e André Lefevere, Clevedon: Multi-lingual Matters, 1998.

<sup>14</sup> Edoardo Sanguineti, *Due interventi su: Riscrivere, rappresentare Edipo*, in *Edipo classico e contemporaneo*, a cura di F. Citti, A. Iannucci, Hildesheim-Zürich-New York, 2012, p. 389; ripresa da Federico Condello, *Tragedia e 'traduttese' (questione d'esegesi, non solo di gusto)*, in «Scienze dell'Antichità» XX/3, 2014, p. 37.

<sup>15</sup> Federico Condello, *ibidem*, p. 32. Per un approfondimento sul neologismo «tra-



Simili dubbi attraversano anche l'attività critica e traduttiva di Maria Grazia Ciani, basata sulla convinzione che proprio sulla scena teatrale – laddove il testo è sostenuto e accompagnato da altri elementi non verbali – il mito classico possa ritrovare pienezza e autenticità, e quindi rinascere sotto una nuova veste. Da qui l'importanza di una traduzione efficace e la sfida costante con quel «temibile guardiano» che è il testo a fronte:

Mi sorveglia, mi chiama a rapporto, quasi mi costringe a rendergli conto di ogni parola, di ogni giro di frase. Mi trascina all'indietro, mi obbliga ad accordarmi alla sua tonalità invece di lavorare di contrappunto. La formazione accademica incide, è ovvio. L'eliminazione del testo a fronte mi libera, mi permette di salpare senza zavorra, di lavorare sul testo originale senza tradirlo ma anche senza tradirmi.<sup>17</sup>

Su scale diverse, interrogativi pratici e teorici di questo tipo mettono in luce i limiti intrinseci di una traduzione filologica per la scena, auspicando l'insorgere di una rinnovata coscienza traduttologica.

Diametralmente opposta, almeno da un punto di vista formale, è invece la scelta di affidare a una nota personalità letteraria una personale interpretazione del testo greco, scelta che implica l'interesse verso un potenziale *ri-creativo*. Da un lato, questa strategia editoriale può avere il merito di svelare l'operazione «illusionista», permettendo ad ascoltatori e lettori di percepire la distanza dall'originale attraverso la presenza di un'altra voce; dall'altro, il grado di rielaborazione tende ad attirare sospetti di manipolazione e imprecisione linguistica (o registica) nei confronti del testo.

Tra i due poli esiste naturalmente un ampio spettro di sfumature, rappresentato, ad esempio, da casi di collaborazione tra poeti e studiosi, o da traduzioni realizzate da figure che possono essere ascritte ad entrambe le categorie,<sup>18</sup> o ancora da operazioni in cui il problema è trasposto e affrontato

duttese», si veda la nota che Condello dedica alla storia del termine (*ivi*); in *L'italiano delle traduzioni* (Roma: Carocci, 2020); Stefano Ondelli lo utilizza ampiamente per spiegare determinati fenomeni linguistici ricorrenti nella traduzione letteraria e audio-visiva.

<sup>16</sup> op. cit., p. 36.

<sup>17</sup> Maria Grazia Ciani, *Sul tradurre il greco. Appunti per Medea di Euripide* (Istituto Nazionale Drama Antico, 2009); [https://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1426](https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1426) (10/06/2023).

<sup>18</sup> In Italia, alcuni esempi in questo senso sono la traduzione di Vincenzo Consolo e Dario Del Corno, realizzata per la regia di Lumberto Puggelli dell'*Ifigenia in Tauride* (INDA, 1982), oppure, ancora prima, le celebri traduzioni dell'*Orestide* di Pasolini (INDA, 1960). A una logica simile può essere ascritta, molto più recentemente, la versione di Roberto Vecchioni del *Prometeo* di Eschilo (INDA, 2023). In Portogallo casi come questo sono meno frequenti, anche perché non esiste un'associazione promotrice attiva su tutto il territorio nazionale, come è invece il caso dell'INDA in Italia.

internamente, come è il caso dell'opera di traduzione di Sanguineti, che volutamente mette in evidenza, attraverso lo scioglimento letterale dei significati etimologici, la distanza linguistica tra testo greco e testo "moderno".<sup>19</sup> Nella maggior parte dei casi, in realtà, le distinzioni non sono così nette, e la coesistenza di soluzioni rivela una realtà complessa; ma l'utilizzo delle formule editoriali, spesso alimentato da una postura critica pregiudiziale, accademica o critico-giornalistica, amplifica le differenze, presentandole come alternative contrastanti.

Questa tendenza polarizzante è in qualche modo connaturata all'esercizio di traduzione teatrale di testi antichi, e può dunque essere osservata, tenendo conto delle specificità, all'interno dei diversi contesti geografico-letterari. Il caso della traduzione della *Medea* in Portogallo è in questo senso sintomatico di una tradizione meno produttiva, rispetto ad altre, nell'ambito della pubblicazione di testi antichi, e in cui questa cristallizzazione risulta, dunque, più visibile. Il confronto tra traduzioni che si presentano come antitetiche e con finalità completamente diverse – come è il caso delle versioni di Rocha Pereira, Cabral do Nascimento e Andresen – permette di mettere in discussione un'automatica corrispondenza tra categorie editoriali e pratiche traduttive. Di fronte alla distanza linguistica del testo greco, di fronte all'esigenza scenica del testo teatrale, emerge l'orizzonte possibile e complesso delle singole scelte traduttive, difficilmente riconducibili a strategie rigide, unitarie e perfettamente coerenti. Anche la distinzione tra le edizioni destinate alla scena e quelle pensate per la lettura non dovrebbe essere intesa come assoluta e, soprattutto, non dovrebbe ostacolare una lettura critica comparativa, dal momento che i confini non sono mai definiti in modo assoluto; come afferma Roberto Menin:

La dimensione dello spettacolo, con le sue esigenze specifiche, ha messo in parte in ombra quella che, prima del Novecento, era la centralità letteraria del testo e ha influenzato in modo decisivo non solo le traduzioni realizzate per la scena, ma anche quelle di natura editoriale.<sup>20</sup>

Per scendere sul terreno di un confronto concreto, prenderò in considerazione le diverse rese in portoghese del prologo di *Medea*: con la sua funzione narrativa analettica e allo stesso tempo anticipatrice dei nuclei tematici

<sup>19</sup> Le traduzioni di teatro antico di Sanguineti sono state raccolte nel volume *Teatro Antico. Traduzioni e ricordi* (a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano: Rizzoli, 2006). Il volume include anche testi teorici e metodologici che attestano l'approfondita indagine creativa che l'autore ha dedicato, nel corso degli anni, a questo particolare esercizio traduttivo.

<sup>20</sup> Roberto Menin, *Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*, «Studi Germanici», 5, 2014, p. 303.

dell'intera opera, esso è uno spazio testuale che ben si presta a osservare lo scarto che intercorre tra i diversi processi creativi.

## Il prologo della tragedia: tra tensione scenica e rigore filologico

La *rhexis* della Nutrice, che corrisponde strutturalmente alla prima scena del prologo (vv. 1-48), espone, anticipa e problematizza i nodi principali dell'azione scenica, sul piano tematico e su quello più propriamente retorico e linguistico. In quanto personaggio intimamente vicino a Medea, la Nutrice è a conoscenza delle sue vicende passate e soprattutto è partecipe dello stato di disperazione in cui si versa la protagonista. In un primo momento espone l'antefatto della tragedia (vv. 1-24), ricordando agli spettatori che Medea si è da poco stabilita a Corinto insieme a Giasone e ai figli nati dalla loro relazione; l'eroe greco, tuttavia, per motivi di interesse ha deciso di sposare la figlia del re Creonte, gettando Medea in una condizione di terribile sofferenza. La nutrice accusa la condotta di Giasone, descrive la situazione attuale di Medea ed esprime il suo timore per quello che la sua padrona, definita “terribile” (*deinē*), potrebbe in futuro compiere. Seguendo l'ordine narrativo dei versi, alcuni costrutti sintattici e questioni semantiche risultano particolarmente problematici dal punto di vista traduttivo e ad essi corrispondono, infatti, le maggiori divergenze tra le tre versioni portoghesi.

Vv. 1-6:<sup>21</sup>

Oh se lo scafo di Argo non fosse passato a volo attraverso  
le cupe Simplegadi fino alla terra dei Colchi,  
e nelle valli del Pelio non fosse caduto mai  
il pino reciso, e non avesse attrezzato di remi le mani  
degli eroi ottimi che andarono a cercare il vello  
tutto d'oro per Pelia (...)<sup>22</sup>

Εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος  
Κόλχων ἐς αἶαν / κτανέας Συμπληγάδας, μὴδ' ἐν  
νάπαισι Πηλίου πεσεῖν / ποτε τμηθεῖσα πεύκη,  
μὴδ' ἐρεμῶσαι χέρας / ἀνδρῶν ἀριστέων οἱ τὸ  
πάγχρυσον δέρος / Πελῖα μετῆλθον.

Nel ripercorrere l'antefatto della saga del vello d'oro, che determina l'incontro tra Giasone e Medea, il discorso della nutrice è impostato sull'enunciazione di un desiderio irrealizzabile nel passato, accompagnato dalla constatazione delle sue irrimediabili conseguenze: se il viaggio degli Argonauti

<sup>21</sup> Le citazioni del testo greco si riferiscono all'edizione critica H. Van Looy, *Euripides. Medea*, Stuttgart-Lipsiae: Teubner, 1992.

<sup>22</sup> Le traduzioni dal greco sono di chi scrive e sono il più possibile letterali, basate sul confronto tra diverse versioni scolastiche, che forniscono anche il principale riferimento critico per il commento al testo. In particolare, si segnalano: Euripide, *Medea*, commento a cura di Cesare Azan e Valentina Fascia, Napoli: Simone, 2015; Euripide, *Medea*, a cura di Laura Suardi, Milano: Principato, 2002.

alla conquista del vello d'oro non fosse avvenuto, «la signora mia, Medea, / non avrebbe navigato verso le torri della terra di Iolco / sconvolta nel cuore dal desiderio di Giasone» (vv. 6-8).

Ciani, a proposito di questo incipit, riflette sulla difficoltà di rendere in lingua italiana, in modo efficace e non impacciato, la tensione narrativa che caratterizza il testo originale: «Quell'iterato desiderio di cancellare il passato andando a ritroso, come in un *flash-back* cinematografico, è difficile da rendere, così, a scena fredda».<sup>23</sup> Dal punto di vista linguistico, la perifrasi iniziale *eith' òphel(e)* è un caso particolare di enunciato irreali e introduce, appunto, una proposizione desiderativa irrealizzabile nel passato, da cui dipendono i successivi infiniti aoristi *diaptasthai* (“volare attraverso”), *pesein* (“cadere”), *eretmōsai* (“fornire di remi”); nelle tre versioni portoghesi la complessa architettura sintattica è riprodotta attraverso espedienti diversi:

Rocha Pereira	Quem dera que a nau de Argos, quando seguia para a terra da Cólquida, nunca tivesse voado através das negras Simplégadas...
Cabral do Nascimento	Prouvera aos deuses que o navio Argo não tivesse passado além das nocturnas Simplégades em demanda da Cólquida...
Andresen	Nunca os deuses tivessem consentido Que a proa de Argo ousasse atravessar O negro azul errante dos rochedos Para vir até Cólquis pelo mar. Nunca...

Nella versione di Rocha Pereira il periodo si apre con la locuzione desiderativa «quem dera que», lett. “chi avrebbe dato che”, propria anche del parlato, seguita da una serie di subordinate esplicite al congiuntivo passato. La locuzione «prouvera aos deuses», letteralmente “sarebbe piaciuto agli dèi” – preferita da Cabral do Nascimento forse per il riferimento dell’espressione, anche se cristallizzata, alla sfera divina – ricopre lo stesso valore grammaticale, ma appartiene a un lessico più desueto.

La traduzione di Andresen si distingue innanzitutto per la scelta di trasporre in versi liberi i trimetri giambici greci, scelta particolare perché, normalmente, la traduzione in versi viene applicata solo agli anapesti e ai metri lirici degli stasimi.<sup>24</sup> Se già nel testo originario la decisione di affidare la narrazione del prologo a un personaggio socialmente subalterno doveva costituire, agli occhi

<sup>23</sup> Maria Grazia Ciani, *Sul tradurre il greco*, op. cit.

<sup>24</sup> Rocha Pereira, ad esempio, come è spiegato nella nota introduttiva alla prima edizione, poi modificata nelle edizioni seguenti, segue questa distinzione più convenzionale.

del pubblico, un elemento innovativo, l'operazione di Andresen – caratteristica strutturale dell'intera traduzione<sup>25</sup> – è rivelatrice del particolare ruolo scenico che l'autrice le riserva. Da un punto di vista sintattico, l'andamento ritmico sostiene il periodo attraverso l'anafora dell'avverbio “nunca” (“mai”) – presente anche nella prosa di Rocha Pereira e assente invece in Cabral do Nascimento – che scandisce l'irreparabilità delle azioni passate.

Le tre traduzioni si distinguono anche per le diverse scelte a livello lessicale: il greco *skapbos* letteralmente corrisponde alla carena della nave e viene usato metonimicamente per indicare l'intera imbarcazione. Andresen applica la stessa logica, ma trasferisce la figura retorica su «proa» (“prua”), mentre le versioni di Rocha Pereira e Cabral do Nascimento prediligono, rispettivamente, i referenti «nau», ovvero un'imbarcazione antica a vela, e «navio», termine meno specifico, che indica una nave di piccole o grandi dimensioni.

Peculiari anche le corrispondenze traduttive per l'aggettivo *kyaneas*, riferito alle rocce delle isole Simplegadi, che indica una tonalità scura compresa tra il nero e l'azzurro, sopravvissuta ad esempio nell'etimologia dell'italiano “ciano, cianotico”. Rocha Pereira opta per una scelta più lineare: «negras» che, a differenza dell'aggettivo “preto” (nero), ha anche l'accezione di “funebre/funereo”. Probabilmente nella stessa direzione si muove la scelta di Cabral do Nascimento che traduce «nocturnas», aggiungendo un'indicazione di carattere temporale. Andresen, invece, preferisce mantenere l'accezione cromatica originaria, rendendo l'aggettivo con il composto «negro azul». Ugualmente peculiare nella sua versione la resa del toponimo “Simplegadi”, che in greco deriva da *symplēssō* (“urtare”) e richiama la leggenda secondo cui le rocce si scontravano al passaggio dei naviganti. Attraverso il sintagma «O negro-azul errante dos rochedos», Andresen mette in evidenza la radice del significato che indica il movimento.

#### Vv. 6-8:

Infatti la signora mia,  
Medea, non avrebbe navigato verso le torri della terra di Iolco  
sconvolta nel cuore dal desiderio di Giasone

οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμῆ  
Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας  
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγείσ' Ἰάσονος·

I vv. 7-8, “incorniciati” dai nomi dei due protagonisti – Medea e Giasone – che ricorrono enfaticamente in apertura e in clausola, segnano l'opposizione irrimediabile che si è venuta a creare. Ma al v. 8 l'espressione «*eroti thymon*

<sup>25</sup> Oltre al prologo, vengono trasposte in versi le due *rheseis* di Medea (la prima all'interno del primo episodio, vv. 214-266; la seconda, nel terzo episodio, vv. 764-810) e il primo intervento di Giasone durante l'ultimo dialogo con Medea, nell'esodo (vv. 1323-1350). Viceversa, vi sono due interventi del Coro che vengono resi in prosa: i versi 759-763 del terzo episodio (p.49) e i versi 1081-1115 (quinto episodio, pp. 62-63).

*ekplagheisa Iasonos*» (“colpita nel cuore dall’amore per Giasone”), sottolinea tutta l’intensità emotiva del sentimento che la donna aveva nutrito per l’eroe: il termine *eros* indica la forte passionalità amorosa, ed è qui dativo d’agente (“dal desiderio”); con *thymos* invece – che funziona grammaticalmente come accusativo di relazione (“nel cuore”) – si intende generalmente il principale organo regolatore del sentimento: l’animo, il cuore, la sede delle emozioni e delle passioni. Il termine è etimologicamente legato alla parola latina *fumus* e al verbo greco *thyo*, “sacrifico”, ovvero “brucio la vittima che eleva fumo”; il riferimento al *thymos* è infatti proprio anche degli stati di ira, di accecamento rabbioso. Il participio aoristo passivo riferito a Medea, invece, *ekplagheîsa*, vale “colpita violentemente dall’esterno”, e può dunque essere reso attraverso verbi che denotano sconvolgimento emotivo, come “folgorare” o “sconvolgere”.

Rocha Pereira (1955; 2016) «ferida no seu peito pelo amor de Jasão»

Cabral do Nascimento (1983) «com o coração alanceado do amor de Jasão»

Sophia (2006) «cega e possuída pelo amor de Jasão»

Nelle tre traduzioni si mantiene il portoghese “amor” per *eros*, mentre varia la prima parte del sintagma. Rocha Pereira predilige il participio «ferida» (“ferita”) e traduce *thymos* con «peito» (“petto”); Cabral do Nascimento riformula grammaticalmente attribuendo il participio al «coração» (“cuore”) e utilizzando un termine come «alanceado» (“colpito con lancia”), che rimanda all’idea di un attacco armato esterno. La versione poetica di Andresen trasforma il sintagma in un’endiadi, «cega e possuída» (“cieca e posseduta”), rinunciando all’immagine di un’aggressione esterna e privilegiando invece la radice etimologica lessicale di *thymos* attraverso un riferimento all’obnubilamento delle facoltà visive.

L’ampia architettura retorica volta a descrivere l’antefatto della tragedia si chiude con una considerazione, sottilmente ironica, di carattere gnomico: dopo tutte le rinunce che ha dovuto fare per amore di Giasone, Medea ha dovuto «convenire in tutto» (*xympherousa Iasoni*, v. 13) per essere accettata dai cittadini di Corinto, in quanto «questa è la più grande salvezza: quando la moglie non sia in disaccordo con il marito» (*hēper meghistē ghignetai sōteria, / hotan gunē pros andra mē dichostatē*, v. 14).

Rocha Pereira: «Porque é essa certamente a maior segurança, que a mulher não discorde com o marido»

Cabral do Nascimento: «Ora nisso mesmo é que reside a verdadeira salvaguarda: não estar a mulher em desacordo com o marido»

Andresen: «Pois só existe paz quando uma mulher aceita e se submete»

La riflessione di carattere morale, quindi, espressa nel tono di saggezza popolare proprio della Nutrice, viene resa attraverso due modalità opposte: da un lato, traduzioni come quelle di Rocha Pereira e di Cabral do Nascimento che, con poche differenze, prediligono una resa più aderente alla formulazione originaria, che risulta quindi più articolata e meno spontanea dal punto di vista dell'efficacia orale; dall'altro il tono colloquiale di Andresen (introdotto dal «pois», “infatti”, tipico del parlato), che reinterpreta il messaggio in modo del tutto personale: “infatti esiste pace solo quando una donna accetta e si sottomette”.

Al v. 16 avviene il drastico passaggio al presente: “Ma ora tutto è odioso e stanno male gli affetti intimi” (*Nyn d'echtra panta kai nosei ta philtata*), un punto di svolta del discorso che, ancora una volta, dà luogo a trasposizioni tra loro differenti:

Rocha Pereira:	«Agora tudo lhe é odioso, e aborrece-a o que mais ama»
Cabral do Nascimento:	«Presentemente tudo lhe é hostil; foi atingida nas suas mais caras afeições»
Andresen:	«Porém tudo lhe foi hostil. Ela foi magoada. Em todo o seu amor»

*Nyn* è avverbio temporale (lett. “ora”), ma ha qui anche un forte valore avvertativo, che sancisce il passaggio alla condizione presente. Mentre Rocha Pereira e Cabral do Nascimento mantengono l'aspetto temporale, nella versione poetica di Andresen viene accentuato il senso contrastivo rispetto alla logica del discorso precedente, di conseguenza l'azione viene volta al passato: «porém tudo lhe foi hostil» (“però tutto le è stato ostile”).

Il neutro sostantivato *ta philtata* (“le cose amate”, “gli affetti”), frequente in greco, viene mantenuto al plurale solo da Cabral do Nascimento, e diventa invece più incisivo nel singolare delle altre due versioni: «o que mais ama» (“ciò che più ama”) e «todo o seu amor» (“tutto il suo amore”); Andresen, inoltre, sceglie di scindere enfaticamente la frase, seguendo un procedimento stilistico tra i più ricorrenti della sua strategia traduttiva.

Al v. 20 *Medea*, non ancora apparsa sulla scena, viene indirettamente presentata nella disperata fierezza della sua condizione: «E *Medea*, l'infelice donna oltraggiata, rinfaccia con grida» (*Mēdeia d' hē dystenos ētimasnenē*, vv. 20-21). L'apposizione *dystēnos ētimasnenē* (“infelice e oltraggiata”), posta in rilievo e riferita alla protagonista, conferisce una forte connotazione patetica, anticipando le radici del turbamento che porteranno al matricidio – in particolare, la perdita dell'onore – da un punto di vista etico e giuridico. *Dystenos*, termine tipico del lessico tragico e significativo soprattutto in questo dramma euripideo, è formato dal prefisso peggiorativo *dys-* e dalla radice di *histēmi* (“stare”); *ētimasnenē*, invece, significa letteralmente “privata del-

l'onore", e quindi "disonorata", "disprezzata". Riprendendo le riflessioni di Condello, entrambi i termini, proprio per la loro frequenza, tendono a essere tradotti attraverso «corrispondenze dizionariali invalse»,<sup>26</sup> rischiando di perdere la loro forza retorica originaria.

- Rocha Pereira: «...e Medeia, desgracada e desprezada, clama pelos juramentos, invoca as mãos que se apertaram, esse penhor máximo»
- Cabral do Nascimento: «A infortunada, a ultrajada Medeia declara em altos brados os juramentos, apela para a união das mãos, o mais forte dos penhores»
- Andresen: «E sob o peso do insulto Medeia/ em alto pranto invoca o juramento,/ Invoca as mãos que foram reunidas/ No rito mais solene e mais sagrado»

La formazione composta dei due aggettivi è mantenuta nella versione di Rocha Pereira attraverso il prefisso privativo "des-", accentuato dalla ripetizione; simile la scelta di Cabral do Nascimento che, se attenua lievemente il primo termine attraverso il meno incisivo «infortunada» ("sfortunata"), rimarca il senso di ingiustizia in cui versa la condizione di Medea con il participio «ultrajada» ("oltraggiata"). La versione di Andresen si contraddistingue innanzitutto per la scelta di rendere questi versi attraverso la misura endecasillabica, altro espediente ritmico-retorico tipico della sua traduzione che caratterizza i passaggi più solenni e incisivi; forse proprio per ragioni metriche viene anche invertito l'ordine verbale, attraverso l'anticipazione del motivo dell'offesa rispetto allo stato psicologico di afflizione. Entrambi i termini, inoltre, subiscono il procedimento già in precedenza osservato, per cui le forme aggettivali vengono riformulate e trasposte in immagini concrete: «sob o peso do insulto» ("sotto il peso dell'insulto") e «em alto pranto» ("in alto pianto").

Il monologo della Nutrice prosegue al v. 24 con la descrizione della prostrazione fisica e psicologica della protagonista; da un punto di vista sintattico, esso è costruito attraverso la totale assenza di subordinazione e un uso caotico e cumulativo di immagini, in cui quello che conta è l'effetto patetico dell'insieme.

E giace senza cibo, abbandonato il corpo alle sofferenze,  
struggendo tutto il tempo in lacrime  
da quando si è accorta di ricevere torto dal marito,  
senza sollevare lo sguardo né staccare il volto  
da terra; e, come rupe, o marina  
onda, (non) ascolta gli amici quando viene consigliata,  
tranne quando, girato il bianchissimo collo,

κείται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφείσ' ἀλγηδόσιν,  
τὸν πάντα συντήκουσα δακρυόις χρόνον  
ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦισθετ' ἠδικημένη,  
οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσομεν γῆς  
πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος  
κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων,  
ἦν μὴ ποτε στρέψασα πάλλευκον δέριον

<sup>26</sup> op. cit., p. 31.



rivolta a se stessa, rimpiange il padre suo  
e la terra e la casa che tradì nel venir via  
con un uomo che ora la tiene in dispregio.

αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμώζει φίλον

Il ritratto è caratterizzato da una tensione lirica che esprime compartecipazione ed è articolato attraverso participi nominali, che descrivono azioni passive di abbandono, e forti *enjambement*, come quello che isola l'immagine del volto e dell'onda marina (vv. 28-9). Ancora una volta, la diversità delle scelte lessicali e sintattiche nelle traduzioni portoghesi denota la duttilità che caratterizza il processo di interpretazione del testo greco, ulteriormente accentuata dal carattere lirico-descrittivo del passo:

- |                      |  |
|----------------------|--|
| Rocha Pereira        | «Jaz sem comer, o corpo abandonado à dor, consumindo nas lágrimas todo o tempo, desde que se sentiu injuriada pelo marido, sem erguer os olhos, sem desviar o rosto do chão. Como uma rocha ou uma onda do mar, assim escuta os amigos, quando a aconselham. A não ser quando alguma vez, volvendo o colo alviníente, de si para si lamenta o pai querido...»                                      |
| Cabral do Nascimento | «Deprimida, sem se alimentar, abandona o corpo às suas dores; consome dias inteiros em pranto desde que conheceu a perfídia do marido; já não alça a vista nem desprende do chão o olhar; parece uma rocha ou uma onda do mar quando ouve as consolações dos amigos. Todavia às vezes desvia a cara deslumbrante de alvura e, sozinha, chora o pai amado...»                                       |
| Andresen             | «E jaz sem alimento, derrubada// O seu corpo voltou-se para a dor/ E em pranto se dissolvem os seus dias./ Não ergueu mais o rosto. Os seus olhos/ Estão fitos e postos sobre o chão./ Não ouve quem fala não responde/ Ora parece imóvel um rochedo / Ora se torce e volta como vaga./ Porém as vezes de repente vira/ A brancura radiosa do pescoço/ E falando consigo mesmo chora/ A pátria...» |

Al primo verso il participio aoristo *hupheîsa* (“lasciando sotto”), ha come complemento oggetto *sōma* (“corpo”) e regge il dativo plurale *alghēdosin* (“ai dolori”); nella versione di Andresen è peculiare la scelta di trasformare *sōma* in soggetto e utilizzare il verbo “voltar-se” (“girarsi”, “rivoltarsi”), sottolineando il senso di agitazione fisica implicita nel verbo greco. Più in generale la versione di Andresen opta per un trasferimento dell'azione dal participio nominale ai complementi indiretti, come anche al v. 25, diversamente interpretato,<sup>27</sup> per cui

<sup>27</sup> Secondo una lettura più lineare, *ton panta kronon* sarebbe accusativo di *syntekousa*, che andrebbe quindi considerato con valore attivo: “consumando tutto il tempo in lacrime”.

«...em pranto se dissolvem os seus dias». Anche Cabral do Nascimento condive la resa di *ton panta kronon* (“per tutto il tempo”) con l’espressione più immediata «dias inteiros». Per quanto riguarda invece la traduzione del verbo, Cabral do Nascimento e Rocha Pereira preferiscono una corrispondenza più consueta, “consumir”, mentre Andresen, ancora una volta, fa leva sull’etimo e sulla trasposizione visuale dell’azione: il verbo *syntēko* è un composto di *tēkō*, che significa generalmente “sciogliere, liquefare”, e quindi i giorni «dissolvem-se» (“si dissolvono”). Interessante anche la scelta di omettere la subordinata temporale *epei pros andros ēsthet’ ēdikēmenē* («da quando si è accorta di ricevere torto dal marito»), con cui si ottiene un alleggerimento sintattico del testo.

Il forte *enjambement* ai vv. 27-28 è mantenuto solo in parte da Cabral do Nascimento attraverso un’anastrofe: «nem desprende do chão o olhar» (“né stacca dal suolo lo sguardo”), rendendo metonimicamente il “volto” con lo “sguardo”. Anche il secondo *enjambement* (“marina”/“onda”) non trova corrispettivo retorico in nessuna delle tre traduzioni, che sembrano concentrarsi piuttosto sul senso complessivo della similitudine.

Se il paragone tra l’ostinazione di Medea e la durezza di una roccia risulta comprensibile, meno perspicuo è quello con l’onda marina: l’associazione al mare di un’idea di insensibilità e ostinazione è ricorrente nella letteratura greca,<sup>28</sup> ma estraneo alla sensibilità moderna e perciò difficile da rendersi in traduzione. In questo caso la versione di Andresen si distingue per una strategia di riadattamento del significato: l’espedito retorico della metafora viene ridistribuito su due versi endecasillabi, scanditi dall’anafora. La pietra rimane così associata all’idea di immobilità («agora parece imóvel», “ora sembra immobile”), mentre all’onda viene riferita un’azione della protagonista («Ora se torce e volta», “ora si contorce e gira”) assente nel testo greco, rendendo il contrasto tra durezza esterna e sconvolgimento interiore.

I rari momenti in cui Medea si risveglia dallo stato di apatia e si dispera al pensiero dei crimini commessi per amore di Giasone sono resi grammaticalmente attraverso una subordinata dal valore eventuale/limitativo, letteralmente “a meno che, talvolta, muova il bianco collo”; l’aggettivo *palleukōn* – composto da *pâs* e *leukos*, “tutto-bianco” – riferito alla carnagione del collo di Medea, conferisce un dettaglio estetico di particolare rilievo. In corrispondenza di passaggi lirici come questo, come si è detto, emerge con più evidenza il margine creativo che distingue le tre versioni; tuttavia, in questo come in altri casi, non è facile distinguere una versione filologicamente più “attendibile” delle

Secondo altre proposte interpretative, il participio avrebbe invece valore riflessivo e *ton panta kronon* varrebbe come complemento di tempo continuato: “consumandosi in lacrime per tutto il tempo”.

<sup>28</sup> Ad esempio, cfr. *Iliade* XVI, 34-35, *Ippolito*, 304-305, *Andromaca*, 537-538.

altre. Il sostantivo *deren* indica la zona del collo (o della gola) e corrisponde dunque al portoghese «pescoço», preferito da Andresen; Rocha Pereira opta invece per «colo», che indica più propriamente il “grembo”, con conseguente riferimento alla condizione materna di Medea. Cabral do Nascimento, probabilmente per evitare la ripetizione con le scelte traduttive immediatamente precedenti, traduce invece con «cara», ovvero “faccia”.

Curiosa anche la distinzione che avviene nella trasposizione del valore accrescitivo dell'aggettivo *palleukos*: «alvi-nitente» in Rocha Pereira, composto dal prefisso “alvi” (da *albus* latino) e “nitente” (“brillante”, da *nitens*), termine proveniente da una sfera lessicale alta. La medesima nozione è trasmessa dall'aggettivo «deslumbrante» nella traduzione di Nascimento (associato al sostantivo “de alvura”, che significa «di biancore»). Questo aggettivo è formato dal prefisso *des-*, di intensificazione, e dalla radice latina di *lux*. Pur non essendo un termine colloquiale, compare più frequentemente e viene principalmente usato con il significato di “sorprendente”, per denotare qualcosa che, in senso metaforico, colpisce a tal punto da oscurare la visione.

Andresen traspone invece il riferimento alla gamma cromatica sull'aggettivo «radiosa», riferito a «brancura». I derivati di “alvo/a” – ripresi nella forma del composto aggettivale da Rocha Pereira e del sostantivo da Cabral do Nascimento – e quelli di “branco/a” hanno etimologicamente significati distinti: se il primo termine rivela una relazione diretta con la nozione di ‘luce’, presente già nel greco *leukos*, il secondo si riferisce più esplicitamente allo spettro cromatica. Un semplice sintagma composto da tre elementi può generare traduzioni estremamente differenti, in cui il significato complessivo è diversamente soppesato e ridistribuito; soluzioni di questo tipo solo forzatamente possono essere ricondotte, qui come in altri casi, a una rigida e unitaria strategia filologica, divulgativa o scenica del testo.

## Traduzioni e interazioni

Tenere in conto le diverse finalità delle traduzioni non preclude la possibilità di una comparazione testuale, motivata in primo luogo dal fatto che quelle di Rocha Pereira, Cabral do Nascimento e Andresen, da quanto si è potuto verificare, sono le uniche traduzioni portoghesi esistenti e in quanto tali costituiscono il *corpus* delle edizioni portoghesi della *Medea*. L'analisi precedente, condotta solo sulla scena iniziale della tragedia, lascia intravedere una discrepanza tra le operazioni messe in atto e le rispettive definizioni editoriali, che possono risultare fuorvianti.

Nella breve riflessione traduttiva che Rocha Pereira dedica alla *Medeia* (contenuta nella prima edizione e in seguito curiosamente ridotta a una breve nota informativa) emergono da un lato la volontà di trattare il testo greco con rigore

filologico, e dall'altro una particolare attenzione alla virtualità scenica, a partire dalla preoccupazione per la resa delle «espressioni colloquiali, se non prosaiche»<sup>29</sup> proprie del testo euripideo. La sua traduzione, dunque, pur avendo *anche* una finalità specialistica di tipo accademico, nasce come testo per la scena ed è stata ripresa in seguito come copione per altre rappresentazioni. Al contrario, l'edizione curata da Cabral do Nascimento si presenta a tutti gli effetti come divulgativa – a partire dalla veste grafica e dallo stile dei brevi paratesti introduttivi – eppure, la traduzione mantiene un *ordo verborum* più conservativo, e anche a livello lessicale prevale spesso l'alternativa più desueta.

L'analisi incrociata delle tre traduzioni, concentrata principalmente su un piano semantico e sintattico, evidenzia un grado maggiore di coinvolgimento autoriale nella versione di Andresen rispetto a quella di Rocha Pereira e Cabral do Nascimento. Sono presenti, infatti, una serie di espedienti – parallelismi, endiadi, *tricola*, ripetizioni e dislocazioni, insieme all'utilizzo costante di elementi deittici e all'inserito di minime ma fondamentali scelte lessicali provenienti del suo mondo poetico<sup>30</sup> – volti a rendere la dimensione orale della destinazione scenica del testo. Tuttavia, ciò non implica necessariamente una modernizzazione del testo, al punto che l'indicazione di “recriação poética” con cui è presentata l'opera suona, se non inadeguata, quanto meno problematica. L'attribuzione di questa traduzione andreseniana all'ambito della riscrittura creativa, come si è visto, avviene anche in altri luoghi, ed è comprensibile soprattutto alla luce di quanto già detto rispetto alla naturale tendenza ‘cristallizzante’ delle traduzioni per il teatro. Tuttavia, può essere utile esaminare con attenzione l'ampio spettro di espressività presente nel testo greco, allo scopo di cogliere appieno la complessità intrinseca di questo processo di traduzione. All'interno di quest'ambito, il rigore filologico e la resa lirica e/o attualizzante non sono circoscritti da confini definiti e non si sottomettono a principi astratti rigidi.

Queste brevi considerazioni possono costituire la base per un'analisi più approfondita, che coinvolga ulteriori aspetti cruciali come le indicazioni sceniche fornite dalle didascalie. Il confronto tra diversi approcci creativi può costantemente aprire nuove opportunità traduttive, nella strenua ricerca di una parola che sia *viva* e che allo stesso tempo possa catturare la profondità semantica del testo originale greco. L'attenzione al legame tra traduzione, edizione e, se presente, rappresentazione scenica, permette inoltre di riconoscere

<sup>29</sup> op. cit., p. 2, trad. mia.

<sup>30</sup> Su questo specifico aspetto si segnalano nuovamente i testi di Lourenço e di Fátima Silva; cf. anche *A lucidez que vê todas as coisas – Sophia traduce Medea*, Rossi E., nel numero di “Trasparenze” dedicato a Sophia de Mello Breyner (n. 9, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2022).

il ruolo centrale delle scelte umane nella costruzione di un ponte tra il testo classico e il pubblico contemporaneo, tra dimensione storica e esperienza percepita.



Cristina Vezzano

Darija e traduzione:  
la lingua orale nei romanzi di Fouad Laroui

1. Fouad Laroui tra postcolonialismo, transculturalità ed etero-linguismo

Considerato «uno degli esponenti principali della letteratura marocchina contemporanea, dotato di un talento notevole e di una parola libera da costrizioni»<sup>1</sup>, Fouad Laroui calca da venticinque anni la scena letteraria francese e internazionale (grazie alle numerose traduzioni). Dopo una vita nomade, dal Marocco natale alla Francia e all’Inghilterra degli studi fino ai Paesi Bassi d’adozione con un piede sempre in Marocco – marocchino di nascita ma «francese di testa», come si descrive il personaggio di Adam Sijilmassi ne *Le Tribolazioni dell’ultimo Sijilmassi*<sup>2</sup> (2019) – Fouad Laroui è spesso definito un autore dell’*entre-deux*<sup>3</sup>. La sua particolarità consiste infatti nel legame che

<sup>1</sup> Salvo indicazione diversa, la traduzione delle citazioni riportate nel testo è a cura dell’autrice dell’articolo.

Bernadette Rey Mimoso-Ruiz e Najib Redouane, “Humanisme et dérision: l’oeuvre de Fouad Laroui”, in *Fouad Laroui*, a cura di Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt e Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, L’Harmattan, Paris, 2018, pp. 31-93, qui p. 74.

<sup>2</sup> Fouad Laroui, *Le tribolazioni dell’ultimo Sijilmassi*, trad. di Cristina Vezzano, Del Vecchio Editore, Bracciano, 2019.

<sup>3</sup> Così lo definiscono Laurence Denoos, “Humour et dénonciation. (Més)aventures de l’entre-deux mondes des Bédouins dans le Polder”, LiCARC, Littérature et culture arabes contemporaines, n. 7, 2019, pp. 121-137; Abderrahmane Elqadery, “Du choc au dialogue des cultures. Enjeux médiateurs de l’entre-deux dans *Une année chez les Français et La vieille dame du riad* de Fouad Laroui”, LiCARC, Littérature et culture arabes contemporaines, n. 7, 2019, pp. 105-119; Alessandra Rollo, “La littérature de l’entre-deux et le regard sur la langue française: Enjeux linguistiques et identitaires dans l’oeuvre de Fouad Laroui”, Saggi/Ensayos/Essais/Essays, n. 23, 05/2020, pp. 11-26; Anne Schneider, “La littérature migrante de Fouad Laroui. Une interculturalité entre histoire et mémoire”,

stabilisce tra l'Europa e il suo paese d'origine<sup>4</sup>, rivolgendosi ai lettori sulle due rive del Mediterraneo<sup>5</sup>.

I pochi dati biografici forniti fanno intuire da subito che la definizione di appartenenza alla letteratura marocchina è limitante per un autore che, lungo il percorso degli ultimi quarantacinque anni, ha seguito rotte europee. I suoi testi – in francese – lo allontanano dal Marocco natale; i suoi temi – che toccano le due rive del Mediterraneo – lo situano appunto in una situazione “di mezzo”. La francofonia, precisa Mdarhi Alaoui, è «[...] uno spazio transnazionale definito da un affrancamento da identità imposte – politiche, sociali, etniche, geografiche – spazio di una nuova identità che aspira al mutuo riconoscimento delle differenze e all'integrazione reciproca dei valori»<sup>6</sup>. Le opere di Laroui trascendono effettivamente uno spazio nazionale e identità predefinite, valicano un concetto di letteratura nazionale: Laroui presenta di fatto un'apertura letteraria e umana più ampia e più diversificata<sup>7</sup>, un'apertura che definiremo *transculturale*.

Rispetto alla multiculturalità, il concetto di transculturalità introdotto da Wolfgang Welsch è «both for descriptive and normative reasons the most appropriate to today's cultures»<sup>8</sup>. Il termine multiculturalità tenderebbe infatti a riferirsi ancora troppo alla nozione di una cultura nazionale omogenea e a una delimitazione rispetto a ciò che «si trova al di fuori»<sup>9</sup>. Nella visione di Welsch<sup>10</sup>,

LiCARC, *Littérature et culture arabes contemporaines*, n. 7, 2019, pp. 73-85; Cristina Vezzaro, “Traduire Fouad Laroui. Ou la nécessité du choix entre texte et langue”, *LiCARC, Littérature et culture arabes contemporaines*, n. 7, 2019, pp. 171-184.

<sup>4</sup> Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, *Fouad Laroui – écrivain sans frontières*, Zellige, Léchelle, 2019, p. 227.

<sup>5</sup> Ivi, p. 229.

<sup>6</sup> Abdallah Mdarhri Alaoui, “Francophonie et roman algérien postcolonial”, in *Littératures postcoloniales et francophonie*, a cura di Jean Bessière e Jean-Marc Moura, Honoré Champion, Paris, 2001, pp. 43-66, qui p. 45.

<sup>7</sup> Najib Redouane, “Fouad Laroui : écrivain de son temps”, in *Fouad Laroui*, a cura di Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt e Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, L'Harmattan, Paris, 2018, pp. 13-30, qui p. 14.

<sup>8</sup> Wolfgang Welsch, “Transculturality: The Changing Form of Cultures Today”. *Filozofski Vestnik*, XXII(2), 2001, pp. 59-86, qui p. 59. [Ultima consultazione il 9 febbraio 2023 al link: <https://ojs.zrc-sazu.si/filozofskivestnik/article/viewFile/3602/3295>].

<sup>9</sup> Ivi, p. 66.

<sup>10</sup> Si segnala peraltro che in occasione del convegno “La fabrique de l'universel européen”, tenutosi al Literarisches Colloquium Berlin il 25 febbraio 2022, la sociologa della traduzione Gisèle Sapiro ha scelto espressamente il termine “transculturale” per fare riferimento alla diversità in letteratura, termine che specifica aver appreso dal tedesco, con un evidente riferimento a Wolfgang Welsch. URL: <https://lcb.de/programm/la-fabrique/> [ultima consultazione il 7 febbraio 2023].



invece, la trasformazione legata ai processi migratori produce culture talmente ibride e interconnesse<sup>11</sup> che le relazioni culturali interne comprendono ormai elementi di estraneità al pari delle relazioni “esterne” con altre culture<sup>12</sup>. Questa continua transizione, questo andirivieni tra le culture descrive a nostro avviso al meglio l’esperienza di Fouad Laroui.

La nostra interpretazione sembra essere corroborata dalla critica letteraria. Bernadette Rey Mimoso-Ruiz gli ha dedicato una monografia intitolata *Fouad Laroui – écrivain sans frontières* (2019) – “scrittore senza frontiere”, appunto – nella quale sostiene che sarebbe incompleto considerarne solo la dimensione europea, ma sarebbe altresì riduttivo classificarlo nella letteratura marocchina «d’espressione francese»<sup>13</sup>. La particolarità di Laroui consiste infatti a suo parere proprio nel legame che stabilisce tra l’Europa e il suo paese d’origine, introducendo gli uni e gli altri a ciò che risulta reciprocamente misterioso, strano e sconveniente, procedimento che gli sarebbe consentito grazie al fatto che ne possiede i codici culturali<sup>14</sup>.

Anche per Najib Redouane l’approccio esistenziale di Fouad Laroui supera l’opposizione di una cultura a un’altra per situarsi in un’esperienza all’interno di più culture e più lingue<sup>15</sup>, interpretazione che si avvicina alla visione transculturale di Welsch. Tutte queste esperienze si riflettono nella sua narrativa, ricca e varia, vivace e «strabordante di energia»<sup>16</sup>, che va letta come l’espressione della sintesi di culture diverse<sup>17</sup>. Amine Martah<sup>18</sup> arriva a sostenere che il percorso di Fouad Laroui fa di lui il candidato ideale per un’integrazione priva di complicazioni<sup>19</sup>. Ma è davvero così?

Sembrerebbe effettivamente esserci un rovescio della medaglia. Se la profonda conoscenza delle due realtà, quella marocchina e quella europea, entra a pieno titolo nelle opere di Fouad Laroui, in cui l’autore fa confluire a un tempo gli spazi della memoria e gli spazi immaginari<sup>20</sup>, questo spazio sospeso dell’entre-

<sup>11</sup> Wolfgang Welsch, “Transculturality: The Changing Form of Cultures Today”, p. 67.

<sup>12</sup> Ivi, p. 70.

<sup>13</sup> Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, *Fouad Laroui – écrivain sans frontières*, op. cit., p. 227.

<sup>14</sup> Ivi, p. 39.

<sup>15</sup> Najib Redouane, *Fouad Laroui: écrivain de son temps*, op. cit., p. 15.

<sup>16</sup> Bernadette Rey Mimoso-Ruiz e Najib Redouane, “Humanisme et dérision: l’oeuvre de Fouad Laroui”, op. cit., p. 74.

<sup>17</sup> Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, *Fouad Laroui – écrivain sans frontières*, p. 9.

<sup>18</sup> L’autore ci ha gentilmente messo a disposizione una copia della tesi di dottorato sostenuta all’Università Ibn Zohr in Marocco e non ancora pubblicata.

<sup>19</sup> Amine Martah, *Nouvelle esthétique de l’engagement en littérature : Fouad Laroui et Yasmina Khadra*. Thèse de doctorat sous la direction du Prof. Abdelkhaleq Jayed, Université Ibn Zohr, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Centre des Études Doctorales Ibn Zohr, 2021, p. 289.

<sup>20</sup> Najib Redouane, “Fouad Laroui: écrivain de son temps”, op. cit., p. 17.

*deux* pare creare anche un vuoto, che si riassume nei due interrogativi presenti come un sottile *fil rouge* lungo l'intera produzione letteraria di Fouad Laroui: «Chi sono?» e «Cosa ci faccio qui?». Entrambe le domande riguardano, è evidente, la questione dell'identità. L'autore stesso ne parla in un'intervista:

Quando sono in Francia, non mi sento affatto francese. Nei Paesi Bassi, dove abito e di cui ho la nazionalità, è evidente che sono uno straniero, e quando parlo neerlandese ho un accento strano. In Marocco, e non sono certo l'unico, ho un piccolo problema: la confusione delle lingue, che cerco di superare migliorando il mio livello di arabo. Sì, non sono né di qui né d'altrove. Come molti marocchini.<sup>21</sup>

Un'affermazione in cui risuonano le parole di Albert Memmi, a sua volta magrebino: «Non abbastanza tunisino per i tunisini! Non abbastanza francese per i francesi! Perfino per alcuni ebrei non sono abbastanza ebreo.»<sup>22</sup>.

Per questo «eterno straniero», che è anche «cittadino del mondo»<sup>23</sup>, la scrittura diventa così un rivelatore dell'identità<sup>24</sup>, e la tematica dell'alterità «si impone in modo categorico come una vera e propria sfida narrativa che traduce la visione dell'autore rispetto alla natura dei valori che dovrebbero governare i rapporti umani e le relazioni intercomunitarie su scala mondiale»<sup>25</sup>. Rispetto all'angoscia della problematica identitaria che, sin da *Méfiez-vous des parachutistes*<sup>26</sup> (1999), è presente lungo l'intera produzione letteraria di Laroui, «racconti e [...] romanzi interrogano l'identità che va costruendosi nel confronto con l'alterità»<sup>27</sup>.

«Questo scarto d'identità» precisa Ana Soler «è spesso, all'interno della sua opera, all'origine di un'ironia discorsiva che prende di mira sia la cultura francese sia [quella marocchina]. Il ricorso [all'ironia] sottende l'ambivalenza della sua personalità, stratonata tra la civiltà occidentale e quella orientale»<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> Fadwa Miadi. «Fouad Laroui: 'Je ne suis ni d'ici ni d'ailleurs'», BabelMed, 29 novembre 2010. URL:

<https://www.babelmed.net/fr/article/65182-fouad-laroui-je-ne-suis-ni-dici-ni-dailleurs> [ultima consultazione 8 febbraio 2023].

<sup>22</sup> Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Gallimard, Paris, 1997, p. 310.

<sup>23</sup> Slimani, Leïla. «Fouad Laroui ethnologue.» *Jeune Afrique*, 13 agosto 2010. URL: <https://www.jeuneafrique.com/195439/societe/fouad-laroui-ethnologue>.

<sup>24</sup> Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, *Fouad Laroui – écrivain sans frontières*, op. cit., p. 215.

<sup>25</sup> Brahim Souhail, *L'altérité dans l'oeuvre de Fouad Laroui*, St. Honoré, Paris, 2019, p. 504.

<sup>26</sup> Fouad Laroui, *Méfiez-vous des parachutistes*, Juillard, Paris, 1999.

<sup>27</sup> Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, *Fouad Laroui – écrivain sans frontières*, op. cit., p. 210.

<sup>28</sup> Ana Soler, Ana, «L'Oued et le Consul et autres nouvelles : les ressorts de l'ironie larouienne», in *Fouad Laroui*, a cura di Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt e Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, L'Harmattan, Paris, 2018, pp. 184-199, qui p. 183.

Nello spazio particolare costituito dall'umorismo dell'*entre-deux*<sup>29</sup>, Fouad Laroui trova quindi un modo per «esorcizzare e infine accettare la sua condizione di esiliato e [...] dimenticare, almeno a tratti, il suo sentimento di esclusione.»<sup>30</sup> In particolare, sarebbero «l'ibridità culturale e la poliglossia»<sup>31</sup> (che noi definiremo transculturalità ed eterolinguisimo) presenti nella scrittura larouiana a essere «in stretta relazione con la sua ricerca identitaria»<sup>32</sup>.

Se l'*entre-deux* della situazione postcoloniale solleva problemi esistenziali circa il posto dell'individuo nel mondo, e quindi la sua identità, pone altresì difficoltà linguistiche: sin dalla nascita, l'ex-colonizzato si ritrova sospeso tra più lingue. Nel caso dei paesi arabi, un'altra difficoltà si aggiunge a questo multilinguismo ereditato dal colonialismo: si tratta della questione della diglossia.

La situazione di diglossia quale descritta da Charles Ferguson nel 1959 impone agli scrittori del mondo arabo, tra cui anche i magrebini quindi, una scelta riguardo alla lingua di scrittura, che necessariamente divergerà dalla lingua madre di comunicazione<sup>33</sup>. La *darija* o qualsiasi altro dialetto arabo sono effettivamente lingue solo orali, mentre l'arabo letterario è la lingua del Corano, sacra e immutabile<sup>34</sup>. Per scrivere, gli autori magrebini optano quindi perlopiù tra il francese o l'arabo letterario (con eccezioni notevoli come quella di Laila Lalami, che scrive in inglese), scelta spesso dettata dalla scolarizzazione<sup>35</sup> compiuta nell'una o nell'altra lingua.<sup>36</sup>

Come fa notare Youssef Abouali, nei suoi scritti Laroui si dedica sovente a una riflessione sulle parole, sulle loro origini, la loro storia, il loro funzionamento all'interno della lingua<sup>37</sup>, come se nell'etimologia potesse trovare una risposta

<sup>29</sup> Anda Rădulescu, “Formes d’humour dans Le Maboul de Fouad Laroui”, in *Fouad Laroui*, a cura di Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt e Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, L’Harmattan, Paris, 2018, pp. 143-154, qui p. 153.

<sup>30</sup> Ivi, p. 152.

<sup>31</sup> Ivi, p. 153.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Fouad Laroui, *Le drame linguistique marocain*, Zellige, Léchelle, 2011, p. 67.

<sup>34</sup> Ivi, p. 19.

<sup>35</sup> Ivi, p. 8.

<sup>36</sup> Vedi anche: Cristina Vezzaro, “La transculturalité et l’hétérolinguisisme de Fouad Laroui en traduction”, in *Fouad Laroui, écrivain transculturel*, a cura di Bernadette Rey Mimoso-Ruiz e Mounir Oussikoum, Presses Universitaires de l’Institut Catholique de Toulouse, Toulouse, 2021, pp. 39-56.

<sup>37</sup> Youssef Abouali, “*Les Tribulations du dernier Sijilmassi* de Fouad Laroui ou quand le romancier se fait le creuset des connaissances humaines” in *Fouad Laroui*, a cura di Najib Redouane, Yvette Bénayoun-Szmidt e Bernadette Rey Mimoso-Ruiz, L’Harmattan, Paris, 2018, pp. 253-278, qui p. 273.

alla ricerca identitaria. Peraltro, chiosa Abouali, spesso la lingua è presentata all'interno dei suoi testi come una vera e propria problematica.

Questa tematizzazione della lingua avvicina l'opera di Fouad Laroui a ciò che Rebecca Walkowitz ha definito letteratura «born-translated»<sup>38</sup> (2015). Secondo l'autrice, le opere nate in traduzione sono opere «written for translation»<sup>39</sup>, ma anche spesso «written as translations»<sup>40</sup>. E specifica infine: «In born-translated novels, translation functions as a thematic, structural, conceptual, and sometimes even typographical device»<sup>41</sup>. Che la traduzione sia presente nell'opera di Fouad Laroui è innegabile, e lo è per di più su diversi piani: innanzitutto per il fatto che l'autore scrive in una lingua che, benché conosciuta alla perfezione, non è la sua lingua madre, e in secondo luogo per la presenza di un multilinguismo, che – sia esso effettivamente tradotto o meno – implica una traduzione. Spesso, peraltro, la parola straniera acquisisce lo statuto di significante più che di significato, rinviando a una ovvia impossibilità di comprensione; altrove, Laroui opera una specie di traduzione ad uso dei lettori sviluppando le risposte all'interno dei dialoghi.

Questa particolare traduzione, sorta di spiegazione tipica della letteratura postcoloniale (Homi Bhabha la considera una pratica discorsiva nonché una strategia di negoziazione, in particolare nel contesto della migrazione) è nota anche a livello traduttologico ed è definita «traduzione culturale»<sup>42</sup>.

Rispetto al concetto di poliglossia già introdotto dalla critica, abbiamo scelto di ricorrere a una terminologia diversa per far riferimento alla compresenza di diverse lingue (o multilinguismo) nei testi letterari di Laroui e parlare di «eterolinguismo» sulla scorta di Rainier Grutman, per il quale l'*eterolinguismo* segnala la presenza, in un testo, di idiomi stranieri, quale che ne sia la forma, nonché di varietà (sociali, regionali o cronologiche) della lingua principale<sup>43</sup>. La scrittura di Laroui, infatti, non è composta unicamente da diverse lingue, ma anche da diverse varietà di lingua, con le quali l'autore esprime la sua esperienza transculturale. Rispetto a una lingua particolarmente normata come quella

<sup>38</sup> Rebecca Walkowitz, *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, Columbia University Press, New York, 2015.

<sup>39</sup> Ivi, p. 4.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Cfr. Homi K. Bhabha, "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi", *Critical Inquiry* 12 (1), 1985, pp. 144-165; Maria Tymoczko, "Post-Colonial Writing and Literary Translation", in *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*, a cura di Susan Bassnett e Harish Trivedi, Routledge, London & New York, 1999, pp. 19-40.

<sup>43</sup> Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle Québécois*, Fides – Cétuq, Montréal, 1997, p. 37.

francese, infine, gli scostamenti (lessicali, di registro, sintattici) si fanno notare in maniera particolarmente evidente.

Sebbene nel caso di Laroui l'eterolinguisimo non sia determinante come nel caso del romanzo *Juan sin Tierra* di Juan Goytisolo<sup>44</sup> (1975) – dove il castigliano si trasforma, alla fine del romanzo, in arabo, lingua che si legge da destra a sinistra e fa quindi ricominciare il romanzo dall'inizio<sup>45</sup> – anche in Laroui svolge quindi una funzione ben precisa. L'etimologia mista del termine eterolinguisimo, peraltro, a un tempo greca e latina<sup>46</sup>, aiuta a sottolineare una differenza presente nella lingua di partenza dei testi, differenza che va a sommarsi alla necessaria trasformazione che ogni traduzione comporta<sup>47</sup>. L'eterolinguisimo sembra quasi sottolineare quella necessaria traduzione culturale tipica di molti testi postcoloniali e a cui facevamo cenno poc'anzi, invitando a compiere una lettura diversa, meno incentrata sul concetto ideale di nazione (o di letteratura nazionale) e di realtà monolingue. Infine, rispetto alle varietà linguistiche presenti nei testi di Laroui si accennerà brevemente al concetto di «repertorio»<sup>48</sup>, in base al quale anche all'interno di una stessa lingua ci si rivolge in modo diverso ai destinatari del discorso. In questo senso, specifica Blommaert, il testo «monolingue» può essere altrettanto «ibrido» di quello «multilingue»<sup>49</sup>, discorso che riprende la tesi di Naoki Sakai, secondo cui «*heterogeneity is inherent in any medium, linguistic or otherwise*»<sup>50</sup>. In Laroui, la compresenza di più lingue si aggiunge a una stratificazione sociale piuttosto grande che rispecchia da un lato l'esperienza postcoloniale, e dall'altro serve all'autore a scopo esemplificativo per descrivere al meglio la confusione (linguistica, identitaria) dell'individuo postcoloniale secondo la sua concezione.

Da questa breve esposizione teorica si può evincere come, nei testi di Laroui, l'esperienza transculturale e la condizione postcoloniale da lui descritte siano sovente sottolineate da una compresenza di più lingue e varietà della lingua, spesso abbinate a un umorismo di fondo. Questi passaggi, che maggiormente ne contraddistinguono la scrittura, presentano non poche difficoltà a livello traduttivo. La combinazione di giochi di parole ed eterolinguisimo, le catene di

<sup>44</sup> Juan Goytisolo, *Juan sin Tierra*, Seix Bairral, Barcellona, 1975.

<sup>45</sup> Dirk Delabastita e Rainier Grutman. "Fictional representations of multilingualism and translation", *Linguistica Antverpensia* (4), 2005, pp. 11-30, qui p. 16.

<sup>46</sup> Rainier Grutman, "Refraction and recognition: Literary multilingualism in translation", *Target* 18 (1), 2006, pp. 17-47, qui p. 19.

<sup>47</sup> Susan Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, London & New York, 1991.

<sup>48</sup> Jan Blommaert, "How legitimate is my voice?", *Target* 18:1, 2006, pp. 163-176, qui p. 168.

<sup>49</sup> Ivi, p. 172.

<sup>50</sup> Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity. On «Japan» and Cultural Nationalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 8.

allitterazioni multilingui (difficili da rendere in particolare quando in italiano si tratta di compiere una traslitterazione dall'arabo diversa da quella francese), le scelte lessicali e, a tratti, terminologiche, rappresentano senza dubbio altrettante sfide, di cui riportiamo di seguito alcuni esempi.

## 2. La lingua orale nei romanzi di Fouad Laroui

Le caratteristiche della scrittura di Fouad Laroui individuate dalla critica risaltano tanto agli occhi dei lettori quanto, e in misura ancora maggiore, a quelli dei suoi traduttori, chiamati a interpretarle nel dettaglio e a tentare di riproporle nella propria lingua. Presentiamo di seguito alcuni estratti presi dai suoi romanzi tradotti in italiano, a iniziare dal romanzo che più di tutti combina i giochi di parole con il dialetto marocchino, la *darija*, lingua unicamente parlata.

*La vecchia signora del riad*<sup>51</sup> (2020) narra la storia di François e Cécile, due parigini che, in piena crisi di mezza età, decidono di concedersi un'esperienza esotica e partono per Marrakech alla ricerca di un riad. Giunti sul posto saranno aiutati da un mediatore locale, il marocchino Hmoudane, e troveranno un riad che celerà la misteriosa presenza di una vecchia signora. Nella parte centrale del libro, i cui toni sono molto diversi da quelli normalmente presenti nei romanzi di Laroui, l'autore ripercorre tramite un personaggio fittizio, Tayeb, la storia reale del Protettorato francese in Marocco dall'inizio del XX secolo fino al 1956. La vecchia signora si rivelerà essere uno spirito-custode della storia marocchina e aprirà gli occhi ai francesi, che sapranno restituire al Marocco ciò che è del Marocco.

Oltre a numerosi cliché sciorinati dai parigini (e di cui riporteremo di seguito alcuni esempi), è nel personaggio di Hmoudane, la cui lingua è un «mélange d'arabe colloquial, berbère et d'un français très précaire»<sup>52</sup>, che maggiormente si individuano le difficoltà traduttive. Nel romanzo stesso, di questo personaggio si dice che «da solo ti destabilizza tutta la francofonia»<sup>53</sup>, ed è nel suo «francese antico, mal pronunciato e tratto dalle letture più disparate»<sup>54</sup> che consiste la difficoltà di comprenderlo e, soprattutto, tradurlo.

<sup>51</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, trad. di Cristina Vezzaro, Del Vecchio Editore, Bracciano, 2020.

<sup>52</sup> Alfonso De Toro, "Fouad Laroui : écriture et pensée de la diversité. Histoire et romans 'transversaux-historiques' dans La Vieille Dame du riad", *Expressions maghrébines*, vol. 18, n. 2, hiver 2019, pp. 35-54, qui p. 38.

<sup>53</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 38.

<sup>54</sup> Cristina Vezzaro, "La scatola nera del traduttore", in Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., pp. 213-219, qui p. 215.

Per riprodurre quella sorta di frullato nozionistico e linguistico che è rappresentato dal personaggio di Hmoudane, Laroui mi ha chiaramente messo sulla strada dell'italiano antico, così come è antico il francese delle letture vaste e un po' sconclusionate attribuite a Hmoudane, unito a una lingua stentata, dalla pronuncia molto incerta, tanto da risultare perlopiù incomprensibile. È così che il lessico della caccia (presente anche in originale), qualche spolverata di Dante e la tendenza a storpiare le "e" in "i" (come ho peraltro avuto modo di constatare personalmente) formano la voce di questo personaggio che Laroui non guarda con spirito critico, ma quasi rassegnato; il suo sproloquio riassume bene la confusione dell'individuo postcoloniale, che si fa traduttore e mediatore di lingue e logiche locali, ricordandoci peraltro come una lingua definisca un mondo e non solo un oggetto. Ottimo pretesto per mostrare anche – ed è questo l'altro lato della medaglia – la ristrettezza di vedute dei francesi, che in Paese straniero esigono si parli la loro lingua anche a più di cinquant'anni dalla fine del Protettorato, e la loro presunta superiorità nei confronti di colui che peraltro ribattezzano Benoît (Benedetto), incapaci a loro volta di pronunciare correttamente il suo nome – e di comprendere il mondo arabo. L'inadeguatezza, ci dice Laroui, è sui due versanti.<sup>55</sup>

Ma ecco alcuni esempi di dialoghi in cui emergono i tratti distintivi della lingua parlata dal personaggio di Hmoudane con la relativa traduzione.

Ravissante gente dame, *ti la bienvenue dans nos rivages, ou h'ta n'ta*, messire.  
 (- Qu'est-ce qu'il a dit?  
 J'ai entendu «gendarme»...  
 Il a parlé de «cire».)<sup>56</sup>

Come si può notare, l'incomprensione – esplicitata: «Qu'est-ce qu'il a dit?» – prende la forma di due giochi di parole, di cui il primo è un *calembour* (*gente dame – gendarme*) e il secondo presenta una rima (*messire – cire*). Ed ecco la traduzione:

Stupifacinte nobil dama, *ti la binvinuta sui nostri lidi, w h'ta n'ta* missire.  
 (- Cos'ha detto?  
 Ho sentito «stupefacenti»...  
 Ha parlato di «sere».)<sup>57</sup>

In italiano, nel primo caso il *calembour* subisce uno slittamento semantico: dalla traduzione di *gente-dame – gendarme* si passa a stupifacinte – stupefacenti puntando, anziché solo su una somiglianza fonetica, sulla polisemia (nella doppia accezione di stupefacenti come sinonimo di "meravigliosi" ma anche di

<sup>55</sup> Cristina Vezzano, "La scatola nera del traduttore", in Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., pp. 213-219, qui p. 217.

<sup>56</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, Juillard, Paris, 2011, p. 31.

<sup>57</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 30.

“droghe”). Nel secondo caso, invece, il gioco di parole riprodotto è vicino al francese, ma si limita a un’assonanza anziché riprodurre la rima (missire – sere). Considerati i pregiudizi con cui i due parigini affrontano il Marocco, l’esagerazione del *calembour* (che pure richiama il concetto di legalità, al pari del francese *gendarme*) ci è parsa adeguata e in linea con l’esotismo di cui i due parigini sono alla ricerca.

Un altro esempio poco dopo fa intuire come la lingua di Hmoudane sia un miscuglio incomprensibile anche in francese, in particolare, oltre ai termini in *darija*, per la presenza di un francese desueto.

– Présentement, *n’mchiw* quérir vot’ barda, *f’hadak* l’carrousil. N’ensuite de quoi, *n’mchiw* noliser une berline.<sup>58</sup>

Lo si è tradotto tenendo a mente una sorta di parodia del toscano antico:

– Al prisinte, *n’mshiu* ambir ai vostri colli, *f’hadak* il nastro. Ni consigui poscia, *n’mshiu* prindiri a nolo una birlina.<sup>59</sup>

Rispetto alla scelta di calcare la sostituzione delle “e” con le “i” anche in italiano, si tratta indubbiamente di una cifra piuttosto caratteristica dei parlanti marocchini. Come racconto spesso, mi è capitato di vedere perfino il mio cognome (Vezaro) storpiato in “Vizzaro” sulla locandina di un convegno a cui ero invitata in Marocco. Non si tratta pertanto di inutile esagerazione dei tratti linguistici volta alla parodia, poiché nel caso di Hmoudane l’autore desidera precisamente sottolineare la parlata caratteristica del suo personaggio.

Il testo prosegue poi in quello che è il francese impeccabile di Laroui, ripreso anche in italiano. Si noterà come, nel suo caso, la compresenza delle lingue e delle varietà della lingua sia una caratteristica specifica della sola lingua orale.

Guardarono Hmoudane inquieti. Questi rivolse loro un gran sorriso e fece loro cenno di seguirlo. Poi sparì dietro una colonna mentre un gruppo di turisti asiatici arrivava in senso opposto. Per quanto sgranassero gli occhi, François e Cécile non vedevano più «Benoît».<sup>60</sup>

Il riferimento alla terminologia della caccia, sulla cui pista ci ha messo Laroui stesso, è presente nei due esempi seguenti. Si tratta di un esempio tipico dell’eterolinguismo di Fouad Laroui, che alla lingua orale affida varietà della lingua diverse, in questo caso un termine in disuso o esageratamente specifico in quello che dovrebbe essere un normale scambio di battute tra i personaggi.

<sup>58</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., p. 31.

<sup>59</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 30.

<sup>60</sup> *Ibidem*.



Après avoir passé les formalités de police et de douane, ils avancèrent dans le hall, traînant leurs valises sur le sol immaculé. Comme par enchantement, le petit homme réapparut. Il cria:

Taiäut!

... et se dirigea prestement vers ce qui semblait être devenu, en quelques minutes, un Orient très compliqué. Éberlués, François et Cécile le suivirent.<sup>61</sup>

Il Larousse dà la seguente definizione di *taiäut*<sup>62</sup>: «cri employé par les veneurs à la chasse du cerf, du chevreuil ou du daim, pour avertir que l'on vient de voir l'animal. (Pour le sanglier, on crie: "Vloo"! )». Il dizionario bilingue francese-italiano Garzanti non indica un traduttore vero e proprio, ma riporta solo il significato: «(caccia) grido del cacciatore per segnalare l'avvistamento dell'animale»<sup>63</sup>. Il traduttore migliore risultava essere «Hallali», che nel dizionario Hoepli è descritto come «antico grido di incitamento nelle battute di caccia a cavallo in Francia, spec. nella caccia al cervo»<sup>64</sup> e nel Treccani come «grido che, soprattutto in Francia, serviva di incitamento e di segnale nella caccia a cavallo; con uso più generico: *Hallali, ballali, gente d'Habsburgo!* (Carducci)»<sup>65</sup>. Per "hallali", sia nella definizione francese sia in quella italiana ricorre la caccia al cervo, e in più, nella definizione del Treccani, c'è il riferimento a un linguaggio "antico" con una citazione del Carducci, soddisfacendo così entrambi i requisiti di lingua antica e terminologia della caccia.

Dopo aver superato le formalità di polizia e dogana, avanzarono nell'atrio, trascinandosi dietro le valigie sul pavimento immacolato. Come per incanto, l'ometto riapparve. Urlò:

– Hallali!

... e si diresse rapidamente verso quello che sembrava essere diventato, nel giro di pochi minuti, un Oriente molto complicato. Interdetti, François e Cécile lo seguirono.<sup>66</sup>

Un'altra frase in cui è presente la terminologia della caccia è la seguente:

Dans le hall, Hmoudane se tourna vers le couple et leur dit:

– *Ghedda s'bab*, dès potron-minet, on part traquer du *riad*.

Miracle! La phrase était à peu près compréhensible.<sup>67</sup>

<sup>61</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., p. 32.

<sup>62</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/taiäut/76416>

<sup>63</sup> <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=taiäut>

<sup>64</sup> <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/H/hallali.html>

<sup>65</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/hallali/>

<sup>66</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 30.

<sup>67</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., p. 35.

Si noterà la sgrammaticatura francese di *traquer*, normalmente transitivo, qui accompagnato dalla preposizione *de* in una sorta di partitivo di *riad*. Per quanto riguarda l'espressione *dès potron-minet*, che il dizionario bilingue francese-italiano Sansoni indica come «scherz., ant.» fornendo i traduttori «alba, sorgere del sole»<sup>68</sup>, e il vocabolario del CNTRL come «vieilli, fam.» definendolo: «le point du jour, l'aube, le petit matin»<sup>69</sup>, si è optato per una terminologia dantesca («a li albori»). Si è quindi rinunciato alla sgrammaticatura del verbo *traquer*, puntando invece su una sorta di dodecasillabo.

Nell'atrio, Hmoudane si voltò verso la coppia e disse:  
– *Ghedda s'bab*, a li albori partiam a braccare il riad.  
Miracolo! La frase era più o meno comprensibile.<sup>70</sup>

Nel passaggio seguente, a una storpiatura della pronuncia si aggiunge un proverbio modificato e mischiato alla *darija*:

Ils prenaient leur petit déjeuner, sur une petite terrasse au premier étage de l'hôtel, quand Hmoudane apparut, joyeux, les yeux brillants:  
– *Sabah el-khayr!* Li monde, il appartient à *haddouk* qui se lavent tôt.<sup>71</sup>

Laroui modifica qui il proverbio “L'avenir appartient à ceux qui se lèvent tôt”, cambiando il soggetto (*avenir-monde*) e una vocale del verbo (*lever-laver*). Il proverbio in italiano è “Il mattino ha l'oro in bocca”, ed è a partire da questa frase che si è tentato di riprodurre il gioco di parole. Si noterà tuttavia che si rinuncia a due elementi accennati nel francese: innanzitutto la sostituzione di *avenir* con *monde*, come se nella realtà postcoloniale non ci fosse posto per il futuro ma solo per l'immanenza del presente; in secondo luogo la coincidenza quasi perfetta tra *se lever* e *se laver*, che in italiano sarebbero invece “alzarsi” e “lavarsi”.

Stavano facendo colazione su una piccola terrazza al primo piano dell'hotel quando apparve Hmoudane, allegro e con occhi brillanti:  
– *Sabah el khayr!* Li mattino ha l'ora in bocca pir li *haduk* chi si lavano presto.<sup>72</sup>

In italiano ci si limita quindi a produrre una frase leggermente sgrammaticata e a storpiare a propria volta il proverbio, che continua a intuirsi come in francese, producendo così lo straniamento tipico del parlante straniero.

<sup>68</sup> [https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_francese/Francese/P/potron-minet.shtml](https://dizionari.corriere.it/dizionario_francese/Francese/P/potron-minet.shtml)

<sup>69</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/potron-minet>

<sup>70</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 33.

<sup>71</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., p. 35.

<sup>72</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 34.

Sempre ne *La vecchia signora del riad* c'è invece un passaggio che esemplifica al meglio il mondo eterolingue di Laroui e il modo in cui si compone nella sua testa la possibile confusione tra lingue e culture. A partire dall'aggettivo *chenue*, Laroui si lancia infatti in un gioco di parole basato su allitterazioni in diverse lingue «che si snoda lungo diverse pagine del libro in francese tra *chenue*, *chibaniyya* e *Chinois*, [creando] un intricato susseguirsi di malintesi – sorta di telefono senza fili – tra i francesi, il commissario e Hmoudane, [emblematico] di una comunicazione resa difficoltosa da differenze linguistiche, certo, ma anche da approcci culturali diversi.»<sup>73</sup>:

– C'est une personne agée, très agée...

– Oui?

– Elle est toute chenue...

– Pardon?

– «**Chenue**». Ça veut dire petite.<sup>74</sup>

– Ce qui ne colle pas, monsieur l'importateur, c'est que les Dadouch n'avaient ni grand-mère, ni grand-tante, ni aucune vieille personne, ni **chenu** ni **Chinois**, dans leur *riad*.<sup>75</sup>

– Vous êtes sûr? demanda le commissaire. Il n'y avait pas une *chibaniyya chenue*?

– *Cb'nou? Chinouyya? Wa kâyn les Chinois*, il y en a de plus en plus au Maroc, *walakine*, sur la vie de ma mère, il n'y avait pas de **Chinois** dans le *riad* quand je l'ai vendu.<sup>76</sup>

Come spiegato nella “Scatola nera del traduttore” alla fine del romanzo,

[I]e difficoltà erano molteplici, a partire dalla traslitterazione italiana della *darija*: *chibaniyya* sarebbe diventato *shibaniyya* (e l'assonanza con la traduzione di *Chinois*-cinese sarebbe andata persa); bisognava poi trovare un aggettivo che riproducesse *chenue* e che, semanticamente, giustificasse la richiesta, presente nel testo, di chiarimenti circa la differenza tra questo aggettivo e “piccolo”. [“Chenue. Ça veut dire petite.”] Quando ho sottoposto il dilemma a Laroui, non ha esitato a stravolgere il testo pur di conservare gli assurdi fraintendimenti che sono alla base della mancata comprensione tra i personaggi.<sup>77</sup>

Ecco che, partendo dall'aggettivo proposto, minuta, Laroui sostituisce

<sup>73</sup> Cristina Vezaro, “La scatola nera del traduttore”, in Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 216.

<sup>74</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., p. 76.

<sup>75</sup> Ivi, p. 82.

<sup>76</sup> Ivi, pp. 83-84.

<sup>77</sup> Cristina Vezaro, “La scatola nera del traduttore”, in Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 216.

*chibaniyya* con *minkuba*, da cui si prende lo spunto per una ricostruzione delle assonanze che creano l'assurdità dello scambio.

– Ce qui ne colle pas, monsieur l'importateur, c'est que les Dadouch n'avaient ni grand-mère, ni grand-tante, ni aucune vieille personne, ni **chenu** ni **Chinois**, dans leur *riad*.<sup>78</sup>

– Quello che non quadra, signor importatore, è che i Dadouch non avevano né nonna né prozia, né vecchi di altro tipo, né **minuti** né **mancati**, nel loro *riad*.<sup>79</sup>

Si noterà qui un discostamento dal traduttore di *Chinois* (cinesi - mancati), volto a sottolineare l'assonanza più che la semantica.

– Vous êtes sûr? demanda le commissaire. Il n'y avait pas une *chibaniyya chenu*?<sup>80</sup>

– Ne è certo? chiese il commissario. Non c'era una *minkuba minuta*?<sup>81</sup>

Ecco che, con l'adattamento di Laroui, si riproduce invece un'allitterazione perfetta *minkuba-minuta*. Restava il problema del popolo da abbinare, e alla proposta di cambiare cinesi con cubani, Laroui ha accettato di buon grado.

– *Cb'nou? Chinouyya? Wa kâyn les Chinois*, il y en a de plus en plus au Maroc, *walakine*, sur la vie de ma mère, il n'y avait pas de **Chinois** dans le *riad* quand je l'ai vendu.<sup>82</sup>

– *Sbnu? Minkuba? Wa kayn i cubani*, non si ni vidono tanti in Marocco, *wa-lakin*, sulla vita di mia madre, non c'irano **cubani** nil *riad* quando l'ho venduto.<sup>83</sup>

È così che il *chenue -chibaniyya- Chinois* è diventato in italiano **minuta** – **minkuba** – **cubani**.

L'eterolinguismo di Fouad Laroui, spesso unito quindi a giochi di parole, non si manifesta, come già anticipato, solo nei passaggi tra le diverse lingue che conosce, ma anche nell'incomprensione che un'unica lingua racchiude per parlanti diversi. Nell'esempio che segue, in particolare, lo slittamento semantico del gioco di parole, che è quasi un *calembour*, non poggia solo su omofonie tra diverse lingue, ma su diversità "culturali".

<sup>78</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., p. 82.

<sup>79</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 72.

<sup>80</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., p. 83.

<sup>81</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 73.

<sup>82</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., p. 84.

<sup>83</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 73.

- Que nenni, répondit Hmoudane en s’esclaffant (au diable les trépas, la vie continuait). *Walakine* on y fait des gueuletons à s’en faire péter la sousventrière, mon colon. Miam, miam! *Dial al-khawar!* L’intendance suivra!
- (– Qu’est-ce qu’il dit?)
- Je ne sais pas. Il parle de «tendance».
- Ouais, Marrakech, c’est très tendance.)<sup>84</sup>

Il malinteso alla base di questo scambio di battute è la citazione del generale De Gaulle, «L’intendenza seguirà» – citazione molto amata da Laroui, che la utilizza in diversi suoi romanzi – con la quale De Gaulle intendeva specificare che l’essenziale era prendere le decisioni, l’organizzazione necessaria a metterle in atto sarebbe poi seguita. Un’affermazione particolarmente incompatibile con un personaggio confusionario come Hmoudane. Si noterà peraltro come, in un’unica frase di Hmoudane-Benoît, alla lingua antica e alle esclamazioni in *darija* si aggiungano un registro più basso (legato al cibo) e quindi una citazione molto alta che i due parigini però non capiscono, dato che non la conoscono. Una frecciatina nemmeno molto velata alla presunta superiorità vantata dagli ex colonialisti.

- È suo cugino a gestire questo hotel? chiese con voce innocente.
- Ni punto ni poco, rispose Hmoudane scoppiando a ridere (al diavolo il trapasso, la vita continuava). *Wa-lakin* vi si fanno dilli scorpacciati da mangiar a cripapille, garantito. Gnam, gnam! *Dial al-khawar!* L’intendenza siguirà!
- (– Cosa dice?)
- Non lo so. Parla di “tendenza”.
- Sì, Marrakech è di tendenza).<sup>85</sup>

Nelle pagine iniziali del romanzo, infine, Laroui si affida ancora una volta alla lingua orale nel tentativo di delineare il carattere dei due francesi e i motivi che li spingono a voler andare in Marocco. In questo caso, più che di veri e propri giochi di parole si tratta di canzonature che si basano su lievi slittamenti, a volte semantici, sempre basati però su omofonie, un tratto che l’autore evidentemente sente molto vicino alla sua esperienza plurilingue.

- Il nous faut autre chose... [...]
- C’est bien vague.
- Un truc hors d’ici.
- *Ordissi?*
- Un riad à Marrakech fera l’affaire...<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., pp. 26-27.

<sup>85</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 32.

<sup>86</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., p. 15.

Dalla pronuncia canzonatoria dell'*hors d'ici* (via di qui), che in francese diventa una parola inesistente («*Ordissi*»), nell'impossibilità di procedere analogamente in italiano si è forzata la mano su quel «via di qui» con una citazione di una canzone di Paolo Conte, “Via con me”:

- Ci serve altro... [...]
- È un po' vago.
- Qualcosa via di qui.
- *Vieniviadiqui?*
- Un riad a Marrakech sistema tutto...<sup>87</sup>

Analogamente, rispetto a uno scambio piuttosto innocuo basato su interruzioni di frasi fatte e lievi slittamenti fonetici, l'italiano si scosta leggermente per ricreare il botta e risposta tipico delle coppie di lunga data:

- Mais je te prends toujours au sérieux, mon chéri. En même temps, tu ne peux pas t'attendre à ce que je m'enthousiasme chaque soir à 20 h 30 pour des idées qui font pschiiit, comme disait ce pauvre Chirac... qui font invariablement pschiiit...
- Il leva les bras au ciel et poussa une sorte de barrissement.
- Je comprends pourquoi des mecs finissent par étrangler leur femme! Tu m'énerves! Et d'abord, c'est un cercle vicieux. Mes idées font pschiiit parce que je ne trouve pas en mon épouse le... le soc...
- Tu veux dire le socle?
- L'appui...
- Et le beau temps?<sup>88</sup>

Il proverbio *faire la pluie et le beau temps* – fare il bello e il cattivo tempo – viene in questo caso ripreso nella battuta finale basandosi sull'omofonia quasi perfetta tra *l'appui* – *la pluie*. In italiano lo sfasamento, più difficile da rendere a livello fonetico, si è spostato su una citazione più esplicita di un altro proverbio, su cui viene quindi ricostruito tutto lo scambio di battute precedenti:

- Ma ti prendo *sempre* sul serio, mio caro. Al tempo stesso, non puoi aspettarti che mi entusiasmi ogni sera alle 20.30 per delle idee che fanno plof, come diceva il povero Chirac... che invariabilmente fanno plof...
- Lui alzò le braccia al cielo e lanciò una sorta di barrito.
- Capisco perché ci sono uomini che finiscono per strangolare la moglie! Sei odiosa! Tanto per cominciare, è un circolo vizioso. Le mie idee fanno plof perché mia moglie non mi... non mi a...
- Vuoi dire che non ti aiuto?
- Non mi aiuti...
- Aiutati che Dio ti aiuta?<sup>89</sup>

<sup>87</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 16.

<sup>88</sup> Fouad Laroui, *La Vieille Dame du Riad*, op. cit., p. 11.

<sup>89</sup> Fouad Laroui, *La vecchia signora del riad*, op. cit., p. 15.

Un altro proverbio francese, *revenons à nos moutons*, è particolarmente amato da Laroui per fare giochi di parole legati agli animali. Purtroppo in italiano non si trova un equivalente che comprenda un qualche animale, poiché una traduzione potrebbe essere “torniamo a noi”, oppure, come indica il Treccani, «torniamo a bomba»<sup>90</sup>. Ed è proprio su questa seconda formula che ci si è basati per tradurre il primo dei due casi in cui il proverbio andava tradotto:

– Revenons à nos moutons, si j’ose dire. Ce sera bientôt l’arche de Noé ici...<sup>91</sup>

Il chiaro riferimento agli animali (l’arca di Noè) era piuttosto necessario per far funzionare la battuta, e si è quindi deciso di fondere due modi di dire italiani per ottenere l’effetto desiderato, ovvero “torniamo a bomba” e “buttarsi a pesce”. Fortunatamente il testo di partenza stesso ne sottolinea il carattere insolito («si j’ose dire»), permettendo anche in italiano di prendere le distanze dall’espressione storpiata con una leggerissima variazione («per così dire»).

– Torniamo a pesce, per così dire. Se continuiamo così, tra un po’ ci ritroveremo sull’arca di Noè...<sup>92</sup>

Altrove, nella raccolta di racconti *Lo strano caso dei pantaloni di Dassoukine*<sup>93</sup> (2021), l’espressione torna in un contesto diverso.

«Revenons à nos moutons», se dit-il – et il entendit la phrase: «Tu veux dire: à nos vaches?» Ha, ha.<sup>94</sup>

Anche in questo caso occorre trovare un traduttore che rimanesse legato al mondo animale, ed è così che si è sostituito un proverbio con l’espressione figurativa seguente:

“Ma torniamo alle nostre gatte da pelare” si disse – e subito risuonò la frase: “Vuoi dire: alle nostre mucche?”. Ah, ah.<sup>95</sup>

Come già nel caso della citazione di De Gaulle («L’intendenza seguirà»), spesso in Laroui vi sono riferimenti culturali che risultano probabilmente

<sup>90</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/revenons-a-nos-moutons/>

<sup>91</sup> Fouad Laroui, *Une année chez les Français*, Juillard, Paris, 2010, p. 15.

<sup>92</sup> Fouad Laroui, *Un anno con i francesi*, trad. di Cristina Vezzano, Del Vecchio Editore, Bracciano, 2015, p. 17.

<sup>93</sup> Fouad Laroui, *Lo strano caso dei pantaloni di Dassoukine*, trad. di Cristina Vezzano, Del Vecchio Editore, Bracciano, 2021.

<sup>94</sup> Fouad Laroui, *L’Étrange Affaire du pantalon de Dassoukine*, Juillard, Paris, 2012, p. 85.

<sup>95</sup> Fouad Laroui, *Lo strano caso dei pantaloni di Dassoukine*, p. 78.

incomprensibili ai lettori, cosa di cui lo stesso Laroui è consapevole<sup>96</sup>. Ecco un esempio:

L'instant est grave. Dois-je me pencher à la fenêtre au risque de me retrouver face à face avec Dracula ou M. le Maudit? Je suis courageux – tu me connais – mais il y a des limites. J'appelle donc la réception.<sup>97</sup>

Durante un furto in albergo, il protagonista (che dà il titolo alla raccolta di racconti *Lo strano caso dei pantaloni di Dassoukine*) non sa bene cosa fare, temendo un faccia a faccia con «Dracula ou M. le Maudit». Da una breve ricerca, “M. le Maudit” risultava essere il titolo francese di un film di Fritz Lang del 1931, che in originale si intitolava “M – Eine Stadt sucht einen Mörder”. La traduzione italiana del film è “M – Il mostro di Düsseldorf”, coincidenza particolarmente fortunata dato che il racconto si basa sulla missione di un inviato marocchino a Bruxelles per chiedere del grano all’Unione europea. È così che, con un’aggiunta, è stato possibile tenere il riferimento a Fritz Lang e “ribattere” il concetto di personaggio pericoloso (M. le Maudit – Mostro di Düsseldorf):

Il momento è grave. Dovrei sporgermi dalla finestra a rischio di ritrovarmi faccia a faccia con Dracula o con il Mostro di Düsseldorf (o di Bruxelles)? Il coraggio non mi manca, mi conosci, ma ci sono dei limiti. Chiamo quindi la reception.<sup>98</sup>

Sempre nella stessa raccolta di racconti, in una parodia di un personaggio marocchino e dei rapporti all’interno del Marocco (il racconto in questione si intitola “Khourigba o le leggi dell’universo”<sup>99</sup>), nell’esclamazione orale ci si è spinti un po’ oltre il testo di partenza per sottolineare l’assurdità del “potere” di questo «figaro polivalente»:

Ce Bouazza me semble tout faire dans son antre, shampouineur, épouilleur, coiffeur pour dames, coiffeur pour hommes, coloriste si d’aventure, permanentiste pour la femme du dentiste polonais échoué là on ne sait comment ; Bouazza c’est le figaro polyvalent – le genre, tu demandes n’importe quoi, il te répond: je peux!<sup>100</sup>

Constatata la presenza di altre espressioni ed esclamazioni in inglese nel

<sup>96</sup> Cristina Vezzaro, “La scatola nera del traduttore.”, in Fouad Laroui, *Lo strano caso dei pantaloni di Dassoukine*, op. cit., p. 151.

<sup>97</sup> Fouad Laroui, *L’Étrange Affaire du pantalon de Dassoukine*, op. cit., pp. 11-12.

<sup>98</sup> Fouad Laroui, *Lo strano caso dei pantaloni di Dassoukine*, op. cit., pp. 13.

<sup>99</sup> Fouad Laroui, “Khourigba o le leggi dell’universo”, in *Lo strano caso dei pantaloni di Dassoukine*, op. cit. pp. 59-74.

<sup>100</sup> Fouad Laroui, *L’Étrange Affaire du pantalon de Dassoukine*, op. cit., p. 75.



racconto in questione – quali «*movers and shakers*»<sup>101</sup>, «*Who he?*»<sup>102</sup> e «*Kafouyi himself?*»<sup>103</sup> – nonché quella risposta che è quasi un urlo («*je peux!*»), al personaggio viene affibbiata, variandone leggermente la portata, una citazione obamiana, da *Yes, we can!* a *Yes, I can!*:

Mi pare che questo Bouazza faccia un po' di tutto nel suo antro, sciampista, spidocchiatore, parrucchiere per donna, parrucchiere per uomo, colorista se del caso, permanentista per la moglie del dentista polacco finito lì non si sa bene come; Bouazza è il figaro polivalente – della serie tu chiedi qualsiasi cosa, e lui ti risponde: *Yes, I can!*<sup>104</sup>

Si citeranno infine due esempi di polisemia non direttamente trasponibile in italiano, ma da cui si è tratto spunto per la traduzione italiana in due passaggi diversi:

– Rien! Nib de nib! Pas d'piscine! Que dalle (c'est le cas de le dire!)<sup>105</sup>

Nel racconto “L'invenzione del nuoto a secco”<sup>106</sup>, l'assenza di una piscina in cui svolgere l'esame di educazione fisica durante l'esame di maturità permette all'autore di mettere in luce la dubbia creatività marocchina per ovviare alle assurde direttive del governo. Il gioco di parole consiste qui nel riferimento alla piscina stessa, con una leggera forzatura anche in francese: *dalle* significa infatti “lastra, piastra”, ma l'espressione *que dalle* significa “niente di niente”. Anche in questo caso ci si è scostati leggermente dall'originale per cercare di riprodurre il tono dell'assurdo:

– Niente! Ciccia! Nemmeno una piscina! Una vera doccia fredda (in mancanza di una vasca...)!<sup>107</sup>

Sempre su una polisemia si basa lo scambio seguente, in cui ancora una volta Laroui ricorre a registri diversi per sottolineare l'assurdità della situazione:

Aiguillonné par son paternel (qui tripote dans sa poche *la carte de visite*), Talal va au lycée, le lendemain, et dépose une réclamation. En substance, voici ce qu'il dit, subjonctifs inclus: «Si j'avais passé l'épreuve de natation dans l'eau, comme le font les peuples civilisés, et non dans le sable, je ne me fusse point échoué sur ledit sable

<sup>101</sup> Fouad Laroui, *Lo strano caso dei pantaloni di Dassoukine*, op. cit., p. 74.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> Ivi, p. 72.

<sup>104</sup> Ivi, p. 70.

<sup>105</sup> Fouad Laroui, *L'Étrange Affaire du pantalon de Dassoukine*, op. cit., p. 126.

<sup>106</sup> In: Fouad Laroui, *Lo strano caso dei pantaloni di Dassoukine*, op. cit., pp. 109-128.

<sup>107</sup> Ivi, p. 113.

et je n'eusse donc pas échoué l'épreuve» - ce qui, soit dit en passant, est formulé avec une rare correction grammaticale. «Tu ne te serais pas échoué, triple buse, lui répond son professeur: tu aurais coulé à pic et tu serais mort.»<sup>108</sup>

Si noterà qui il ricorso davvero insolito al congiuntivo passato, molto raro in francese, soprattutto in quello parlato e ancor più da parte di un ragazzino che fa l'esame di maturità in Marocco, come sottolinea Laroui stesso: «ce qui, soit dit en passant, est formulé avec une rare correction grammaticale». A questa considerazione si aggiunge la polisemia del verbo *s'échouer* (arenarsi; verbo particolarmente adatto considerato che la prova di nuoto si svolge sulla sabbia) e *échouer*, essere bocciati, non passare un esame.

Spronato dal babbo (che accarezza in tasca il biglietto da visita), l'indomani Talal va al liceo e presenta reclamo. Ecco cosa dice in sostanza, periodo ipotetico compreso: «Se avessi affrontato la prova di nuoto nell'acqua, come fanno i popoli civilizzati, e non nella sabbia, non mi sarei arenato sulla suddetta sabbia e la prova non sarebbe stata un buco nell'acqua (*sic*)» – caso raro, sia detto *en passant*, di costruzione grammaticale impeccabile. «Non ti saresti arenato, citrullo che non sei altro» gli risponde il professore «saresti colato a picco e saresti morto».<sup>109</sup>

Nell'impossibilità di mantenere la polisemia del verbo presente in francese, in italiano si è forzata la mano ricorrendo al modo di dire “un buco nell'acqua”, che bene si abbinava al riferimento alla piscina.

A volte, la riproduzione dei giochi di parole di Laroui è agevolata, in italiano, dalla vicinanza etimologica con il francese, come in questo esempio:

Amédée? Grand garçon un peu **je m'en-foutiste**, et même **j'm'en-flutiste**, qui, poussé par son père, fit une carrière convenable, hélas interrompue par un **requin**, le fameux Requin de Mozart.<sup>110</sup>

L'espressione *je m'en fous* – “me ne frego”, che sia in francese sia in italiano è stata correntemente sostantivizzata in *je-m'en-foutiste* – menefreghista, consente infatti di seguire l'originale nel neologismo *j'm-en-flutiste* – “meneflautista”, mentre rispetto al gioco di parole *requin* – requiem si è dovuto rinunciare all'assurdità semantica limitandosi a una storpiatura del latino in italiano.

Amedeo? Un giovanotto un po' **menefreghista** e finanche **meneflautista** che, spinto dal padre, fece una decorosa carriera, seguita da lunga **requie**, la famosa Requite di Mozart.<sup>111</sup>

<sup>108</sup> Fouad Laroui, *L'Étrange Affaire du pantalon de Dassoukine*, op. cit., pp. 141-142.

<sup>109</sup> Fouad Laroui, *Lo strano caso dei pantaloni di Dassoukine*, op. cit., p. 126.

<sup>110</sup> Fouad Laroui, *Une année chez les Français*, op. cit., p. 213.

<sup>111</sup> Fouad Laroui, *Un anno con i francesi*, op. cit., p. 219.

## Conclusione

Dai pochi esempi riportati appare evidente come la transculturalità e l'eterolinguismo di Fouad Laroui si rivelino centrali per questo autore dell'*entre-deux*, la cui scrittura comprende, soprattutto negli scambi affidati alla lingua orale, un continuo cambio del punto di vista e giochi di parole basati su *calembours* spesso multilingui che intendono sottolineare le incomprensioni tra lingue e culture, e in quanto tali rappresentano una cifra fondamentale del suo stile nonché una delle principali difficoltà traduttive. Come proposto da Salman Rushdie<sup>112</sup>, tuttavia, tali difficoltà consentono di non concentrarsi solo su ciò che si perde in traduzione, ma di mettere in luce anche quello che, attraverso la traduzione, si può guadagnare.

<sup>112</sup> Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 17.



# Virginia Caporali

## O *Marinheiro* di Fernando Pessoa. Note per una traduzione spazializzata

Rebelde: inerte, à luz de vela.  
(Paulo da Costa Domingos, Dizimar)

1. *Il Marinaio*<sup>1</sup> di Fernando Pessoa, *drama estático* che faceva piangere Mário Cesariny «per il sonno e la congiuntivite»<sup>2</sup> e che Pessoa stesso, affidandone il giudizio al suo eteronimo Álvaro de Campos, si era affrettato a liquidare come noioso<sup>3</sup>, viene di solito, per tradizione esegetico-traduttiva, strappato all'ambito teatrale e ricondotto entro i limiti del letterario; tradizione che sembra però venire in urto con il fatto che *Il Marinaio* continua a essere rappresentato e, soprattutto, con le proposte interpretative più recenti.

Ritenuta fino a poco tempo fa semplice epigono del teatro simbolista di Maeterlinck, si comincia infatti a inscrivere quest'opera, come suggerisce Flávio Rodrigo Penteadó, in una «famiglia di testi» (che comprenderebbe Ibsen, Strindberg, Beckett e Müller) i quali esplorano, questo il tratto che li accomuna, la tensione «fra l'inattività fisica e la mobilità psichica dei personaggi»<sup>4</sup>, sullo sfondo di quella «crisi dell'azione»<sup>5</sup> che verrà manifestandosi in buona parte

<sup>1</sup> Uno dei pochissimi testi pubblicati in vita da Fernando Pessoa. *O Marinheiro. Drama estático em um quadro*, scritto (o così dice il suo autore) nella notte fra l'11 e il 12 ottobre del 1913, esce infatti nel 1915 sul primo numero della rivista *Orpheu*.

<sup>2</sup> Mário Cesariny de Vasconcelos, *O Virgem negra. Fernando Pessoa explicado às Crianças Naturais e Estrangeiras por M.C.V.*, Assírio & Alvim, Porto 2015, p. 142.

<sup>3</sup> Mi riferisco alla poesia *A Fernando Pessoa depois de ter lido o seu drama estático «O Marinheiro» em Orpheu I*.

<sup>4</sup> Flávio Rodrigo Penteadó, *O Marinheiro e o regime do infradramático*, in *Revista Estranhar Pessoa* / n° 7, out. 2020, p. 57.

<sup>5</sup> Cfr. «Azione/i», in Jean-Pierre Sarrazac & Groupe du drame moderne et contemporaine, *Lessico del dramma moderno e contemporaneo*, a c. di D. Carnevali, Cue Press, Imola (BO) 2020, pp. 26-28.

del teatro moderno e contemporaneo. L'inclusione de *Il Marinaio* fra altri testi teatrali con lui imparentati modifica, cambiando la collocazione dell'opera e sottraendola alla solitudine, anche il modo in cui ne leggiamo le traduzioni esistenti; traduzioni che sembrano ancora tutte per lo più orientate verso quello che Michela Guarda chiama «regime della letterarietà», certo prevalente nella cultura otto-novecentesca (quella di Pessoa, per intenderci) ma in seguito ridimensionato dalla riattivazione delle pratiche performative che detto regime aveva contribuito a marginalizzare<sup>6</sup>.

2. Se il prototesto pessoano si permette di conservarsi ibrido, di esibire cioè caratteri propri della scrittura per il libro (completezza, autonomia, autorialità) e, insieme, contraddittoriamente, indicatori più tipici della scrittura per il teatro (deissi, battute, didascalie, imprecisione), mimetizzare *Il Marinaio*, magari per facilitarne la ricezione, fra gli altri testi in prosa di Pessoa<sup>7</sup>, significa dichiararne, più o meno esplicitamente, il fallimento in quanto opera di teatro. Sopprimendo, soprattutto in traduzione, quei segnali che puntano invece verso una possibile, per quanto non obbligata, trasposizione scenica; operazione resa possibile intanto dal previo annullamento dell'ossimoro contenuto nel sottotitolo de *Il Marinaio* stesso, che infatti viene di rado tradotto: «dramma statico in una scena». Dove «dramma» è un derivato di *dráo*, agire, e «statico» ha il significato che gli conosciamo tutti: immobile, se non persino stagnante.

Si veda ad esempio il commento di Antonio Tabucchi nella *Nota* alla sua traduzione, che resta, perché è la prima in Italia, perché esce per Einaudi (con testo a fronte) e perché Tabucchi è Tabucchi, la nostra più autorevole e diffusa:

Denominato da Pessoa «dramma statico», e dunque teatro per essere ascoltato, esso risulta di fatto scarsamente recitabile, scritto soprattutto per essere letto.<sup>8</sup>

Qui l'ostacolo che l'espressione «dramma statico» senz'altro rappresenta viene elegantemente aggirato parafrasando l'ossimoro in modo quantomeno curioso: perché mai «dramma statico» dovrebbe voler dire, o voler dire soltanto, «teatro per essere ascoltato»? In ogni caso, demolito l'ossimoro, il confinamento del testo nel libro è inarrestabile: un teatro che si può solo ascoltare ma che mal si presta a venire recitato, e che quindi rapidamente diventa un teatro che non è il caso di ascoltare, dev'essere per forza un libro. Che sarà bello proprio per

<sup>6</sup> Michela Guarda, *Arcipelago voce*, in AA. VV., *L'Arte orale. Poesia, musica, performance*, a c. di L. Cardilli e S. Lombardi Vallauri, Accademia University Press, Torino 2020, p. 159.

<sup>7</sup> Vedi ad esempio la raccolta *Contos, fábulas & outras ficções*, organizzata da Zetho Cunha Gonçalves nel 2008, dove *O Marinheiro* ingrossa le fila delle «altre prose».

<sup>8</sup> Antonio Tabucchi, *Nota alla traduzione*, in Fernando Pessoa, *Il Marinaio*, testo a fronte, 3ª ed., Einaudi, Torino 2018, p. 61.

quanto *non ha* di teatrale: la perfezione o «iper-letterarietà», espresse da quella lingua che Tabucchi definisce, ammalato, «superba e insieme irreal (..) distante, gelida, assoluta»<sup>9</sup>; quindi omogenea, parrebbe, cioè priva, nella lettura tabucchiana, di variazioni sensibili. A conclusioni analoghe, ancora a proposito della definizione «dramma statico», sembra d'altronde arrivare anche un altro grandissimo studioso e traduttore di Pessoa, Richard Zenith, che parla di «anti-play or static drama, to use Pessoa's self contradictory epithet»<sup>10</sup>; dove l'accento è messo, più che sulla forza degli opposti che l'ossimoro convoca, sulla loro insolita (e perciò, evidentemente, trascurabile) incoerenza.

Propongo invece di non rinunciare a esprimere in traduzione le potenzialità teatrali de *Il Marinaio*, che potrà certo venire letto, a lavoro finito, nella solitudine della propria stanza (o sull'autobus o dove capita), quindi come testo autosufficiente, ma che si rivela soprattutto innovativo quando pensato, e quindi tradotto, per la scena, «*come se*», scrive Giovanni Greco, il traduttore fosse «il regista, lo scenografo, l'attore (...) ma senza esserlo, *come se* lo fosse, ma per finta, per gioco, "recitando"»<sup>11</sup>. *Come se*, dunque, lasciandoci sorprendere dal testo, lo interpretassimo noi per la prima volta, traducendolo, questa è l'unica regola, *in quanto* «dramma statico», prima stazione eventuale di successive esecuzioni in scena.

3. L'individuazione dei segnali che consentono, per *Il Marinaio*, un'ipotesi teatrale passa in effetti più dall'analisi dello spazio drammatico e dei tratti soprasegmentali (in particolare, lo vedremo, il ritmo dialogico) che non dal falso ostacolo dello staticismo.

Il primo elemento che, stando alle letture correnti, sembrerebbe rafforzare l'idea di un testo «scritto soprattutto per essere letto» è la circolarità della stanza in cui il dramma si svolge. Pessoa affida la descrizione della scena alla didascalia iniziale, che riporto nella sua grafia attualizzata:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>10</sup> Richard Zenith, *Fernando Pessoa and the Theatre of His Self*, in *Performing Arts Journal*, May 1993, v. 15, n° 2, p. 49.

<sup>11</sup> Giovanni Greco, *Attori e personaggi sulla scena del tradurre*, in *Rivista Tradurre*, n. 5, autunno 2013. On-line all'indirizzo: <https://rivistatradurre.it/il-teatro-della-traduzione/>.

É noite e há como que um resto vago de luar.<sup>12</sup>

Se partiamo da una scena del tutto circolare, e perciò ermeticamente chiusa, saremo portati a escludere che quest'opera nasca per il teatro; non inteso come genere ma, più in concreto, come luogo – in particolare come luogo che preveda la presenza di un pubblico.

Negata o messa in imbarazzo la platea, verrà meno quello che Alain Girault definiva «denominatore comune a quanto si è abituati a chiamare “teatro” nella nostra civiltà», e cioè «uno spazio di rappresentazione e uno spazio da cui si può guardare, un attore in scena e spettatori in sala»<sup>13</sup>. E daremo quindi ragione a Nicolás Barbosa López quando afferma che, racchiudendo i personaggi in un «cerchio perfetto», l'eventuale pubblico verrebbe abbandonato in una sorta di *limbo spaziale*:

It is because of this circle that *O Marinheiro* begins to drift away from theater tradition, with a theatre-in-the-round that seems to be replacing the proscenium-type stage and that immediately encloses the characters within a perfect circle, thereby living any potential audience in a spatial limbo: either nonexistent, outside the walls and unable to watch the plot, or somehow meant to be inside the circle.<sup>14</sup>

Perciò noi, il pubblico, saremmo *fuori* dalla stanza, impossibilitati a guardare; oppure *dentro* al cerchio<sup>15</sup>, come succedeva nel teatro elisabettiano, dove gli spettatori di riguardo, essi stessi spettacolo, sedevano in scena. Nessuna delle

<sup>12</sup> «Una stanza che si trova senza dubbio in un castello antico. Dalla/della stanza si capisce che ha forma circolare. Al centro, sopra un catafalco, una bara con dentro una fanciulla vestita di bianco. Quattro ceri, uno per angolo. A destra, quasi di fronte a chi immagina la stanza, un'unica finestra, lunga e stretta, da cui si vede soltanto, fra due lontane montagne, un lembo di mare. // Dalla parte della finestra vegliano tre fanciulle. La prima è seduta davanti alla finestra, le spalle al cero in fondo a destra. Le altre siedono ciascuna a un lato della finestra. // È notte e c'è come un residuo di chiar di luna». Fernando Pessoa, *O Marinheiro. Drama estático em um quadro*, in *Contos, Fábulas e outras ficções*, a c. di Z. Cunha Gonçalves, ed. Bonecos Rebeldes, Lisboa 2008, p. 149. Tutte le traduzioni, dove non altrimenti specificato, sono mie. Uso come canovaccio (in certi casi sono dovuta intervenire sulla mia stessa traduzione, correggendola o ritraducendo) il testo Fernando Pessoa, *La Vita non basta. Racconti, favole e altre prose fantastiche*, che è la trasposizione, uscita per Vertigo nel 2010, della raccolta curata da Cunha Gonçalves.

<sup>13</sup> Alain Girault, cit. in Patrice Pavis, *Dizionario del Teatro*, a c. di P. Bosisio, Zanichelli, Bologna 2002, p. 444.

<sup>14</sup> Nicolás Barbosa López, *Unwinding the sea: notes on H.D. Jennings's translation of O Marinheiro*, in *Pessoa Plural – A Journal of Fernando Pessoa Studies*, N° 8, Fall 2015, Brown University, Providence, p. 93.

<sup>15</sup> Soluzioni alternative alla dicotomia fuori/dentro, che quindi prevedono una diversa collocazione nello spazio dei due insiemi (quello degli attori e quello degli spettatori), sono state studiate e praticate in teatro a partire dalla seconda metà del Novecento. Penso ad



due postazioni sarà, comunque, particolarmente comoda: entrambe mettono lo spettatore a disagio, alterandone la prospettiva – troppo lontano, troppo vicino; e, ancor peggio, minacciano la liceità della sua presenza, facendo del pubblico un intruso.

4. A ben vedere, sono però le traduzioni de *Il Marinaio* a stabilizzare la forma di una stanza che nell'originale manifesta invece un'ambiguità la quale, se mantenuta o perlomeno segnalata, eviterebbe l'irrigidimento dello spazio drammatico e, da lì, dello spazio scenico.

Lo stesso Barbosa López, che pure fa costantemente riferimento al prototesto pessoano, organizza le sue riflessioni a partire dalla traduzione inglese di H. D. Jennings<sup>16</sup>, intitolata *The Watchers* e rimasta incompiuta. Traduzione sulla quale torneremo e che permette all'autore di descrivere la scena come una *castle tower*, per di più sprovvista di varchi di accesso.

Riprendiamo però l'incipit della didascalia iniziale:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular.

Ambiguo, intanto, l'uso della preposizione articolata *do*: «Do quarto vê-se que é circular». Dove *do quarto* significa certo «della stanza», e quindi relativamente a essa; ma può altresì significare «dalla stanza», cioè *a partire* dalla stanza, a giudicare da essa. Non essendo poi ribadito il soggetto del predicato nominale, resta il dubbio di cosa ci sia di *circular*, se la stanza da ciò che se ne vede o se il castello a giudicare dalla stanza.

L'incipit irrisolto obbliga chi traduce a sciogliere l'ambiguità di cui si parlava modellando la resa sull'interpretazione che riterrà più valida (in termini di consuetudine e sensatezza), e quindi decidendo, per cominciare, se valga la pena intendere «do quarto» come *della* o *dalla* stanza. Fin qui niente di strano, se non fosse che quasi nessuno si accontenta di tradurre «della [o dalla] stanza si vede che è circolare»<sup>17</sup>.

Si veda la versione del 1988 di Antonio Tabucchi:

Una stanza che si trova senza dubbio in un castello antico. Da quanto si può vedere, la stanza è circolare.<sup>18</sup>

esempio al Teatro sperimentale di Jerzy Grotowski e in particolare all'allestimento de *Il Principe costante*, su testo di Calderón-Slowacki. Qui gli spettatori osservano dall'alto la scena, spiando oltre il muro che delimita lo spazio dell'azione.

<sup>16</sup> H. D. Jennings (1986/1991) insegnava alla Durban High School, la scuola che Pessoa aveva frequentato da ragazzo.

<sup>17</sup> Per la cronaca, troviamo un «della stanza» nella perlomeno eccentrica traduzione di Marco Bruno (Campanotto, 2007).

<sup>18</sup> F. Pessoa/A. Tabucchi, *Il Marinaio*, op. cit., p. 3.

Qui Tabucchi, che intende *do* (quarto) come complemento di limitazione, ridistribuisce gli elementi sintattici in modo da garantire stabilità all'incipit. E lo stesso potrà dirsi della traduzione spagnola di Ángel Campos Pámpano, sempre del 1988:

Una sala, sin duda en un castillo antigo. La sala se ve que es circular.<sup>19</sup>

Più risoluto, e ancora a favore di *do/della*, l'intervento dello statunitense Geoffrey Brock, che traduce *Il Marinaio* nel 2008:

A room that is doubtless in an ancient castle and that appears to be round.<sup>20</sup>

Nella proposta di Brock, la disambiguazione passa dalla netta riformulazione del rapporto tra le due frasi, con la seconda che viene subordinata alla prima, previa soppressione del punto che nell'originale le teneva separate.

Disinvolta la già citata traduzione di H. D. Jennings:

A room in an old house. The walls can be seen to be rounded.<sup>21</sup>

Svecchiato il *castelo antigo*, che diventa una più comune «vecchia casa», Jennings introduce la parola *walls*, che potrebbe riferirsi tanto alle mura esterne (eventualità che però mal si sposa con l'idea che possiamo avere di una vecchia casa) quanto alle pareti interne. Stessa tendenza all'ammodernamento nella scelta di tradurre *donzela/donzelas* con «young woman» e, più sotto, con «young ladies».

Anche i pochi che traducono muovendo dalla convinzione che *do quarto* sia da leggersi come un «dalla stanza» sono costretti a rafforzare la propria scelta, magari esplicitando il soggetto della seconda frase per sottrarlo all'incertezza.

Questa ad esempio la versione di George Ritchie del 1993:

A room in what is doubtless an old castle. From the room the castle can be seen to be circular.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Fernando Pessoa, *El Marinero*, tr. sp. di Á. Campos Pámpano. On-line all'indirizzo: <https://it.scribd.com/document/359981589/El-marinero-de-Fernando-Pessoa>.

<sup>20</sup> Fernando Pessoa, *The Mariner (A Static drama in one scene)*, tr. ingl. di G. Brock, in *The Brooklyn Rail. Critical perspectives on Arts, Politics, and Culture*, rivista in formato cartaceo e digitale, Brooklyn/NY 2008. On-line all'indirizzo: <https://brooklynrail.org/2008/09/fiction/the-mariner-a-static-drama-in-one-scene-1>.

<sup>21</sup> N. Barbosa López, *Unwinding the sea*, art. cit., p. 97.

<sup>22</sup> Fernando Pessoa, *The Mariner*, tr. ingl. di G. Ritchie, in *Performing Arts Journal*, the MIT Press, volume 15, number 2, May 1993, p. 50. Disponibile on-line all'indirizzo: <https://muse.jhu.edu/article/654538/summary>.

Che la stragrande maggioranza dei traduttori propenda per la soluzione «della stanza» si dovrà anche all'autotraduzione verso il francese proposta dallo stesso Pessoa nei frammenti del suo *Le Matelot*: «Une chambre que est sans doute dans un vieux château. On voit que la chambre est circulaire»<sup>23</sup>. Si noti però come lo stesso Pessoa sia costretto, nella versione francese, a disambiguare il testo di partenza, perciò confermandone l'instabilità. Propongo quindi, data l'evidente discrepanza fra i testi francese e portoghese, di considerare l'autotraduzione di Pessoa non più una garanzia di correttezza interpretativa ma una traduzione *come tutte le altre*<sup>24</sup>.

L'impegno rivolto a ritoccare, nell'atto di restituirlo, l'esordio del prototesto suggerisce due cose. La prima è che se ne avverte il cattivo funzionamento: in quelle due frasi c'è qualcosa che non quadra e che bisogna aggiustare. La seconda è che al lettore verranno consegnati metatesti di parte, i quali insistono sulla circolarità della stanza oppure del castello e che presentano un grado di raffinatezza stilistica maggiore rispetto a quello che ne esce come un goffo canovaccio di partenza; e che saranno però, proprio perché soddisfano le esigenze della letterarietà e non quelle della teatralità, inevitabilmente carenti della sua preziosa indeterminatezza.

5. La forma della stanza è rilevante soprattutto per la successiva disposizione nello spazio dei personaggi e degli elementi di arredo e architettonici. Raffigurarsi la scena, ammettendone anche le eventuali incoerenze, consente, con Patrice Pavis, di «far emergere il potenziale visivo e auditivo del testo»<sup>25</sup>:

<sup>23</sup> Fernando Pessoa, *Le Matelot. Drame statique en un tableau*, in *Teatro Estático*, edição de F. De Freitas e P. Ferrari, com a colaboração de C. Fischer, Tinta da China, Lisboa 2017, p. 217. I frammenti in francese includono sei diversi incipit del dramma; solo uno di questi è preceduto dalle indicazioni sceniche, che però si limitano al pezzo citato sopra, seguito da «Au milieu».

<sup>24</sup> Claudia J. Fischer suggerisce la possibilità che Pessoa abbia concepito in francese «o arqui-Marinheiro», forse sulla scia della lettura di Maeterlinck. I frammenti de *Le Matelot* sarebbero quindi precedenti al *Marinheiro* portoghese. Cfr. Claudia J. Fischer, *Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese de O Marinheiro de Fernando Pessoa*, in *Pessoa Plural. Revista de Estudos Pessoaanos*, joint publication of Brown University, Warwick University, Universidad de los Andes, 2012. On-line all'indirizzo: [https://www.brown.edu/Departments/Portuguese\\_Brazilian\\_Studies/ejph/peessoaplural/Issue1/PDF/I1A0!.pdf](https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/peessoaplural/Issue1/PDF/I1A0!.pdf). Quale che sia la lingua in cui Pessoa comincia a scrivere il suo dramma, resta vera la discrepanza di resa di cui parlavo. Anzi, se cronologicamente il francese venisse prima del portoghese, sarebbe ancora più interessante capire per quale ragione, visto che in francese tutto appare ben più chiaro, Pessoa non abbia tradotto se stesso ricorrendo ad un semplice: «Vê-se que o quarto é circular».

<sup>25</sup> Patrice Pavis, *Dicionário de teatro*, tr. port. di J. Guinsburg e M. L. Pereira, Perspectiva, São Paulo 2001, p. 372.

dove la disponibilità a ricreare, anche solo mentalmente, una messinscena possibile – a far scattare, se non in piedi quantomeno a sedere, i personaggi – sarà fondamentale soprattutto in assenza, e questo è il caso, di un'azione propriamente detta.

Cominciamo quindi da una stanza *quasi* certamente circolare, che lasceremo solo parzialmente indefinita proponendo una traduzione aperta o, al limite, arresa: «della/dalla stanza si vede che è circolare». Interessa far notare come il punto di vista a partire dal quale osserviamo la collocazione degli elementi scenici corrisponda a quello di «quem imagina o quarto» (l'autore o il lettore; o magari il regista). L'insistenza sul vedere («do quarto vê-se que é circular»; «dando para onde só se vê (...) um pequeno espaço de mar»; lo stesso *imagina*, che è un vedere nella propria mente) soddisfa almeno in parte il requisito implicito nell'etimologia stessa della parola teatro<sup>26</sup>, cioè che qualcuno guardi quel che accade o non accade in scena. Scrive Marco de Marinis: «Potremmo avanzare l'ipotesi che, all'origine tanto dell'antropologia quanto del teatro moderni, ci siano un Io e un Altro e la relazione degli sguardi che li lega»<sup>27</sup>; dove lo sguardo, intenzionalmente offerto e intenzionalmente ricevuto, sembra importare, nella definizione di spettacolo, più dell'azione in sé. «L'essenziale», scrive Anne Ubersfeld, «è che nel momento teatrale ci siano *guardanti* e *guardati*».<sup>28</sup>

Se è vero che colui o colei che immagina la stanza si trova la finestra quasi di fronte, solo di poco spostata a destra, e che le tre *donzelas* sono tutte dalla parte della finestra, la cosa più probabile è che l'osservatore cui, per preservarne il punto di vista, riserveremo, forzando di pochissimo la perfezione del cerchio, un posto sulla soglia, abbia davanti a sé il catafalco che sorregge la bara. Che veda cioè, prima del resto, *dalla porta* (d'altronde Terceira<sup>29</sup> sul finire del dramma dirà: «Quando entrar alguém tudo isto acabará»<sup>30</sup> – una porta dovrà dunque darsi), quindi facendo lui stesso parte della scena, la morta in bianco al centro della stanza; morta la quale vanterebbe così un'assoluta precedenza visiva sul resto della scena, candidandosi a personaggio in virtù dell'irremovibile ingombro che rappresenta<sup>31</sup>. D'altra parte, senza poter qui approfondire

<sup>26</sup> Dal greco *théatron*, derivato del tema di *theáomai*, cioè, appunto, «guardare».

<sup>27</sup> Marco de Marinis, *Il Teatro dell'Altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, ed. la Casa Usher, Firenze 2011, p. 11.

<sup>28</sup> Anne Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, a c. di M. Fazio e M. Marchetti, Carocci editore, Roma 2018, p. 53. Corsivo dell'autrice.

<sup>29</sup> Userò da qui avanti i nomi di scena delle tre vegliatrici: Primeira, Segunda e Tercira (Prima, Seconda e Terza).

<sup>30</sup> «Appena sarà entrato qualcuno tutto questo finirà». F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., p. 167.

<sup>31</sup> Viene in mente lo Schmürz, fantoccio o uomo-bestia, muto e onnipresente, de *I Costruttori di imperi* (1957) di Boris Vian.

l'argomento, una scena circolare al cui centro si collocasse la bara della fanciulla morta rammenta la struttura del teatro greco delle origini; e sarà quindi meno eccentrica, cioè più «teatrale», di quanto non appaia<sup>32</sup>. Mi riferisco in particolare all'orchestra come luogo del coro e, prima ancora, delle danze in onore di Dioniso, il cui altare, *thyméle*, era collocato appunto al centro dell'orchestra – proprio dove troviamo la bara della nostra defunta. Non solo la morta insiste al centro della scena; è, o potrebbe essere, la divinità stessa cui è offerto il dramma in tributo. Inoltre, poiché doppio o possibile controfigura del marinaio (sdraiato immobile e «senza fare caso alle stelle»<sup>33</sup>; quindi, dal di fuori, come morto), o lui doppio di lei, la morta si candida a perno, spaziale e simbolico, dell'intera vicenda.

6. Il posto assegnato alle tre vegliatrici appare poi controverso. Barbosa López le distribuisce lungo la circonferenza della stanza, come se le ragazze aspettassero qualcuno (di fatto è così) che le invita a ballare. Pessoa però, lo ricordo, scrive: «Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada em frente à janela, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela»<sup>34</sup>. Ora, le *tochas*, i ceri, sono quattro e si collocano *aos cantos*. Ma se a prevalere è la circolarità, la stanza non ha angoli; quindi i ceri saranno agli angoli dell'unica, tra le numerose forme geometriche convocate<sup>35</sup>, a possederne appunto quattro, e cioè il catafalco. Primeira darà perciò le spalle alla *tocha* in alto (perché vista dalla prospettiva dell'osservatore) a destra. Non si spiegherebbe altrimenti, se anche lei desse le spalle alla finestra, la sua insistenza sul fatto di vedere il mare: «Fora de aqui nunca vi o mar. ali, daquela janela, a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!»<sup>36</sup>. Né la frase con

<sup>32</sup> È lo stesso Pessoa, traduttore di Eschilo (tutte le traduzioni dal greco avranno la firma di Ricardo Reis), a mettere in relazione *O Marinheiro* con il teatro greco. Si veda il famoso passo in cui scrive «esse nocturno drama estático (...) é contido dentro de uma sobriedade externa difícil de encontrar fóra da Grecia antiga». Teatro di cui recupera, fra l'altro, alcuni elementi: De Freitas e Ferrari segnalano ad esempio, nella postfazione a *Teatro estático*, la presenza del coro in *Sakyamuni*. Il contributo del teatro greco non sarà quindi da escludersi neppure quando si parla di possibile allestimento o raffigurazione mentale de *O Marinheiro*.

<sup>33</sup> F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., p. 166.

<sup>34</sup> F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., p. 149.

<sup>35</sup> Il cerchio (la stanza), il rettangolo (il catafalco), il triangolo che ha per vertici, come vedremo fra poco, le vegliatrici; aggiungerei il quadrato, che è il primo significato di *quadro*; e poi la retta, che parte dall'osservatore e finisce in mare aperto. L'abuso di figure geometriche dà un falso senso di ordine, contribuendo in effetti a complicare la rappresentazione mentale della scena in questione.

<sup>36</sup> «Prima: "Non ho mai visto il mare, tranne che da qui. E da quella finestra, la sola da cui si vede il mare, se ne vede così poco!"». F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., p. 151.

cui interrompe, per mania di protagonismo, l'inizio della storia del marinaio narrata da Segunda: «Vejo pela janela um navio ao longe. É talvez aquele que vistes...»<sup>37</sup>.

Amnesso dunque che le tre ragazze siano i vertici di un triangolo, con Primeira che guarda in direzione della finestra e le altre due, Segunda e Terceira, ciascuna a un lato di quella stessa finestra ma capaci comunque di vedere fuori (Terceira: «Minhas irmãs, é já dia... Vede, a linha dos montes maravilhosa-se...»<sup>38</sup>), le *donzelas*, votate all'immobilità (negandosi all'azione, verrà infatti meno la necessità del movimento giacché, scrive Sarrazac, «il movimento è dato dall'azione»<sup>39</sup>), non sarebbero in grado di guardarsi se non storcendo o almeno girando drammaticamente gli occhi.

Nel testo però le ragazze non si limitano ad ascoltarsi; si osservano l'un l'altra:

Segunda: Fito-vos ambas e não vos vejo logo.<sup>40</sup>

Dovremo quindi supporre che le ragazze siano in grado di muovere liberamente almeno il capo e la parte superiore del corpo – che non siano cioè del tutto ferme. E questo già di per sé moltiplica i gesti che, in scena, sarebbero in grado di fare.

Il loro sguardo è inoltre spesso censorio. È funzionale al reciproco controllo, cioè ad accertarsi che il presupposto dell'immobilità («Segunda: Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes...»<sup>41</sup>) sia rispettato sempre e da tutte e tre:

Segunda: Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho...<sup>42</sup>

Oppure:

Primeira: Não torçais as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva...<sup>43</sup>

<sup>37</sup> «Prima: “Dalla finestra vedo una nave in lontananza. Forse è la stessa che avete visto voi...”». In *Ivi*, p. 157.

<sup>38</sup> «Terza: “Sorelle, ormai è giorno... Guardate, la linea dei monti è stupefatta...”». In *Ivi*, p. 162.

<sup>39</sup> J-P. Sarrazac, *Lessico del dramma*, op. cit., p. 100.

<sup>40</sup> «Seconda: “Vi guardo e non riesco subito a vedervi”». F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., p. 152.

<sup>41</sup> «Seconda: “Non sfioriamo la vita neppure con l'orlo delle nostre vesti”». F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., p. 152.

<sup>42</sup> «Seconda: “No, non vi alzate. Sarebbe un gesto, e ogni gesto interrompe un sogno...”». *Ibidem*.

<sup>43</sup> «Prima: “Non vi torcete le mani. Fa un rumore di serpe furtiva...”». In *Ivi*, p. 167.

La repressione del gesto, che manifesta la volontà delle ragazze di non immischiarsi nello spazio (e da lì nel tempo) ma che contestualmente ne denuncia l'istintiva intemperanza – perché le mani vengono sfregate e qualcuna minacciava di alzarsi – ci parla del tipo di energia contenuta nell'ossimoro «dramma statico», la cui potenza risiede nel produrre la tensione necessaria al movimento senza però sfogarla nel movimento stesso. Né questa tensione potrà dirsi risolta perché espressa sul piano verbale: è proprio la verbalizzazione a rendere chiara, nel testo, l'insoddisfazione che la parola, in quanto tramite di senso, produce. L'ossimoro non sarà dunque, come suggeriva Zenith, un «epiteto che si autocontraddice» ma la figura (retorica) che trattiene in sé un'energia condensata, resa ancora più solida dal fatto di non essersi pienamente manifestata.

7. Anche il silenzio, che fa da sponda all'impellenza, pur in un contesto ai limiti della misologia («Primeira: È tão triste falar! È um modo tão falso de nos esquecermos!»<sup>44</sup>), del parlare, viene *guardado*; verbo che proporrei di tradurre con «osservare» - visto che in italiano l'espressione «osservare il silenzio», nel senso di non spezzarlo, esiste – per non perdere la sfumatura implicita nell'etimologia di *guardar*: stare di guardia al silenzio senza mai perderlo d'occhio. Non per niente le tre fanciulle, che non hanno nomi propri, si identificano attraverso la loro missione, che è quella di *velar*. Una *veladora* è senz'altro colei che veglia, dove *velar* sarà un derivato di «vigilare»: vegliare e, appunto, vigilare. Il termine potrà caricarsi di un significato ulteriore facendolo derivare invece dall'omonimo *velar*, derivato stavolta di «velare», perciò coprire o celare alla vista; dove *velador* sarà in questo caso colui che *vela*, che cioè impedisce la visione. Gioco analogo a quello, basato sull'omofonia, fra teatro *estático* (statico) ed *extático* (estatico), alternanza nella quale, come ricorda Claudia Fischer, Pessoa non rinunciava a indulgere<sup>45</sup>; ma che nel caso di *veladora* veicola la compresenza, al cuore della funzione delle tre fanciulle come personaggi di scena, di un'attitudine al guardare e, contemporaneamente, al *non far* guardare. Attitudine comunque compromessa dal fatto che, ormai sul finale della vicenda, una *qualquer coisa* (che le ragazze avvertono sul piano sensoriale e che noi non vediamo) – che è altrove un *quem*, cioè un qualcuno, un chi – fa loro violenza, afferrandole e velandole o vegliandole – quindi cambiandole da *veladoras* in *veladas*:

Primeira: Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega **e nos vela**.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> «Prima: “È così triste parlare! È un modo così falso di dimenticare!”». In *Ivi*, p. 158.

<sup>45</sup> Cfr. C. J. Fischer, *Auto-tradução*, art. cit., p. 52.

<sup>46</sup> «Prima: “Mi penetra da tutti i sensi qualcosa che ci afferra e ci veglia/vela”». F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., pp. 166-167. Grassetto mio.

Dove quel «nos vela» andrà tradotto, rinunciando all'ambiguità, con un «ci veglia», per non perdere la drammaticità del legame con il termine *veladora/vegliante/vegliatrice*.

8. La trasformazione delle tre fanciulle da soggetti dell'azione – azione la quale si manifesta attraverso la censura imperfetta dell'azione stessa: non fare, non parlare – a oggetti di un'azione esterna, perciò a burattini nelle mani di un *hipokrités* invisibile ma abbastanza materiale da «stendere il braccio» e interromperle, cioè spezzarle nel mezzo, frantumandone la coesione fra corpo, voce e significato («Terceira: “E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que andam e falam”»<sup>47</sup>), è resa possibile dall'organizzazione dello spazio drammatico.

Se infatti, come si proponeva, colei o colui che «immagina la stanza» si trova in un punto esatto della dibattuta circonferenza da cui siamo partiti; posizione sulla soglia a partire dalla quale si originerebbe la scena stessa, che sarà il prodotto della visualizzazione di chi osserva – se questo è vero, insomma, la circolarità è doppiamente guasta, perché deve fare largo a un elemento estraneo, che necessariamente la tronca e dal quale inoltre dipende, perché è quell'elemento estraneo ad averla concepita. Lo sguardo di chi si figura lo spazio corre poi subito alla finestra, che intenderemo come varco e da cui si passa a quell'ulteriore apertura attraverso la quale le montagne lasciano intravedere il mare. Punti di una corda che, dividendo la stanza senza passare dal centro (la bara), congiungono la scena al mare aperto, che è l'ambiente – reale e simbolico – del marinaio e della sua storia. Tracciando una via che conduce dalla stanza al fuori ma che consente inoltre di portare *dentro* ciò che era meglio tenere fuori.

Visualizzare in traduzione una o più brecce (la finestra è una breccia, la soglia è una breccia) potrà significare poi, compromessa l'inviolabilità della circonferenza, ammettere più tardi l'eventuale presenza di un pubblico, che sbircherà ciò che qualcun altro ha immaginato.

9. Poiché, come scrive Penteadó, «a progressão da ação – trasfigurada mas não abolida» non è affidata allo scambio dialogico ma piuttosto alla «tensão entre imobilidade física e movimentação psíquica»<sup>48</sup>, dovremo capire in che modo questa tensione viene comunicata dal testo, concentrandoci, sia pur brevemente, prima che sulla «lingua» in sé e sulla sua presunta compattezza, sull'andamento ritmico che questa manifesta, cioè sull'organizzazione interna del movimento dialogico.

<sup>47</sup> «Terza: “E mi sembrava che voi, e la vostra voce, e il senso di quanto dicevate fossero tre cose differenti, come tre creature che parlano e camminano”». In *Ivi*, p. 165.

<sup>48</sup> F. R. Penteadó, *O Marinheiro*, art. cit., p. 65.



*Il Marinaio* è suddiviso in tre sezioni, ciascuna con caratteristiche proprie e facilmente individuabili. Nella prima, le ragazze rompono il silenzio, scambiandosi brevi descrizioni di un'infanzia «que não tivéssemos tido»<sup>49</sup>; descrizioni che si presentano come resoconti di azioni ripetute nel passato, prevalentemente espresse all'imperfetto. Non superando la misura di rapide pennellate, trattenute entro i confini di quell'altra forma prevalente del discorso che è il commento (ammonitorio, quando si rammentano l'un l'altra l'inutilità del parlare; illustrativo, quando si confessano le proprie sensazioni), queste descrizioni confermano ancora quell'idea di circolarità predetta dallo spazio in cui le ragazze ritengono di muoversi: i loro ricordi sono infatti, almeno inizialmente, istantanee - tentazioni diegetiche velocemente consumate e presto riassorbite, come la corsa di un topo fuori dal suo nascondiglio.

In questo caso l'alternanza ritmica è determinata appunto dal rapporto dinamico fra la dichiarata devozione al silenzio, espressa dal refrain claustrale del divieto o innessarietà del parlare – quindi da rendere, in traduzione, con adeguata monotonia – e gli scatti narrativi, di cui conserveremo invece la sveltezza:

Segunda: A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e bárbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece-me que durmo...<sup>50</sup>

Che potremmo tradurre, rispettando l'anacoluto finale:

Seconda: L'orlo della mia gonna era fresco e salato quando mi sbatteva sulle gambe nude... Ero piccola e selvaggia... Oggi ho paura di essere stata... Il presente, mi sembra di dormire...

La crescita esponenziale dell'inquietudine si deve all'incapacità delle ragazze di mantenersi entro i limiti che si erano date: semplicemente, parlano troppo. Il culmine «de terror e dúvida»<sup>51</sup> verrà poi raggiunto, come già notava Bréchon<sup>52</sup>, con il racconto di Segunda, che occupa la seconda delle tre sezioni proposte. Segunda cede infatti alla tentazione di muoversi lungo l'asse del tempo, trascinando con sé le compagne che la ascoltano. La sua narrazione (il sogno del marinaio) ha infatti un inizio, uno svolgimento e, per quanto ambigua, una fine; filo cui lei ostinatamente si riallaccia nonostante le interruzioni di Primeira. Il ritmo sembra in questo caso scaturire proprio dalla disparità fra

<sup>49</sup> «che forse non abbiamo avuto». F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., p. 150.

<sup>50</sup> In *Ivi*, p. 162.

<sup>51</sup> F. Pessoa, *Teatro estático*, op. cit., p. 260.

<sup>52</sup> Cit. in F. R. Penteadó, *O Marinheiro*, op. cit., p. 63.

l'eccitazione di quest'ultima, che Terceira cerca di arginare, e lo stato di trance nel quale Segunda sprofonda mentre diffusamente narra:

Segunda: (...) Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.

Primeira: Não ter havido uma árvore que mosqueasse sobre as minhas mãos estendidas a sombra de um sonho como esse!...

Terceira: Deixai-a falar... Não a interrompais...<sup>53</sup>

Seconda: (...) Ora dopo ora costruiva in sogno questa falsa patria, e non smetteva mai di sognare, di giorno all'ombra breve delle grandi palme, che si stagliava orna di punte sulla sabbia bollente; di notte, sdraiato sulla spiaggia e senza far caso alle stelle.

Prima: Perché nessun albero ha schizzato sulle mie mani tese l'ombra di un sogno come questo!...

Terza: Lasciatela parlare... Non la interrompete...

Nella terza sezione, quella che conduce all'epilogo, il dialogo accelera, animato da sensazioni primordiali – la paura, soprattutto – che non è più possibile controllare e che porta a una frammentarietà crescente, sulla quale incombe la «quinta presenza» (il divenire, il Tempo, i fantasmi – difficile dire cosa sia; più interessante immaginare *in che modo* questa presenza si potrebbe rappresentare in scena) che scompone le ragazze, spingendole infine verso un sonno innaturale e probabilmente definitivo. In questo caso, bisognerà privilegiare una traduzione musicale, cucita, più che sulla leggibilità o sul senso, sull'effetto acustico; cioè sul «vocalico», come lo intende Adriana Cavarero, anziché sul semantico<sup>54</sup>:

Primeira: Afundei-me toda no lodo morno do que suponho que sinto. (...) Pesam as pálpebras a todas as minhas sensações. Prende-se a língua a todos os meus sentimentos. Um sono fundo cola uma às outras as ideias de todos os meus gestos.<sup>55</sup>

Prima: Mi sono immersa tutta nel fango tiepido di ciò che credo di sentire. (...) Pesano le palpebre a ogni mia sensazione. Si blocca la lingua a ogni mio sentimento. Un sonno profondo incolla l'una all'altra le idee di tutti i miei gesti.

Ripiombate le ragazze nel silenzio e nell'immobilità, la scena si risolve infatti in puro suono; proveniente stavolta da un fuori che nel frattempo si è svegliato

<sup>53</sup> F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., pp. 157-158.

<sup>54</sup> Cfr. Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Castelvechi, Roma 2022.

<sup>55</sup> F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., pp. 166-167.

e dove non c'è traccia d'uomo: «Um galo canta (...). Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia»<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> «Un gallo canta (...). Non lontano, su qualche strada, un carro incerto geme e cigola». In F. Pessoa, *O Marinheiro*, op. cit., p. 167.



## Indice

<i>Introduzione</i> di Virginia Caporali	p.	VII
Franco Nasi Dalla Septuaginta allo “Scimpanzé sull’uva chardonnay”: casi limite e traduzioni collaborative		1
Perle Abbrugiati Piero d’Ostra traduttore di Brassens		17
José Alberto Ferreira La Voce dei <i>Bonecos de Santo Aleixo</i>		33
Elena Manzato Ci sta nel balloon? Tradurre il fumetto e l’oralità in <i>Escuta, formosa Márcia</i> di Marcello Quintanilha		45
Elisa Rossi L’«illusione ottica» nelle traduzioni portoghesi della <i>Medea</i> di Euripide		59
Cristina Vezzano Darija e traduzione: la lingua orale nei romanzi di Fouad Laroui		77
Virginia Caporali O Marinheiro di Fernando Pessoa. Note per una traduzione spazializzata		99



## BIBLIOTECA MEDITERRANEA

*Collana fondata da*

Pablo Luis Ávila e Giancarlo Depretis

TESTI (ISSN 2612-341X)

1. *Esercizi per Cesare Segre. 4 traduzioni e 57 acrostici*, a cura di Pablo Luis Ávila, con la collaborazione di Giancarlo Depretis, edizione plurilingue patrocinata dalla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino, 1998.
2. Antonio Colmenero de Ledesma, *Curioso trattato sulla natura e qualità del cioccolato*, a cura di Elisabetta Paltrinieri, traduzione di Alessandro Vitrioli, edizione bilingue con testo a fronte, 1999.
3. Lope de Barrientos, *Trattato sulla divinazione e sui diversi tipi di arte magica*, a cura di Fernando Martínez de Carnero, edizione bilingue con testo a fronte, 1999.
4. Pablo de Rokha, *Epopèa dei cibi e delle bevande del Cile*, a cura di Jaime Riera Rehren, edizione bilingue con testo a fronte, 1999.
5. Antonio de Guevara, *Avviso di favoriti e dottrina di cortigiani*, a cura di Eduardo Creus Visiers, traduzione di Vincenzo Bondi, 1999.
6. Jacinto Cordero, *La privanza merceda*, a cura di Giancarlo Depretis, 1999.
7. Alejandro Sawa, *Dichiarazione di un vinto (romanzo sociale)*, a cura di Daniela Capra, 2002.
8. Ramiro de Maeztu, *Politica, estetica e giornalismo. Articoli (1896-1936)*, a cura di José Luis Bernal Muñoz, traduzione di Maria Isabella Mininni, in coedizione con il Museo Gustavo de Maetzu, edizione patrocinata dall'Universitat de les Illes Balears, 2002.
9. Juan Ramón Jiménez, *Spagnoli di tre mondi*, a cura di Maria Isabella Mininni, Premessa di Giancarlo Depretis, 2004.
10. Benito Pérez Galdós, *Amadeo I*, a cura di Elena de Paz, 2005.
11. Andrés Ferrer de Valdecebro, *Il perché di tutte le cose*, a cura di Antonio Bernat Vistarini e John T. Cull, traduzione di Daniela Capra, 2005.
12. António Torrado, *Cinque sensi e altri racconti*, a cura di António Fournier, 2012.
13. Eugénio de Castro, *Belkiss, Rainha de Sabà, de Axum e do Himiar*, a cura di Matteo Rei, 2016.
14. Antero de Quental, *Scritti letterari*, a cura di Andrea Ragusa, Prefazione di Ana Maria Almeida Martins, 2019.
15. Antero de Quental, *Saggi filosofici*, a cura di Andrea Ragusa, 2021.
16. Manuel de Lima, *Un uomo con la barba e altri racconti*, traduzione di Federica Balzano, 2022.
17. Antero de Quental, *Prose sociopolitiche*, a cura di Andrea Ragusa, 2022.

STUDI (ISSN 2612-3029)

0. *Per Cesare Acutis. Claridad Alarmada*, a cura di Giancarlo Depretis, Prefazione di Guido Quazza, Postfazione di Pablo Luis Ávila, 1995.
1. Alda Rossebastiano, *La tradizione ibero-romanza del «Libro de las maravillas del mundo» di Juan de Mandavila*, 1997.
2. Giancarlo Depretis, *L'entremés come genere letterario*, 1999.
3. Veronica Orazi, *Il Calligramma nell'Avanguardia Spagnola*, 2004.
4. Matteo Rei, *Materia e Sogno: l'universo immaginario di Raul Brandão*, 2011.
5. Juan Ramón Jiménez, *Sessantotto canzoni (per uno studio preliminare a «Canción»)*, a cura di Maria Isabella Mininni, 2012.
6. António Fournier, *A bulimia do Belo. Para uma cartografia literária de Itália no século XX*, 2018.
7. Manuel Frias Martins, *La spiritualità clandestina di José Saramago*, traduzione e postfazione di Myriam Bizzoca, 2020.
8. Alex Borio, *«Il Dramma» e il «género chico». Ricezione, traduzioni e inediti*, 2020.
9. Elisabetta Paltrinieri, *Il Libro dei «gatti»*, 2023.

INCONTRO CON L'AUTORE

(Fuori commercio, edizioni per bibliofilo)

1. José Saramago, *A Estátua e a Pedra*, a cura di Giancarlo Depretis, Poscritta di Luciana Stegagno Picchio, in coedizione con l'Università degli Studi di Torino e l'Universitat des Illes Balears, 1999.
2. José Hierro, *Divertimento*, a cura di Pablo Luis Ávila e Giancarlo Depretis, Prefazione di Gabriele Morelli, María Payeras e Francesco Guazzelli, Postfazione di Joaquín Benito de Lucas, Illustrazioni di Tonino Guerra e José Hierro, in coedizione con l'Universitat de les Illes Balears, edizione patrocinata dalla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Torino, edizione bilingue con testo a fronte, 2004.

POESIA

1. Stefano Marino, *Parrasulu Parlasolo*, a cura di Giancarlo Depretis, edizione bilingue con testo a fronte, edizione patrocinata dall'ANNO MACHADIANO, 2001.
2. Antonio Machado, *Soledades Solitudini Saudades*, Poesie spagnole tradotte da poeti italiani e portoghesi, a cura di Giancarlo Depretis, Premessa di Cesare Segre, Postfazione di Antonio Bernat, Antonio Carreira, Francesco Guazzelli e Carlos Reis, edizione trilingue con testo a fronte patrocinata dalla Facoltà di Scienze della Formazione, in coedizione con l'Università degli Studi di Torino, l'Universitat des Illes Balears e Mauro Baroni Editore, 2001.
3. Vicente Aleixandre, *Mediterranee (50 poesie per 50 poeti)*, a cura di Pablo Luis Ávila, Premessa di Gian Luigi Beccaria, edizione plurilingue con testo a fronte patrocinata dalla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, in coedizione con l'Università degli Studi di Torino, l'Universitat des Illes Balears e Mauro Baroni Editore, 2001.



4. Luis Cernuda, *Como quien espera el alba (1941-1944)*, a cura di Antonio Carreira, 2005.
5. Saint-John Perse, *Uccelli*, a cura di Anna Battaglia, 2006.
6. Albano Martins, *Scritto in rosso*, a cura di António Fournier, 2010.
7. Al Berto, *L'angelo muto*, a cura di Giulia Lamoni e António Fournier, 2011.
8. João Rui de Sousa, *Respirare attraverso l'acqua (Antologia poetica)*, a cura di António Fournier e Alessandro Granata Seixas, 2014.
9. Dámaso Alonso, *Gioie della vista*, a cura di Pino Menzio, 2019.
10. Joan Margarit, *Amare è un luogo. Antologia trilingue (Poesie 1975-2021)*, a cura di Marisa Martínez Pérsico, traduzione di Loretta Frattale, 2021.

#### DEL CAMMINO

1. Marie-Catherine D'Aulnoy, *Relazione del viaggio in Spagna*, a cura di Elisa Giaccone, Premessa di Daniela Dalla Valle, 2003.
2. Antonio de Guevara, *Arte del navigare*, a cura di Eduardo Creus Visiers, traduzione di Alfonso de Ulloa, 2003.
3. Alonso de Contreras, *Trascorsi della mia vita*, a cura di Elisabetta Paltrinieri, 2007.
4. William Beckford, *Diario di William Beckford in Portogallo e Spagna (1787-1788)*, a cura di Pietro Deandrea, 2008.





