



## SETTANT'ANNI E LI DIMOSTRA TUTTI

di Anna Tagliavini



Alcune traduzioni sono come il vino buono. Invecchiano con eleganza, portando con sé il gusto di una lingua magari un po' ampollosa, ma capace di restituirci il sapore della stessa epoca in cui fu scritto il testo originale. Altre invece purtroppo, per qualche guasto all'origine, prendono d'aceto e andrebbero buttate senza rimpianti. Quando poi la traduzione in questione riguarda non qualche oscura produzione di seconda categoria ma un classico annoverato tra i capolavori della letteratura mondiale del Novecento, uno dei romanzi più significativi (se non il più significativo in assoluto) di un autore premiato - tra l'altro - anche con il premio Nobel, allora sarebbe il caso di correre ai ripari.

Il riferimento non casuale è a *The Grapes of Wrath* di John Steinbeck (che il pubblico italiano conosce con il titolo di *Furore*), tradotto nel lontano 1940 da Carlo Coardi per i tipi di Bompiani, costantemente ristampato e riedito in oltre settant'anni, più volte evidentemente rimaneggiato, ma senza alterare sostanzialmente una traduzione non solo palesemente datata, ma ormai insostenibile: una versione ancora regolarmente in catalogo e a tutt'oggi l'unica a disposizione del lettore italiano.

*The Grapes of Wrath*, come è noto, è il racconto, fortemente e volutamente politico, della migrazione di massa dagli stati del Dust Bowl verso la California negli anni più neri della Grande Depressione americana, narrata attraverso le vicende di una famiglia dell'Oklahoma, i Joad. Quando pubblica il romanzo, nel 1939, Steinbeck non è certo un autore alle prime



armi. L'anno prima Vittorini aveva insistito con Valentino Bompiani perché pubblicasse *Pian della Tortilla* (*Tortilla Flat*, 1935), offrendosi di tradurlo personalmente, e aveva fatto affidare a Cesare Pavese *Of Mice and Men* (1937). E *La Battaglia* (*In Dubious Battle*, 1936), affidato a Eugenio Montale, sarà pubblicato il 25 agosto 1940, pochi mesi dopo l'uscita italiana di *Furore*, che è del gennaio dello stesso anno.

Vittorini, Pavese, Montale... Coardi.

Coardi, chi era costui? Il mistero più fitto lo circonda. All'Archivio storico della Rizzoli Corriere della Sera, presso il quale è conservato l'archivio della casa editrice Bompiani, ora nel gruppo RCS, dicono di non avere nulla a suo nome, eppure non era certo un traduttore sconosciuto o alle prime armi. Al contrario, aveva già firmato per la casa editrice una trentina di testi dall'inglese e dal tedesco, spaziando dalla saggistica alla narrativa, dalla politica ai libri per bambini. Tentiamo una ricerca nel web per saperne di più, ma la stringa «Carlo Coardi» non rimanda altro che l'elenco dei titoli da lui tradotti. Un elenco, va detto subito, di tutto rispetto: dal Cronin di *E le stelle stanno a guardare*, *Gran Canaria* e *La Cittadella*, ai due volumi di Robert Graves sull'imperatore Claudio, fino a un classico della narrativa per l'infanzia come *Il Cucciolo* di M. K. Rawlings. Tra gli altri autori figurano anche Edith Wharton e persino Franklin Delano Roosevelt.

E dunque, si chiederà a questo punto chi legge, se era un professionista così collaudato, dov'è il problema?

Il problema, anzi i problemi, che si presentano in *Furore* sono purtroppo molteplici. I primi emergono fin dal (giustamente) celebre incipit:

*To the red country and part of the gray country of Oklahoma, the last rains came gently, and they did not cut the scarred earth. The plows crossed and recrossed the rivulet marks. The last rains lifted the corn quickly and scattered weed colonies and grass along the sides of the roads so that the gray country and the dark red country began to disappear under a green cover.*



Nella regione rossa e in parte della regione grigia dell'Oklahoma le ultime piogge erano state benigne, e non avevano lasciato profonde incisioni sulla faccia della terra, già tutta solcata di cicatrici. Gli aratri avevano cancellato le superficiali impronte dei rivoletti di scolo. Le ultime piogge avevano fatto rialzare la testa al granturco e stabilito colonie d'erbacce e d'ortiche sulle prode dei fossi, così che il grigio e il rosso cupo cominciavano a scomparire sotto una coltre verdeggiante.

Una tendenza piuttosto comune nelle traduzioni d'annata è quella di spiegare e sciogliere. Ecco allora che i *rivulet marks* richiedono una perifrasi come «le superficiali impronte dei rivoletti di scolo», e l'incisività di *they did not cut the scarred earth* si perde in quel «non avevano lasciato ecc.».

È certamente un vezzo da cui Coardi non era immune. Confrontando *Io, Claudio* con l'originale di Robert Graves (*I, Claudius*, 1934) la ritroviamo in più punti. È particolarmente evidente, per esempio, in questo passo (il soggetto della frase è Agrippa):

*He was, moreover, over-conscious of his humble origin, and Livia, by playing the grand patrician lady, always had the whip-hand of him.*

Era, per giunta, morbosamente sensibile alla consapevolezza dell'umiltà della sua origine, e Livia, recitando sempre in sua presenza la parte della gran dama patrizia, lo teneva sotto il giogo della sua imponenza (p. 35)

Purtroppo la lingua inglese in generale e lo stile di Steinbeck (ma anche quello di Graves) in particolare mal sopportano queste fioriture. Per quanto possano avere un loro fascino e pur tenendo conto delle difficoltà enormi che allora presentava la resa del "parlato" steinbeckiano, i toscanismi e i giri di parole coardiani risultano fortemente incongrui al testo originale di *The Grapes of Wrath*:



*Rose of Sharon [...] took up the road shock in her knees and hams. For Rose of Sharon was pregnant and careful. [...] Her whole thought and action were directed inward on the baby. She balanced on her toes now, for the baby's sake.*

Rosa Tea [era] intenta ad equilibrare sui piedi il peso del corpo ed a neutralizzare mediante l'elasticità delle ginocchia e delle anche le scosse causate dalle disuguaglianze del fondo stradale. Perché Rosa Tea era gravida, e cautelosa. [...] In lei, atti e pensieri miravano unicamente al frutto che le maturava nel grembo: era per questo, per riguardo al bambino in formazione, che ora badava ad equilibrare sui piedi il peso del corpo e a neutralizzare le scosse.

Sorvoliamo sul vezzo italico in voga fino a qualche decina di anni fa di tradurre (in questo caso in modo particolarmente infelice perché decisamente improprio) i nomi dei protagonisti. Ma, rendere *baby* con «il frutto che le maturava nel grembo» sembra francamente eccessivo. Senza contare altre scelte lessicali discutibili e che risentono del clima (auto)censorio dell'epoca, come - in quello stesso capoverso citato sopra - uno «sbarazzina» per un ben più esplicito *voluptuous*.

Si potrebbe sostenere che in fondo, in quanto coeva al testo originale, una traduzione ultrasettantenne può benissimo continuare a funzionare. All'epoca in italiano si scriveva così, e dunque...

E tuttavia - anche a volersi ostinare a ignorare che i traduttori odierni dispongono di strumenti che Coardi non poteva nemmeno sognare e dunque che una nuova traduzione moderna sarebbe, per forza di cose, più fedele non solo nello stile ma anche nella lettera al testo - c'è qualcosa di strano in questa "fioritura". Come si sa, le traduzioni italiane portano di regola diverse pagine in più rispetto agli originali inglesi per via della diversa struttura sintattica e anche della maggiore lunghezza, in media, delle parole italiane. In questo caso invece, malgrado lo stile evidentemente più "ricco" di Coardi, il rapporto è capovolto:



confrontando i testi in versione elettronica risultano circa 886.000 battute (spazi inclusi) per l'italiano (edizione 2008, che è quella da cui cito) contro circa 947.000 per l'inglese, dunque circa 60.000 battute in meno.

In meno?

Ahimè sì. E proprio questo è il vero, ineludibile tasto dolente. Basta aprire il libro a caso per accorgersi che molte battute di dialogo sono state sintetizzate e abbreviate, molte descrizioni scomparse, intere frasi cancellate.

Proprio all'inizio del libro (cap. 8), il padre commenta il primo incontro tra Tom, appena tornato dal carcere, e la madre, che non lo aspettava:

*Old Tom giggled, "Fooled ya, huh, Ma? We aimed to fool ya, and we done it. Jus' stood there like a hammered sheep. Wisht Grampa'd been here to see. Looked like somebody'd beat ya between the eyes with a sledge. Grampa would a whacked 'imself so hard he'd a throwed his hip out- like he done when he seen Al take a shot at that grea' big airship the army got. Tommy, it come over one day, half a mile big, an' Al gets the thirty-thirty and blazes away at her. Grampa yells, 'Don't shoot no fledglin's, Al; wait till a growed-up one goes over,' an' then he whacked 'imself an' throwed his hip out".*

Il babbo sogghignava. «Te l'abbiamo fatta, eh? L'avevamo combinata ed è riuscita benone. Peccato che il nonno non t'abbia visto. Avevi l'aria d'un bue sotto la mazza. Il nonno si sarebbe slogata l'anca di nuovo, a furia di ridere, come quando Al sparò contro il dirigibile della marina».

Come si nota, la spiegazione di come il nonno arrivò a slogarsi l'anca è del tutto assente. Poche righe più giù, il padre di Tom si allontana per andare a chiamare il nonno. Tom rimane solo con la madre. È facile vedere quanto poco resti in italiano del loro dialogo.



*Tom watched him go, and then his mother's voice called his attention. She was pouring coffee. She did not look at him. "Tommy," she said hesitantly, timidly.*

*"Yeah?" His timidity was set off by hers, a curious embarrassment. Each one knew the other was shy, and became more shy in the knowledge.*

*"Tommy, I got to ask you - you ain't mad?"*

*"Mad, Ma?"*

*"You ain't poisoned mad? You don't hate nobody? They didn' do nothin' in that jail to rot you out with crazy mad?"*

Tom lo guardò allontanarsi. La mamma, versando il caffè nelle tazze, lo chiamò senza guardarlo: «Tommy, dimmi, non ce l'hai con nessuno, dimmi?»

«Con chi vuoi che ce l'abbia?»

«Sì, dico, la prigione non t'ha fatto cattivo, vendicatore?»

*"Ma," he said, "you never was like this before!"*

*Her face hardened and her eyes grew cold. "I never had my house pushed over," she said.*

*"I never had my family stuck out on the road. I never had to sell- ever'thing- Here they come now." She moved back to the stove and dumped the big pan of bulbous biscuits on two tin plates. She shook flour into the deep grease to make gravy, and her hand was white with flour. For a moment Tom watched her, and then he went to the door.*

«Ma senti, mamma, non t'ho mai vista così.»

«Ma è la prima volta che mi sfondano la casa, è la prima volta che buttano la famiglia sul lastrico, è la prima volta che sono stata costretta a vendere... tutto... ma eccoli.»

Il resto del dialogo è scomparso.

Naturalmente non è dato conoscere il criterio di questi tagli, troppo numerosi per citarli tutti. Potrebbe essere stato imposto al traduttore di non superare una certa lunghezza: una pratica piuttosto usuale fino a non troppi anni fa, e talvolta ancora adesso, anche se di solito



esercitata su testi e autori un po' meno "illustri" (ma Steinbeck, all'epoca, non era poi così illustre; era popolare, che è diverso). Oppure potrebbero essere frutto di interventi redazionali fatti in un secondo tempo. Certo è che l'intento pervasivo di ridurre, sintetizzare, scorciare ovunque possibile (e anche quando tanto possibile non sarebbe stato) appare qui particolarmente maldestro. Sotto le forbici o il taglierino sono cadute infatti le dolcissime, reciproche timidezze di madre e figlio (*His timidity was set off by hers, a curious embarrassment. Each one knew the other was shy, and became more shy in the knowledge*), le loro esitazioni, l'angoscia che, il lettore anglofono lo comprende benissimo, ha tormentato la madre per tutto quel tempo e ancora continuerà a tormentarla fino all'ultimo.

Ora, non c'è dubbio che la lingua e soprattutto i dialoghi di Steinbeck siano un bel cimento per un traduttore. Il linguaggio pieno di elisioni e di sgrammaticature dei suoi personaggi è tanto efficace e istintivamente comprensibile quanto arduo da rendere in italiano (*"They didn't do nothin' in that jail to rot you out with crazy mad?"*). Altrettanto difficile è però evitare un'ipotesi maligna: è possibile che le forbici siano cadute non solo sulle frasi più "superflue" (a parere di chi?), ma anche su quelle più "difficili"?

Un altro breve esempio scelto a caso tra gli innumerevoli altri (capitolo 20):

*Pa and Ma and the children watched Uncle John move away. Rose of Sharon kept her eyes resentfully on the potatoes.*

*"Poor John," Ma said. "I wondered if it would a done any good if - no- I guess not. I never seen a man so drove."*

Il babbo, la mamma e i bambini erano rimasti ad osservarlo camminare a passi decisi sullo stradone, *ma nessuno aveva parlato*. Rosa Tea, ancora risentita contro la mamma, non aveva nemmeno alzato gli occhi dalle sue patate [il corsivo è nostro - N.d.A.].

Sarebbe troppo lungo fare qui un raffronto pagina per pagina, ma questi pochi esempi possono bastare a rendere l'idea. Oltretutto quando si taglia un libro come questo, scritto - e



tradotto - nel 1939, è inevitabile che sorga il sospetto di qualche forma di censura anche politica, che è probabilmente andata a sommarsi alle esigenze di spazio dell'editore.

Potrebbe essere il caso di quello che è probabilmente il taglio più significativo e *scandaloso* di tutto il libro: Tom, ormai di nuovo ricercato e braccato dalla polizia, è costretto a nascondersi nei pressi del campo in cui si è insediata la famiglia. La madre va a trovarlo per l'ultima volta, e questa è l'ultima parte del loro addio, divisa in tre parti che appartengono alla stessa scena.

*"Hush- listen."*

*"On'y the wind, Ma. I know the wind. An' I got to thinkin', Ma- most of the preachin' is about the poor we shall have always with us, an' if you got nothin', why, jus' fol' your hands an' to hell with it, you gonna git ice cream on gol' plates when you're dead. An' then this here Preacher says two get a better reward for their work."*

*"Tom," she said. "What you aimin' to do?"*

*He was quiet for a long time.*

«Zitto... Hai sentito?»

«È solo il vento, mamma.»

«Allora, Tom, cosa pensi di fare?»

Tom restò a lungo in silenzio.

[...]

*"Tom," Ma repeated, "what you gonna do?"*

*"What Casy done," he said.*

*"But they killed him"*

*"Yeah," said Tom. "He didn' duck quick enough. He wasn' doing nothin' against the law, Ma. I been thinkin' a hell of a lot, thinkin' about our people livin' like pigs, an' the good rich lan' layin' fallow, or maybe one fella with a million acres, while a hundred thousan' good farmers is starvin'. An' I been wonderin' if all our folks got together an' yelled, like them fellas yelled, only a few of 'em at the Hooper ranch."*





*Ma said, "Tom, they'll drive you, an' cut you down like they done to young Floyd."*

«Tom,» ripeté la mamma, «cosa pensi di fare?»

«Quello che faceva Casy.»

«Ma l'hanno ammazzato!»

«È stata una disgrazia, non aveva preso precauzioni. Ma non faceva mica niente contro la legge.»

«Ma ti daranno la caccia come al figlio della Floyd.»

*"I don' un'erstan'," Ma said. "I don' really know."*

*Tom laughed uneasily, "Well, maybe like Casy says, a fella ain't got a soul of his own, but on'y a piece of a big one- an' then-"*

*"Then what, Tom?"*

*"Then it don' matter. Then I'll be all aroun' in the dark. I'll be ever'where- wherever you look. Wherever they's a fight so hungry people can eat, I'll be there. Wherever they's a cop beatin' up a guy, I'll be there. If Casy knowed, why, I'll be in the way guys yell when they're mad an'- I'll be in the way kids laugh when they're hungry an' they know supper's ready. An' when our folks eat the stuff they raise an' live in the houses they build- why, I'll be there. See? God, I'm talkin' like Casy. Comes of thinkin' about him so much. Seems like I can see him sometimes."*

«Ma non capisco, Tom, non so cosa vuoi dire.» Tom rise un po' nervoso: «Mah, forse aveva ragione Casy, e ognuno di noi non ha un'anima propria ma solo un pezzo di un'anima grande...»

Fine. Nient'altro. Il brano che ha fatto di Tom Joad un mito rilanciato da Woody Guthrie prima (*The Ballad of Tom Joad*) e da Bruce Springsteen poi (*The Ghost of Tom Joad*) in *Furore* non c'è. Non c'è bisogno di sottolineare l'importanza politica e sociale di questi tagli, che oltretutto non potevano bastare – e di fatto non bastarono – a risparmiare a *Furore* seri problemi con la censura fascista. Secondo alcuni storici il regime tollerò la pubblicazione del libro nella speranza che le deprimenti condizioni dei contadini americani dimostrassero le



virtù eccelse dell'amministrazione italiana. Il romanzo riscosse in effetti grande successo: tra il gennaio 1940 e il novembre 1941 - si legge nella quarta di copertina della prima edizione della *Battaglia* - fu ristampato sei volte, vendendo oltre 40.000 copie, cifra eccezionale per quei tempi. La reazione dei lettori tuttavia non dev'essere stata quella auspicata dalle autorità, visto che nel luglio del 1942 il ministero della Cultura popolare respinse la richiesta di una nuova ristampa dell'opera «essendo il contenuto del libro incompatibile con le nostre idee e con il nostro costume» (citato da Jane Dunnett 2002), *Foreign Literature in Fascist Italy. Circulation and Censorship*, in «TTR. traduction, terminologie, rédaction», vol. 15, n. 2, II sem. 2002, p. 23; in rete: <http://id.erudit.org/iderudit/007480ar>). Sono vicissitudini che vale la pena ricordare perché occorre certamente una notevole dose di coraggio per pubblicare, nell'Italia del 1940, un libro apertamente "bolscevico" come questo.

Ma nel fare ancora una volta tanto di cappello a Elio Vittorini, a Valentino Bompiani e anche, perché no, al temerario Coardi, che si è cimentato in una traduzione difficilissima e scabrosa, non possiamo che implorare gli attuali editori di Steinbeck di pensionare finalmente e meritatamente questa vecchietta ultrasettantenne per offrire al più presto al loro pubblico una versione che sia finalmente fedele, corretta e - soprattutto - integrale.