DUE TRADUZIONI DA ALAIN MABANCKOU

di Martina Cardelli e Daniele Petruccioli

Ritradurre

Photo by REX Shutterstock

Di solito, quando si racconta un'esperienza di ritraduzione, lo si fa dal punto di vista dell'ultimo traduttore in ordine di tempo. Le ragioni di questa scelta possono essere varie.

Come scrive Susanna Basso, «Quando si traduce un testo tradotto, e tradotto spesso più di una volta, è evidente che si ha a che fare con un gioiello del canone» (Basso 2016). In questo caso, reperire i traduttori precedenti allo scopo di avere un confronto con loro potrebbe risultare difficile anche solo per ragioni anagrafiche: la traduzione o le traduzioni precedenti possono risalire magari a diversi anni prima, se non decenni. Chi le ha fatte potrebbe aver cambiato mestiere, non aver voglia di parlare di un lavoro che risale troppo indietro nel tempo, o addirittura non essere più a questo mondo.

Oppure può capitare che l'ultimo traduttore o traduttrice in ordine di tempo preferisca concentrarsi sul proprio lavoro (che sicuramente conosce meglio), ed eventualmente limitarsi a prendere in considerazione le ragioni storiche e editoriali che abbiano portato la casa editrice committente a decidere di far ritradurre quel testo.

O ancora, ci sono traduttori (e a volte redazioni) che preferiscono non guardare affatto alle precedenti traduzioni, per non lasciarsi influenzare dalla lettura che altri colleghi hanno avuto di un certo testo (come dovrebbe essere ormai assodato, infatti, ogni traduzione è sempre un atto interpretativo che coinvolge il nostro sguardo sull'intero testo, ovverosia su un intero mondo). Anche se, ancora una volta, su questo argomento ci troviamo più d'accordo con Susanna Basso quando scrive: «ritengo personalmente corretto inserirsi in un solco già tracciato e ripercorrerlo senza rinunciare al proprio singolare sistema di perdite e recuperi su un dato testo» (Basso 2010, 119).

Infine, è possibile che per alcuni di noi, purtroppo, la ritraduzione sia spesso difficile da raccontare a causa di una serie di pregiudizi che aleggiano intorno a questa pratica. Quando si ritraduce un romanzo, infatti, si rischia sempre di restare vittime dello spettro dell'inadeguatezza, la cui ombra ricade un po' su tutti i traduttori, perché può riferirsi sia alla nuova traduzione che alla precedente: da una parte, l'ultimo traduttore potrebbe trovarsi colpito dall'accusa di non essere all'altezza delle traduzioni venute prima; dall'altra, per il solo fatto di venire prima in ordine di tempo, le traduzioni anteriori sono passibili di essere considerate linguisticamente e culturalmente vecchie, superate, non adeguate (rispetto all'originale o al sistema di arrivo).

Eppure il concetto di «adeguatezza» (in senso lato, come lo abbiamo usato qui sopra – non nell'uso specifico che ne fa Gideon Toury per esprimere un certo tipo di relazione tra cultura fonte e testo tradotto – cfr. Toury 2007, 107, e Osimo 2011, 105) si spera abbia perso ogni cittadinanza nelle parole e nella mente di chi la traduzione la studia e la pratica, consci come dovremmo essere dell'unicità di ogni traduzione e, di conseguenza, della ricchezza che comporta poter disporre di tante versioni in altra lingua di uno stesso testo.

Proprio quest'ultimo motivo ci ha spinti a scrivere questo intervento insieme. Il fatto che l'una sia venuta prima e l'altro dopo è irrilevante, ai nostri occhi. Quello che ci interessa è che adesso esistono due traduzioni di uno stesso romanzo (un grande romanzo, incidentalmente) pubblicate a meno di dieci anni l'una dall'altra e che noi ne siamo i traduttori. Consideriamo questa circostanza una ricchezza per tutti – noi per primi – e dunque meritevole di essere

raccontata.

Non siamo a conoscenza del perché la casa editrice 66thand2nd abbia deciso di non usare la traduzione di Martina Cardelli per Morellini del 2008, della cui esistenza e valore era a conoscenza. Sicuramente saranno entrate in gioco considerazioni che spaziavano dalle politiche editoriali all'acquisto dei diritti di traduzione. Ma sono considerazioni che – almeno allo stato – esulano dal nostro mestiere e – perlomeno in questa sede – dalla nostra curiosità.Di nuovo, la cosa più importante per noi è che questa scelta ci ha messo – e ci è stato subito evidente – in una posizione di privilegio, rendendoci soggetti ravvicinati e contemporanei di un'esperienza che di solito è abbastanza, se non molto, distanziata nel tempo e nello spazio.

Nel nostro caso, invece, conoscendoci e stimandoci come colleghi, e avendo addirittura la fortuna di abitare nella stessa città, abbiamo avuto modo di parlare di quest'esperienza fin da subito, di confrontarci sui suoi vari aspetti e di scambiare idee preziose prima, durante e dopo la pubblicazione della ritraduzione del romanzo in questione.

Così, quando la rivista «tradurre» ha chiesto a uno di noi di scrivere un articolo sulla ritraduzione di *Verre Cassé* di Alain Mabanckou (2005), l'idea di lavorarci insieme è sorta spontanea e immediata. Contiamo, con ciò, di confondere e confonderci ancora un po' di più le idee, di mettere nero su bianco una manciata di contraddizioni, e di arricchire così ancora di più la nostra esperienza e, speriamo, anche quella di chi ci legge.

Il romanzo

Verre Cassé (letteralmente *Vetro/Bicchiere Rotto*: la parola francese *verre*, come l'inglese *glass*, è una parola-sineddoche, che può designare tanto un bicchiere quanto il vetro con cui è fabbricato), uscito in Francia nel 2005 per Seuil, è il sesto romanzo (apparso sette anni dopo il primo) di Alain Mabanckou, scrittore contemporaneo (e vivente: è del 1966) originario della Repubblica del Congo (ex Congo Brazzaville, «il piccolo Congo» come viene a volte affettuosamente chiamato), che vive tra Francia e Stati Uniti, dove insegna Letteratura

francofona presso la University of California, sede di Los Angeles (UCLA).

Il romanzo è diventato subito un caso letterario, in Francia e non solo. Convince sia pubblico che critica e fa incetta di premi letterari (tra cui il Ouest-France/Étonnants Voyageurs e il Cinq Continents de la Francophonie). È stato tradotto in una decina di lingue, tra cui l'inglese (Stevenson 2009). Nel 2012, il «Guardian» lo inserisce nella sua lista dei dieci migliori libri africani contemporanei (Allfrey 2012).

Perché?

Come sempre, la risposta a una domanda del genere non può che essere sfaccettata e incompleta. Ciò che concorre a creare la fama di un libro ha sempre qualcosa di misterioso, se non proprio ineffabile, perché dipende – oltre che da ciò che il libro racconta e da come lo fa – anche dal momento storico in cui esce, dalle politiche editoriali e culturali del paese in cui viene pubblicato e dagli orientamenti dei lettori.

Certo, *Verre Cassé* ha in sé una tale mole di particolarità che il suo destino non stupisce granché. Vediamone qualcuna, concentrandoci su come le abbiamo affrontate nelle nostre due traduzioni.

Nomi, cose e cit.

Il romanzo viene narrato in prima persona dal protagonista Verre Cassé, insegnante allontanato dal lavoro per alcolismo. Nella finzione del libro si tratta di uno scritto su commissione, dietro richiesta del padrone del bar dove Verre Cassé passa le sue giornate. Narra la storia del locale in questione e del suo gestore, oltre che le vicende di alcuni suoi avventori particolarmente caratteristici. Quadretti dal sottosuolo, a voler riassumere rozzamente.

Ma questo è soltanto il pretesto, il punto di partenza. Poi, ogni grande scrittore sceglie quali caratteristiche di stile lavorare al suo interno. E Mabanckou ne ha diverse, nel tascapane.

La prima è dichiarata fin dal titolo.

Verre Casséè il nome del protagonista – che è anche il narratore – ed è evidentemente un nome parlante, come si dice quando si tratta di letteratura per l'infanzia (solo che questo è un romanzo per adulti). Ma non è l'unico. Il bar di cui si parla e in cui si svolge praticamente tutta la storia si chiama *Le Crédit a voyagé* (letteralmente: «Il Credito ha viaggiato»), il gestore del bar è *L'Escargot entêté* («Lumaca/Chiocciola testarda/ostinata/caparbia/cocciuta», secondo i traducenti proposti dal Boch 2014), alcuni tra gli avventori hanno nomi quali *Robinette* o *le type aux Pampers* (sempre letteralmente: «Rubinetta» e «il tipo dai/con i Pampers».

Non si poteva procedere come si fa di solito con i romanzi per adulti, ovvero lasciando tutti i nomi semplicemente in originale. Una scelta si imponeva, perché il tema dei nomi parlanti in *Verre Cassé* è per così dire double-face: riguarda sia un sistema di significati che riporta a tecniche tipiche della letteratura infantile, sia un gioco di rimandi intertestuali di cui il romanzo è davvero imbevuto (su questo argomento dovremo tornare più volte).

A titolo meramente esemplificativo, sia *Le Crédit a voyagé* che *L'Escargot entêté* sono citazioni di (titoli di) romanzi. Il primo, in maniera più evidente, cita i due grandi capolavori di Céline *Mort à credit* (Morte a credito) e *Voyage au bout de la nuit* (Viaggio al termine della notte); il secondo, in modo di sicuro meno evidente anche per il lettore francese, è il titolo di un romanzo di Rachid Boudjedra, uscito in italiano col titolo *La lumaca testarda* (Boudjedra 1991).

Cardelli ha tradotto il primo con *Credito in viaggio*, il secondo con *Mollusco ostinato*; Petruccioli, rispettivamente, con *Credito a morte* e *Lumaca testarda*.

Già queste prime due scelte indicano due strategie traduttive apparentemente piuttosto diverse. A nostro modo di vedere, invece, si tratta di due modi speculari di tradurre la contraddizione stilistica insita nel gioco della vertigine citazionista di Alain Mabanckou.

Proviamo a spiegare perché, e soprattutto in che modo, visto che secondo noi ogni processo

creativo è caratterizzato dalla maggiore importanza del come rispetto al che cosa (che è solo un altro modo di dire che la forma – se non proprio è – almeno fa il contenuto).

Vale forse la pena di ricordare che anche il romanzo originale gioca con le citazioni e i nomi parlanti in maniera contraddittoria. Da una parte, la vertigine intertestuale: il libro è letteralmente costellato di titoli di romanzi inseriti nel flusso del testo senza alcuna indicazione, come semplici sintagmi, a volte al ritmo di decine per pagina. Sono sintagmi, pezzi di frasi che – in modo più o meno scoperto, a seconda del tipo di lettore e della fama della citazione – rimandano e alludono a interi mondi culturali. Ci sono titoli di romanzi francesi e francofoni, tutta una pletora di titoli di scrittori africani (francofoni e non), più una scelta di letteratura mondiale che attraversa romanzi noti e meno noti delle due Americhe, europei (Russia compresa) e asiatici (in particolare Cina e Giappone).

Vengono poi citati un certo numero di pittori, registi e musicisti di tutto il mondo, a volte presentandoli come personaggi della storia.Ci sono infine alcune citazioni del tutto scoperte (in particolare evidenza, in chiusura di libro, se ne trovano diverse da *Catcher in the Rye* [noto in italiano come *Il giovane Holden*] di Salinger).

Ma non è finita: nel romanzo, sempre inseriti nel flusso del testo, senza alcuna indicazione, si insinuano titoli e frasi di canzoni del cantautore forse più amato da Mabanckou (che lo cita più o meno velatamente in più di un romanzo), ovvero Georges Brassens, il cantante coi – o con i – baffi, come viene chiamato rispettivamente in *Verre Cassé* e *Pezzi di vetro* (Cardelli 2008, 108; Mabanckou 2015, 120). Questi brandelli di canzoni sono forse le intermittenze del cuore più chiare, riconoscibili e vibranti per il lettore francofono (soprattutto francese, ma non solo), e sono anche la cartina di tornasole per reperire la voluta contraddittorietà nel gioco citazionista di Mabanckou, che non si limita a sottoporci una serie di mappature nascoste di possibili immaginari culturali, ma le vuole dichiaratamente inserite in un contesto innanzitutto ritmico ed emotivo, se è vero, come diceva Pasolini, che «Niente meglio delle canzonette ha il potere magico, abbiettamente poetico, di rievocare un “tempo perduto”» (Pasolini 1964, 14).

Se teniamo conto della doppia faccia geografica ed emotiva, per così dire, che emerge da questo primo gioco stilistico dell'autore, diventa subito evidente come una sola scelta traduttiva, tra le varie possibili, non sarebbe bastata a rendergli giustizia. Bisognava fonderne insieme almeno due. Ed è stato un problemaccio, perché le scelte che si impongono in casi come questo sono quanto mai delicate e difficili.

Possiamo riassumere le opzioni come segue:

– spiegare tutti i riferimenti in nota, o con un qualsiasi altro tipo di apparato (glossario, postfazione);

– inserire i riferimenti usando la cultura italiana (titoli dei romanzi citati come editi in italiano, senza curarsi del fatto che possono risultare molto diversi dagli originali o dalle traduzioni francesi citate; uso di versi di traduzioni esistenti delle canzoni citate, senza curarsi del fatto che la traduzione di canzoni è più spesso un adattamento, o – ancora più arditamente – uso di versi di canzoni italiane al posto di quelle francesi);

– tradurre seguendo la strategia traduttiva generale per il romanzo in questione, (mantenendosi di volta in volta più o meno fedeli alla dominante generale o alle sottodominanti più forti – secondo la lettura del traduttore – in quel brano di testo, mandando tutto il resto in residuo, a cominciare dai richiami intertestuali).

Cominciamo subito col dire che, se ciascuna di queste scelte ci sembra difficile, dal nostro punto di vista appare altrettanto chiaro come nessuna abbia maggior diritto di cittadinanza dell'altra, almeno a priori. Dipende sempre dalla lettura che ciascun traduttore fa del romanzo che traduce.

Certo, ognuna di esse, qui rozzamente elencate, è sintomo di un certo tipo di visione e quindi giocoforza di più di una rinuncia. Potremmo definire la prima «filologica», la seconda «acculturante» e l'ultima «testuale». Ogni scelta privilegia un aspetto diverso del testo.

La scelta filologica si richiama al concetto di traduzione totale di Torop (Torop 2000) e tenta

di dar il maggior conto possibile della mappa intertestuale presente nel libro. Per far questo, però, si assume il rischio consapevole di interrompere non solo il flusso ritmico del testo attraverso le note o gli altri apparati a cui il lettore curioso dovrebbe ricorrere praticamente in continuazione, ma anche di scoprire troppo un gioco che, per quanto evidente, funziona sempre sottotraccia nel flusso del romanzo.

Abbiamo voluto dare alla seconda scelta l'etichetta di «acculturante», in parte per evitare di usare la parola «addomesticante», che dopo Venuti e Berman (Venuti 1999; Berman 2003) è diventata sintomo di negatività assoluta in traduzione, in parte però anche per richiamare un rischio insito in questo tipo di scelta. È vero infatti che qui non si tratta propriamente di addomesticare, visto e considerato che almeno il cinquanta per cento delle emozioni suscitate dal romanzo vengono dai riferimenti culturali che esso presenta, bensì di cercare i referenti il più possibile immediati ed efficaci per scatenare nel lettore appartenente alla cultura verso cui il libro è stato tradotto le stesse emozioni di quelle provate dal lettore del testo originale (almeno nell'intendimento di chi optasse per questa possibilità). È altrettanto innegabile, però, che questo tipo di scelta sacrifica, se non tutte, gran parte delle marche di diversità tra la cultura in cui il libro è stato scritto e quella della sua traduzione (peraltro qui presenti in modo decisamente massiccio), marche di diversità che sono una delle ricchezze più preziose di cui la traduzione si fa portatrice, proprio in quanto ponte tra culture. E dunque il rischio di addomesticamento è davvero alto.

L'opzione testuale, infine, avrebbe il merito di ricondurre il testo innanzitutto a se stesso, e quindi, trattandosi di un romanzo, alla sua condizione prima di opera d'arte, riportando le scelte traduttive, fuori da ogni esegesi, nell'ambito squisitamente creativo che è loro proprio. Ma significherebbe rinunciare d'un colpo a entrambe le conquiste delle altre due alternative, relegando in residuo ogni possibile riferimento, filologico o acculturante che sia, a quella mappatura intertestuale e ai suoi possibili effetti emotivi (che peraltro, nel nostro caso, costituiscono indubitabilmente almeno una delle ossature del romanzo).

Ecco perché sosteniamo che optare a priori per una sola di queste strategie si è rivelato da subito impossibile per noi, che, in quanto traduttori di letteratura, siamo continuamente

stimolati a tener presente sia il fattore filologico che quello culturale, sia l'esegesi che gli elementi passibili di suscitare nei lettori del libro tradotto lo stesso tipo di reazioni emotive (piacere, divertimento, curiosità, commozione…) che il testo ci sembra suggerire al lettore del romanzo originale.

E dunque, tornando ai nostri esempi iniziali, ci sembra di poter dire che *Credito in viaggio* e *Mollusco ostinato* da un lato, *Credito a morte* e *Lumaca testarda* dall'altro (per, ricordiamolo, *Le Crédit a voyagé* e *L'Escargot entêté*), siano scelte speculari, che tentano di coniugare, secondo la sensibilità di ciascun interprete, possibili mescolanze tra le scelte sopra riportate.

Se risulta subito chiaro, infatti, che la scelta di Cardelli *Credito in viaggio* va in direzione più filologica (scelta uno), mentre la scelta di Petruccioli è sicuramente più legata al carattere del locale che designa (almeno per come lo vede lui: scelta tre), bisogna riconoscere che, per contro, mentre Petruccioli preferisce utilizzare il titolo della traduzione italiana del romanzo di Boudjedra (scelta uno), Cardelli opta per una traduzione legata al carattere del personaggio in questione , molto più evocativa ma senz'altro meno esegetica (scelta tre).

Perché?

Difficile rispondere, mentre si traduce: in qualsiasi mestiere creativo esistono meccanismi e procedimenti (dunque: scelte) che non passano esclusivamente attraverso decisioni razionali. Semplicemente si impongono, giuste o sbagliate che siano, nel flusso della creazione. L'importante è saperne riconoscere le motivazioni – almeno a posteriori, tra la fine della traduzione e la sua andata in stampa. E, per fortuna, tra revisione e correzione di bozze, questo tempo si fa abbastanza esteso da poter decidere se difenderle o rinnegarle. Tra l'altro ecco perché – pensiamo – le scelte in traduzione sono spesso ibride: scaturiscono da una dialettica tra analisi e inconscio, alla ricerca non solo del giusto o del corretto ma anche del bello.

E dunque, a posteriori, abbiamo entrambi la sensazione di aver voluto mitigare (ma forse il termine più adatto sarebbe «ibridare») le nostre scelte di fondo: laddove eravamo stati più filologici abbiamo inserito scelte acculturanti, laddove ci siamo lasciati andare a tentazioni

più testuali, legate a trama e personaggi, abbiamo temperato con un pizzico di filologia.

In realtà, dopo una prima lettura del testo entrambi avevamo sentito la spinta ad andare soprattutto in una direzione. All'inizio succede sempre così. L'ibridazione delle scelte è venuta in seconda battuta, in parte affrontando il processo creativo (fisico, vorremmo dire, perché legato al vero e proprio corpo del testo, piuttosto che a una riflessione su di esso – sia essa a priori o a posteriori) dell'atto di traduzione, e in parte confrontando i rispettivi risultati con le redazioni delle case editrici per cui lavoravamo, che evidentemente hanno avuto molta voce in capitolo in tutte queste scelte, intervenendo a volte a posteriori, a volte in corso d'opera, quando in accordo e quando in disaccordo con i nostri punti di vista.

Anche questa ci sembra una ricchezza: è proprio la molteplicità delle interpretazioni che una grande opera d'arte può suscitare a rendere fecondi tutti i confronti e anche gli scontri sui vari approcci traduttivi possibili nei confronti di una certa opera (del resto, se sosteniamo la ricchezza della molteplicità delle traduzioni di uno stesso testo è appunto per questo motivo).

E allora, per fare un passo indietro nel tentativo di essere più chiari, potremmo dire che forse l'atteggiamento di partenza di Martina Cardelli è stato più filologico, quello di Daniele Petruccioli più acculturante.

Cardelli, infatti, aveva inizialmente presentato una traduzione con tutte, ma proprio tutte le note possibili. Aveva passato ore a cercare di scovare i titoli, le citazioni nascoste tra le righe, alla fine era diventato un gioco, una sfida enigmistica che le sembrava esserle stata lanciata personalmente dall'autore e che lei voleva dimostrare di aver vinto. Poi ha deciso, anche parlandone con l'editore, che il testo ne sarebbe risultato appesantito e che in fondo era bene che i riferimenti letterari rimanessero un gioco anche per gli altri: tutto sommato nemmeno il lettore francese sarebbe stato in grado di coglierli tutti a una prima lettura.

E così sono rimaste in tutto una decina di note a piè di pagina. La prima si trova alla riga iniziale del testo:

> Qui l'autore fa un gioco di parole tra i titoli di due celebri romanzi di Louis-Ferdinand Céline, *Morte a credito* e *Viaggio al termine della notte*. Alain Mabanckou ha disseminato il testo di citazioni e allusioni a libri più o meno celebri; si è deciso, in accordo con l'autore, di non mettere in evidenza tali riferimenti per non appesantire il testo [N.d.T.] (Cardelli 2008, 9).

Come si vede, una dichiarazione di intenti praticamente in esergo, molto chiara.

Petruccioli, per contro, la sua dichiarazione di intenti l'ha fatta con la proposta del titolo (accolta dalla casa editrice dopo essersi consultata con l'autore). Tradurre un nome come Verre Cassé con il titolo di una canzone di Francesco De Gregori non è propriamente consuetudine, nelle pratiche editoriali italiane contemporanee. Ma tradurre un nome (e un titolo) come *Verre Cassé* senza usare un richiamo intertestuale interno alla cultura diciamo così di arrivo sarebbe stato semplicemente vano. E infatti Cardelli non lo ha fatto, e ha motivato la sua scelta illustrando il doppio significato del termine nella sua seconda nota del traduttore (Cardelli 2008, 9).

Anche Petruccioli, come Cardelli, aveva inizialmente disseminato il suo testo di segnali del traduttore, ma non in forma di nota, bensì nel flusso del testo. Per esempio, aveva pensato di aggiungere un richiamo alla nazionalità dei testi citati, scrivendo per dire «le mani sporche alla francese» laddove veniva citato un titolo francese (Sartre 1949), o «una scelta spagnola tra la scrittura o la vita» quando se ne citava uno di autore spagnolo (Semprún 1996): la locuzione «alla francese» e l'aggettivo «spagnola» non compaiono nell'originale. Ma poi, anche lui a seguito di un confronto con la redazione, ha optato per eliminare questi segnali, per gli stessi motivi della sua collega.

In una fase della sua redazione del testo tradotto, inoltre, Petruccioli aveva addirittura provato a sostituire le citazioni di canzoni con canzoni italiane. Un paio di volte ha avuto fortuna, perché Brassens è stato tradotto in italiano da più di un cantautore, ma negli altri casi aveva provato semplicemente a pescare nel repertorio delle canzonette nostrane. Qui i risultati diventavano davvero troppo addomesticanti e sono stati accantonati alla prima

revisione, lasciando solo alcuni piccoli segnali ritmici (allitterazioni, metri riconoscibili, a volte addirittura una rima).

Quanto agli apparati, a un certo punto Petruccioli aveva provato a scrivere una bozza di postfazione in cui spiegava i richiami intertestuali divisi per liste tematiche (romanzi per nazionalità, pittori, cantanti, canzoni), ma era risultata troppo lunga e perciò è stata sostituita da un semplice elenco di nomi degli autori citati nel romanzo (Petruccioli 2015, 187-189).

Entrambe le traduzioni, dunque, pur partendo da assunti apparentemente opposti, hanno finito per presentare apparati simili: estremamente snelli, quasi scabri. Certo, il motivo è dettato ovviamente in gran parte dalle consuetudini editoriali per la narrativa contemporanea (dove ogni tipo di apparato è visto come fumo negli occhi), ma questi sono fattori che entrano sempre in gioco. Quello che ci sembra interessante è che entrambe le traduzioni si sono per così dire asciugate rispetto al loro assunto di partenza, pur mantenendolo (note a piè di pagina per Cardelli, apparato a fine libro per Petruccioli).

C'è solo un ultimo segnale «acculturante» rimasto nella traduzione di Daniele Petruccioli. A volte le culture, come le lingue, presentano punti di incontro inopinati. In questo caso, la traduzione di alcuni pezzi di frase poteva produrre di per sé titoli o rimandi collegabili a grandi autori italiani non citati nell'originale. Anche qui, d'accordo con la redazione, Petruccioli li ha lasciati nel testo.

Sembra incredibile – visto che la sua traduzione prende le mosse da un tipo di atteggiamento di segno opposto – ma questo stesso tipo di segnale è presente anche nella traduzione di Martina Cardelli.

Ci sembra divertente – e forse, come traduttori, ci commuove anche un po' – che le due versioni presentino una stessa specie di «firma del traduttore», scaturita da lievi quanto fortunati cortocircuiti interculturali. Un acquisto proprio per chi legge in traduzione, tanto spesso ingiustamente tacciata di luogo privilegiato della perdita. E anche per questo, è una delle poche cose che vorremmo tenere per noi. Chi voglia scoprirla non ha che da leggere le nostre traduzioni: non sarà difficile individuarla.

Ecco perché ci sembra corretto dire che – almeno dal punto di vista del modo di affrontare nomi parlanti e intertestualità – due traduzioni all'apparenza tanto diverse presentano tratti molto simili o quantomeno speculari. Entrambe partono da un'idea intellettualmente forte, per poi ibridarla con scelte che prendono altre direzioni rispetto all'assunto di partenza, in virtù di considerazioni estetiche. Entrambe – e nonostante i diversi punti di partenza – prevedevano apparati abbastanza nutriti poi snelliti in corso d'opera. Entrambe si lasciano andare a un sottile gioco intertestuale (la «firma del traduttore») tutto interno alla cultura di arrivo, sebbene nato dall'originale.

Chiacchiere distintive

Veniamo ora alle caratteristiche che riguardano più specificamente il ritmo, ovvero il significante, il suono del testo, giocato su ripetizioni, allitterazioni, assonanze, e dunque particolarmente legato alla lingua verso cui si traduce.

Al di là dell'impianto ritmico generale (evidentemente forte, in un romanzo narrato in prima persona e quindi legato in modo particolare all'oralità – vuoi per imitazione, vuoi marcando una distanza), *Verre Cassé* presenta, da questo punto di vista, due elementi che si prestano bene come cartine di tornasole, il primo più legato al lessico, il secondo più legato al suono da una parte, all'intertestualità (di nuovo) dall'altra: il primo è il turpiloquio, il secondo il discorso diretto dei vari personaggi presenti nel libro. Del primo, tutto il testo è infuso. Il secondo elemento è invece impiegato con maggiore parsimonia, ma proprio per questo risalta particolarmente all'occhio (anzi, per meglio dire: all'orecchio) del lettore.

C'è un episodio, quasi alla fine della prima metà del romanzo, che riassume bene queste caratteristiche presenti in tutto il libro. Si tratta della sfida a chi «piscia più a lungo» tra Robinette/Rubinetta (nelle traduzioni rispettive di Cardelli e Petruccioli) e Casimir che fa la bella/dolce vita (nello stesso ordine – incidentalmente, anche questo nome racchiude una citazione: D'Ormesson 1997). È la prostituta Robinette/Rubinetta a lanciare per prima la sfida – e Casimir la raccoglierà in perfetto stile da *miles gloriosus* – ponendo come posta in gioco la possibilità di avere gratis un rapporto sessuale con lei. La scena presenta tutte le

caratteristiche di cui stiamo parlando: turpiloquio, «basso rabelaisiano» come tematica di fondo, discorso diretto che riproduce la tenzone verbale tra i due prima della gara vera e propria.

Cominciamo dal turpiloquio. L'episodio abbonda evidentemente della parola *pisse/pisser* coniugata e declinata in tutti i modi, oltre che della parola-passepartout *merde*. La prima ricorre nel romanzo una trentina di volte (quasi tutte concentrate in queste pagine), la seconda quasi il doppio (più una decina del derivato *emmerder*).

Per quanto riguarda *merde*, Cardelli e Petruccioli scelgono di tradurla quasi sempre (fatti salvi i riferimenti scatologici, per l'ovvia importanza del referente) con l'italiano «cazzo». Evidentemente, entrambi privilegiano il richiamo all'oralità, il valore interiettivo del termine, che per mantenere una plausibilità non può non tener conto del fatto che la parola-passepartout corrispondente nel sistema di arrivo (al di là delle varianti dovute ai regionalismi), e dunque il traducente immediato – almeno sotto questo aspetto –, è proprio il riferimento fallico.

Sempre da questo punto di vista, entrambi i traduttori si mostrano perfettamente coscienti dell'intenzione rabelaisiana dell'autore e non lesinano il linguaggio da caserma (nonostante sappiano benissimo che la tendenza editoriale italiana su questo punto è sempre di smussare un po'), anche spingendo di più su questo pedale rispetto all'originale («troia» e «zoccola» per *garce*, «bernarda» e «passera» per *sexe* – rispettivamente: Petruccioli 2015, 73; Cardelli 2008, 68; Mabanckou 2005, 99).

Ciascun traduttore, però, mescola questo atteggiamento con un altro elemento ad esso legato, che è quello dell'oralità. Abbiamo visto come entrambi si comportino allo stesso modo col traducente di *merde*, ma vediamo come si comportano con il resto del turpiloquio (nell'episodio di Robinette/Rubinetta e Casimir). Innanzitutto: *pisse/pisser*.

Cardelli varia «pisciata/pisciare, urina/urinare» seguendo l'originale, dando così conto dell'aspetto da catalogo dongiovannesco di questo tipo di esercizio linguistico, che assume la *variatio* come specchio della bravura di chi vi si cimenta. La traduttrice si mantiene dunque

ancorata a questa figura retorica presente nell'originale sebbene, nel tradurre, le sia risultato difficile non constatare la povertà, in questo campo, dell'italiano rispetto al francese (a meno di non ricorrere al dialetto che però è sempre un po' straniante).

Petruccioli, invece, in virtù dello stesso principio (non cadere nella tentazione dei regionalismi), ne approfitta per infilare qui un'altra figura tipica ma opposta dello stile di Mabanckou, ovverosia l'anafora. Nella sua traduzione di questo episodio troviamo perciò una serie di stilemi ripetuti («va a pisciare»/«pisciata» si fanno a un certo punto martellanti – Petruccioli 2015, 69-70).

Infine, se Cardelli tiene ferma in tutto il brano la barra del turpiloquio («scopare» per *sauter*), evidentemente anche per controbilanciare l'uso di termini in contrasto con questa scelta come «urina/urinare», dovuti, come abbiamo visto, alla sua predilezione per la *variatio* contro quella di Petruccioli per l'anafora, quest'ultimo smussa un po' il lessico («sbattere» per *sauter*, per attenerci allo stesso esempio), in modo da poter pigiare di più sul tasto della volgarità sonora, da una parte, per esempio attraverso l'uso dell'allitterazione – «rutto ributtante» anziché «lungo rutto» per *long rot* – o, dall'altra, con l'uso di una locuzione più bassa quando si è fuori dal turpiloquio – «mi è venuto di marmo» al posto di «ce l'avevo duro» per *j'ai bandé* (Petruccioli 2015, 73; Cardelli 2008, 68; Mabanckou 2005, 99-100, rispettivamente).

E proprio quest'ultima scelta ci conduce al tema del discorso diretto.

In *Verre Cassé*, infatti, tutto il linguaggio è intriso di oralità fino a grondarne, e abbiamo visto come ciascun traduttore lo ha fatto per così dire filtrare a modo suo nel tema del turpiloquio. Il discorso diretto, per contro, appare invece paradossalmente sempre sotto il segno di una mediazione. Se la parola di Verre Cassé/Pezzi di vetro è sempre diretta, informale, orale vorremmo dire fino alla perversione, quando si cita la frase di qualche altro personaggio essa assume un carattere volta per volta citazionista, parodistico, assumendo in ultima istanza le caratteristiche tipiche del pastiche.

Nell'episodio di Robinette/Rubinetta, prima della gara, questo avviene in modo paradigmatico

attraverso lo scambio di battute tra i due contendenti, che assumono tutti i tratti da una parte della tenzone poetica (sebbene sempre sotto la stella di Rabelais, come c'era da aspettarsi), dall'altra del teatro. Mabanckou lo dichiara apertamente, quando fa dire a Verre Cassé che i due gli sembrano usciti da una commedia del 1969 dello scrittore camerunense Guillaume Oyônô-Mbia, *Trois prétendants… un mari* (Mabanckou 2005, 96 – il titolo viene tradotto in italiano da Cardelli, non da Petruccioli, che lo lascia in originale).

Vale forse la pena di dare un'occhiata a una parte di questo scambio di battute tra i due, nella versione originale e nelle due traduzioni.

> *« si, je peux te battre, ma grosse », a répondu l'autre, « non, pauvre petit prétentieux, il faut être fou pour se mesurer à moi, demande donc à tous ces gars qui nous entourent, ils te diront qui je suis, moi » a répliqué Robinette, « je ne suis pas un prétentieux, ma cocotte, en général je fais toujours ce que je dis » a lancé l'autre, « tu es vraiment vantard, toi, est-ce que c'est parce que tu parles bien comme ça que tu crois que tu es capable de quoi que ce soit, je dis que tu es pas capable, toi »* (Mabanckou 2005, 95).
>
> «certo che posso batterti, cicciona», ha risposto l'altro, «no, povero pallone gonfiato, devi essere proprio matto per sfidarmi, chiedi pure a tutti quelli che ci circondano, ti diranno chi sono», ha ribattuto Robinette, «non sono un pallone gonfiato, bella mia, faccio sempre quello che dico», ha detto l'altro, «ma che strafottente, credi che basti saper parlare per fare qualsiasi cosa, io dico che non sei capace» (Mabanckou 2008, 65).
>
> «e invece sì che posso batterti, bella cicciona mia» ha risposto lui, «e invece no, povero stupido presuntuoso, devi essere pazzo per paragonarti a me, chiedi a chiunque dei presenti, qui, te lo diranno loro chi sono io» ha ribadito Rubinetta, «non sono un presuntuoso, mia bella sgualdrinella, di solito mantengo le promesse» ha detto lui, «guarda che vanitoso, ti credi capacissimo ma sono solo chiacchiere, non sei capace affatto, dico io». (Petruccioli 2015, 70-71)

Notiamo subito, nell'originale, una serie di elementi tipici della tenzone: l'appellativo (ripreso in replica), l'accrescimento e la diminuzione (vanteria versus epiteto sminuente), l'allitterazione, la rima in chiusa (aiutata, nella fattispecie, dalle ricche omofonie tipiche del francese). Il tutto a dare un senso di assoluta falsità. La cosa subito più evidente è che non siamo affatto nell'ambito dell'oralità, bensì del teatro, e di un teatro molto tipico: quello macchiettistico, ironico, di parodia (se fossimo in Italia potremmo dire da commedia dell'arte, siccome ci troviamo in ambito francofono meglio forse fare riferimento al vaudeville, ma, insomma, ci siamo capiti).

Come si comportano i due traduttori? In modo molto diverso, salta subito all'occhio.

In ambito lessicale Martina Cardelli si muove, sempre fedele al suo impianto, all'interno della figura della *variatio*: «cicciona», «bella mia», «pallone gonfiato», «proprio matto», «strafottente». Le prime due, però, sono di stampo colloquiale, mentre le seconde sono tipicamente stilemi in disuso, più teatrosi che teatrali. La trama lessicale mette subito in avviso il lettore, come se gli dicesse: «occhio, qui non è propriamente quello che sembra». Anche l'impianto sintattico è da una parte molto colloquiale («certo che», «chiedi pure», «faccio sempre»), dall'altra stilematico («devi essere» come locuzione assertiva, «ti diranno chi sono», «faccio sempre quello che dico»). L'intento è chiaro: la fedeltà da una parte al colloquialismo, dall'altra alla sintassi dell'originale, crea un effetto dissonante e quindi parodistico. Di nuovo: quello che leggiamo non è quello che sembra.

Daniele Petruccioli resta fedele anch'egli alle dominanti che ha scelto di privilegiare. Sul piano lessicale, usa un eccesso di ripetizioni o meglio di variazioni sullo stesso tema («e invece sì», «e invece no», «bella cicciona mia», «mia bella sgualdrinella» «capacissimo», «capace»), continuando così a battere sull'anafora, o perlomeno ad alludervi. Sul piano sintattico, invece, si serve della rima (in «-io» come l'originale ce l'ha in *-oi*) e soprattutto del metro, infilandocelo come se piovesse, fino al limite della stucchevolezza: nella sua traduzione di questo brano ci sono quattro settenari, due ottonari (uno appresso all'altro) e ben quattro endecasillabi. Anche qui, l'intento dovrebbe risultare abbastanza chiaro: il riferimento principe è il melodramma, ovvero un teatro aumentato, un teatro per così dire al

quadrato.

La cosa interessante è che gli elementi privilegiati da entrambi i traduttori sono tutti presenti nel testo. Solo che Cardelli e Petruccioli lavorano per sottrazione: siccome in traduzione è impossibile ficcare tutto dentro, siccome bisogna scegliere, tutti e due hanno optato per soluzioni consentite dal testo, tutti e due allo scopo di mettere il lettore in una condizione di straniamento (che è la dominante di questo brano, e in generale di tutti i discorsi diretti in *Verre Cassé*, almeno stando all'interpretazione di questi traduttori), ma ciascuno usando i mezzi linguistici e culturali della lingua di arrivo che gli sembravano più appropriati (e forse, anche, che gli risultavano più consoni, o addirittura che gli erano più cari).

Adesso si può forse capire meglio all'interno di quale tipo di fedeltà si sono mossi i due traduttori: una fedeltà per così dire selettiva, che privilegia questo o quell'elemento presente nel testo e lo mette in risalto, lo moltiplica, in modo da arrivare, ciascuno con mezzi diversi ma tutti interni alla lingua e alla cultura verso cui traducono, in direzione di quella che è la loro interpretazione, la loro lettura del testo. Nella fattispecie di questo brano: la parodia, lo straniamento, la dissonanza che crea una sorta di linguaggio figurale il cui intento sembra essere quello di mettere il lettore di fronte alla contraddizione – e dunque alla vertigine citazionista – non soltanto al livello dell'intertestualità (rispetto alla cultura francese o italiana) ma anche sul piano del linguaggio stesso (che, vale forse la pena di ricordarlo, è tutto interno al sistema di arrivo).

Ritradursi

Cosa resta da dire dopo questa rilettura delle nostre rispettive traduzioni non sta a noi, che ne siamo gli autori.

Sicuramente, dopo il nostro viaggio autoanalitico (ci sia perdonato il bisticcio), dopo questa sorta di indagine delle nostre traduzioni (o di ritraduzione del nostro lavoro da una posizione in parte forse privilegiata ma certamente più frammentaria, perché a posteriori e quindi fuori dal processo), ci sembra di poter affermare che è del tutto insensato proporre una gerarchia

dei modi che ciascuno ha di costruire la propria interpretazione di un testo tradotto, proprio perché sono le traduzioni stesse a rispecchiare questa costruzione. Forse il privilegio di tradurre risiede proprio in questo: nel non poter proporre alcun tipo di interpretazione o di critica a priori, perché esse sono costituite proprio dalla traduzione nella sua interezza.

Un'altra cosa ci ha colpito, rileggendoci con sguardo da entomologi nel tentativo di percepire le differenze tra noi. Ed è che, per quanto queste differenze non solo ci siano, ma siano anche molto evidenti, tutto sommato sembrano tendere sempre verso un medesimo obiettivo, e che dunque la ricchezza delle traduzioni – evidente soprattutto quando se ne ha a disposizione più d'una – forse non stia tanto nella molteplicità di letture di uno stesso testo, come pensavamo prima di questa esperienza ravvicinata, bensì nella pluralità di mezzi che si mettono in opera per tendere a interpretazioni che – quando si tratta di grandi romanzi – tutto sommato, e nonostante le apparenze, forse non si discostano nemmeno tanto una dall'altra.

Ecco, parlando delle nostre traduzioni di uno stesso testo, e nel tentativo di analizzarle nel modo più lucido e onesto possibile, la cosa stupefacente è che ci sembra di essere d'accordo quasi su tutto, pur usando mezzi linguistici, culturali, paratestuali anche abbastanza lontani gli uni dagli altri. Se questo è vero (come è vero), e se è vero che la cosa si manifesta anche a un'analisi più ravvicinata delle diverse traduzioni di una stessa opera d'arte (come ci sembra), allora forse davvero dovremmo cominciare a cambiare di segno al nostro modo di pensare la molteplicità delle traduzioni.

Forse non è poi così importante il fatto che esse rispecchiano tanti modi di lettura, tante interpretazioni diverse di uno stesso testo. Quando un'opera è molto forte, ogni pensiero su di essa tende a convergere. Ciò che varia sono gli strumenti, i mezzi creativi e artigianali che ciascuna traduzione per così dire ci mette di fronte, ci squaderna davanti agli occhi, nel suo stesso esserci, per convergere verso quel tipo di bellezza.

Se così fosse (ma per esserne sicuri bisognerebbe aprire una seria linea di ricerca su un numero molto più ampio di traduzioni e ritraduzioni, di un ventaglio di opere il più vario

possibile dal punto di vista stilistico, ideologico e cronologico), allora chissà, scopriremmo forse che la ricchezza delle ritraduzioni non vive tanto nella molteplicità degli sguardi dei diversi traduttori su una stessa opera, ma nelle infinite capacità di un sistema linguistico e culturale di (ri)dire una stessa cosa. Il che significherebbe che le ritraduzioni possono farci godere in modi infinitamente diversi di una stessa bellezza.

Allora, se risultasse vera, questa sarebbe una prerogativa esclusiva delle opere tradotte.

Riferimenti bibliografici

Allfrey 2012: Ellah Wakatama Allfrey, *From a reinterpreted Heart of Darkness to a barstool in Congo*, in «The Guardian», 26 August

Basso 2010: Susanna Basso, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano, Bruno Mondadori

Basso 2016: Susanna Basso, *Discorso di Susanna Basso in occasione della presentazione della nuova traduzione di Mrs. Dalloway (Einaudi)*, in «bloc-notes – il blog di tradurre | pratiche, teorie, strumenti», 25 giugno (http://tinyurl.com/z9blk22)

Berman 2003: Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet (traduzione italiana a cura di Gino Giometti da *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain,* Paris, Éditions du Seuil, 1999)

Boch 2014: Raoul Boch, *Il Boch digitale*, a cura di Carla Salvioni Boch, Bologna, Zanichelli

Boudjedra 1991: Rachid Boudjedra, *La lumaca testarda*, Milano, Zanzibar (traduzione di Giulia Colace da *L'Escargot entêté*, Gallimard, Paris 1985)

Cardelli 2008: Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, Milano, Morellini (traduzione italiana di Martina Cardelli da Mabanckou 2005)

D'Ormesson 1997: Jean D'Ormesson, *Casimir qui mène la grande vie*, Paris, Gallimard

Mabanckou 2005: Alain Mabanckou, *Verre Cassé*, Paris, Éditions du Seuil

Osimo 2011: Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Hoepli, Milano

Pasolini 1964: Pier Paolo Pasolini, *Il fascino del juke-boxes*, in G. Calligarich, a cura di, *Cultura e Ye'-ye'. Quel che penso della canzone*, in «Vie Nuove» XIX, 41, 8 ottobre

Petruccioli 2015: Alain Mabanckou, *Pezzi di vetro*, 66thand2nd, Roma 2015 (traduzione italiana di Daniele Petruccioli da Mabanckou 2005)

Sartre 1949: Jean-Paul Sartre, *Morti senza tomba. Dramma in due atti e quattro quadri; Le mani sporche. Dramma in sette quadri*, Milano, Mondadori (traduzione italiana di Giorgio Monicelli da Jean-Paul Sartre, *Les mains sales*, Paris, Gallimard, 1948)

Semprún 1996: Jorge Semprún, *La scrittura o la vita*, Guanda, Milano (traduzione italiana di Antonietta Sanna da *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994)

Stevenson 2009: Alain Mabanckou, *Broken Glass*, London, Serpent's Tail (traduzione inglese di Helen Stevenson da Mabanckou 2005)

Torop 2000: Peeter Torop, *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi Logos (traduzione italiana a cura di Bruno Osimo da *Total'nyj perevod*, Tartu, Tartu ülikooli Kirjastus, 1995)

Toury 2007: Gideon Toury, *Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico* in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, terza edizione[1995], pp. 103-119 (traduzione italiana di Andrea Bernardelli da *Communication in Translated Texts. A Semiotic Approach*, in *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute of Poetics and Semiotics, 1980, pp. 11-18)

Venuti 1999: Lawrence Venuti, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Roma, Armando (traduzione italiana di Marina Guglielmi da *The Translator's Invisibility: A History of Translation* London, Routledge, 1995)