



ALLA RICERCA DEL LESSICO PERDUTO | di **Daniele Petruccioli**



Il discorso [...] merita di essere introdotto dalle sue circostanze. Perché ne porta il segno.

Jacques Lacan

Uno dei primi romanzi che mi è capitato di dover tradurre è stato *Os meus sentimentos* di Dulce Maria Cardoso (2005), scrittrice portoghese nata a Luanda, in Angola, e cresciuta a Lisbona. Era (è) un romanzo stranissimo, che ho insistito in maniera quasi ossessiva con l'editore Voland per far pubblicare, perché lo trovavo bellissimo ma soprattutto affascinante, scritto com'è in forma di monologo (di una donna vittima di un brutto incidente stradale), senza altra punteggiatura se non le virgole ma con una serie di a capo, rientri e spaziature a marcare l'entrata in scena delle voci dei vari personaggi, incuneate nel flusso di coscienza della protagonista come un contrappunto fitto di rimandi e ritorni. Un romanzo affascinante non solo da leggere, ma anche da tradurre. Già mi crogiolavo nell'idea di farmi trasportare dalle linee melodiche, dai leitmotiv e dalle armonie di quelle voci che tanto mi avevano colpito.

Invece niente.

Non funzionava niente. In traduzione non riuscivo a far passare un accidente di niente. Avevo un bell'attingere a tutti i trucchi del mio giovane mestiere, c'era poco da cercare di seguire le orme innovative dell'autrice a livello sintattico e lessicale: a mano a mano che andavo avanti sentivo semplicemente e con estrema chiarezza di essere impegnato a costruire qualcosa di fondamentalmente morto. Finché, arrivato alla prima occorrenza di uno dei vari leitmotiv - la



frase di un personaggio tutto sommato secondario, che tornava cinque o sei volte in forma di tormentone - qualcosa scattò, una cosa molto simile all'episodio della madeleine in *Combray*, che mi costrinse a fermarmi. La frase, di per sé abbastanza anonima, tutt'altro che intensa, quasi banale, mi ricordava però intensamente qualcosa. Non era un risvolto emotivo dovuto alle trame lessicali e sintattiche del romanzo, no, era proprio un ricordo personale. Una frase, una voce delle mie, una di quelle che circondano la mia storia, che nascono dalla mia esperienza, che riverberano nel mio ricordo, di quelle che quando ne parli ti costringono a usare tre volte il possessivo. Eppure perfettamente adatta, magari con un lieve giro di frase, a tradurre la frase del romanzo. Il romanzo di un'altra, però, che io stavo solo traducendo. Ero francamente in imbarazzo. Esitavo a inserire la piccola frase nella mia traduzione per una serie di ragioni, che andavano dal pudore alla paura dell'ingerenza inopportuna, se non addirittura dell'hybris. Qual è, mi dicevo, il limite del lecito quanto a ricordi personali, in traduzione? Non dovrei rendermi invisibile? Trasparente? Perché qualcosa di così mio preme tanto per essere inserito nel lavoro di un'altra? E tuttavia una forza mi spingeva a sperimentare, a non vergognarmi, a fidarmi dell'istinto che mi diceva che quella piccola parte di me, quella voce di dentro, aveva non solo il diritto ma addirittura il dovere di entrare nella mia traduzione, perché solo lei avrebbe saputo rendere davvero giustizia alle voci di quel romanzo. Così decisi di provare, pensando di eliminarla eventualmente in seguito.

Da quel momento tutto ha cominciato a funzionare. La traduzione parlava. Le voci si rincorrevano, io le vedevo meglio, ricordavo i rimandi e i ritorni con facilità inusitata, trovavo i giri sintattici al volo e i sinonimi che mi servivano quasi senza fatica. Si erano aperte le porte del linguaggio. La mia lingua era finalmente pronta ad accogliere quella dell'autrice, e a servirla al meglio.

Cosa era successo? Tutto sommato una cosa piuttosto ovvia. Senza stare a farla tanto lunga, avevo semplicemente autorizzato me stesso ad approfittare di risorse identiche a quelle usate dalla scrittrice per costruire il suo romanzo. Dulce Maria Cardoso mi aveva insegnato un risvolto fondamentale del mestiere di traduttore: che la mimesi linguistica, per essere efficace, deve spingersi fino alle radici profonde dell'inconscio, degli idioletti antichi, dei lessici famigliari.



Da allora cerco sempre frasi di contatto fra me e gli autori che traduco, o meglio fra il mio linguaggio e il loro; frasi ponte, frasi chiavistello, capaci di mettere in moto i meccanismi legati a inconscio e memoria, che facciano sgorgare il linguaggio giusto. Da allora, anche, cerco di capire meglio di che cosa siano fatti questi meccanismi e quali strumenti siano più efficaci per farli scattare. Forse non è superfluo specificare che le mie riflessioni riguardano soprattutto la traduzione di romanzi, che è il tipo di lavoro che mi capita di fare di più.

Vedere voci

Quando traduco, il mio primo problema è quello di trovare la voce. Anzi, le voci. Come ogni traduttore sa, non si tratta solo di cercare un registro generico per ogni autore. Senza stare a scomodare Bachtin, è evidente a qualsiasi seconda lettura che ogni libro è un amalgama di voci molteplici.

Innanzitutto ci sono i personaggi. Questi possono parlare attraverso discorsi diretti o indiretti (tralasciando il caso particolare dell'indiretto libero). Nel secondo caso le loro parole vengono riferite da qualcun altro (che può essere anche l'autore stesso) e qui siamo già in presenza di due voci mescolate. Alcuni personaggi potranno avere certe caratteristiche particolari nel modo di parlare, che vanno risolte in un modo o nell'altro: sono i casi più facili, perché immediatamente riconoscibili, legati a proverbi, espressioni idiomatiche e dialettismi. Qualsiasi traduttore, con un po' di pratica, trova soluzioni anche brillanti per questo genere di situazioni. Ma molto più spesso il carattere linguistico di ogni personaggio vive di sottili differenze all'interno di quella che si chiama la lingua standard, cioè il livello di correttezza grammaticale non marcato da differenze regionali che si insegna a scuola. Sono differenze lessicali, sintattiche e ritmiche. Differenze di parole, della loro posizione nella frase, del loro suono combinato e delle loro lunghezze in successione.

E le voci dei personaggi si trovano ancora a un grado di difficoltà abbastanza semplice, perché sono riconoscibili appunto come tali. Poi c'è la voce del narratore, che non coincide affatto con l'autore del romanzo nemmeno quando dice "io", come ci ha insegnato Proust togliendo l'ultimo velo alle nudità della narratologia (Proust 1954a, III, 75). È un personaggio



anche lui, non bisogna dimenticarlo, e va trattato di conseguenza. E ancora, ci sono gli oggetti e le immagini, che soprattutto nella letteratura contemporanea hanno ormai – giocoforza – una voce loro, anzi spesso entrano nella narrazione come personaggi a tutti gli effetti. Infine esistono le voci dei luoghi per così dire muti di un romanzo, se mi si passa il bisticcio, che introducono ambienti e situazioni, con sfumature diverse a seconda dell’effetto desiderato. Si tratta delle voci di rottura e di richiamo fra le diverse parti della storia. Sono importantissime, perché costruiscono lo scheletro di riferimento, il rumore di fondo percepito dal lettore, cui rimandare il confronto quanto all’aderenza o alla devianza di personaggi e immagini forti. A queste voci, secondo me, si richiamano anche i critici quando parlano di struttura. Eppure spesso non pensiamo ad esse come voci, a come parlano, a come si parlano, se usano le stesse parole o parole diverse, se le usano per dire cose uguali o disparate.

Come traduttore ho dovuto imparare a riconoscere e diversificare queste voci, perché messe insieme, nel loro cozzare apparentemente disordinato, formano quella curva ritmica e di significato che chiamiamo stile. Sono tutte diverse. Ciascuna ha le sue piccole particolarità e idiosincrasie, somiglianze e differenze più o meno profonde una rispetto all’altra, e, di conseguenza, relazioni più o meno amichevoli. Dove andarle a trovare, tutte queste voci?

José Saramago, in un’intervista a Massimo Rizzante del 1994 (Rizzante 2011), cercando di spiegare da dove nascesse il suo modo di scrivere particolare, così vicino all’oralità, racconta la genesi di *Levantado do chão* (Saramago 1980), il primo libro dove questo stile ha cominciato a manifestarsi. Da tre anni aveva la storia pronta ma non si azzardava a iniziarla, per paura di non saper cogliere il tono giusto, il modo esatto di raccontarla. Alla fine, abbastanza disperato e aspettandosi una sonora sconfitta, decide di mettersi al tavolo e scriverla comunque. Dopo una trentina di pagine, secondo quanto racconta, ha cominciato a sentire delle voci e si è messo a scrivere la sua storia come se andasse riportando le parole di qualcun altro, con i suoi discorsi caotici e a volte anche sconnessi. Nasceva l’ormai celeberrimo «stile Saramago», che lo porterà al Nobel nel 1998. Ora, questo fatto si può spiegare in tre modi, anzi due perché i primi sono facce della stessa medaglia: posso pensare che Saramago o qualsiasi altro grande autore sia un pazzo che sente le voci; posso pensare



che sia un genio, l'unico capace di cogliere quei tenui segnali di vita da cui scaturisce la grande arte (il che è la stessa cosa, perché pazzi e geni, che infatti nella mitografia romantica vengono spesso accomunati, sono entrambi soggetti devianti, i primi semplicemente meno fortunati dei secondi); oppure posso vederlo come un uomo uguale agli altri che ha da insegnarmi qualcosa, se so ascoltare. Nei primi casi tradurlo non è possibile, a meno di trovare un altro genio o un altro squinternato. Nel secondo sì. La realtà dei fatti, per fortuna, ci dimostra che l'ultima ipotesi è quella giusta. E allora personalmente mi sento in dovere di andare a cercare da dove vengano e cosa siano, queste voci di cui parla Saramago.

Questi fantasmi

Di mamma ce n'è una sola, si dice. Immagino si faccia per consolare le povere madri, costrette a sobbarcarsi tutta la fatica di mettere al mondo un figlio per poi vederlo subire progressivamente l'influenza, anche linguistica, di sempre più persone. Padri nonne nonni e zie, tanto per cominciare, poi cugini, compagni di scuola, amici e fidanzate e infine colleghi e datori di lavoro (Amati Meher-Argentieri-Canestri 2003, 99), tante voci diverse diventano fattore di crescita. Voci e modelli che si stratificano e aiutano ogni persona a svilupparsi, attraverso la pluralità e l'adattamento al mondo circostante. La madre, in superficie, è apparentemente una voce tra le tante, per quanto fondamentale. Sotto il pelo dell'acqua, però, piomba nell'inconscio, a costruire matrici di cui mai più ci libereremo (Greenson 1999, 49-50). È qui che si forgiavano gli strumenti che come traduttore ho sentito il dovere di imparare a maneggiare.

Per farlo, ho dovuto prendere un respiro profondo e tuffarmi nelle acque antiche della prima infanzia. Lì risiedono le matrici plasmate al suono della voce della madre, ai suoi toni e ritmi, in cui si sono riversate tutte le altre voci sentite all'inizio e quelle con cui siamo entrati in contatto dopo. Queste matrici sono anche matrici linguistiche (Falk 2011, 100-133). In quanto matrici, creano. Incorporano, adattano, modificano le tante voci che entrano in noi fin dall'inizio, dando vita ad abitudini e modelli linguistici. Tutte queste voci insieme, queste abitudini e modelli, formano il nostro particolare modo di vivere la lingua madre. I linguisti lo chiamano "idioletto". Di cosa si compone? Si compone di una serie di voci fuse, a formare la



nostra.

Innanzitutto, le parole di nostra madre. Questa è, più che una prima voce, la voce prima (prima ancora in realtà c'è un'altra cosa, ne parleremo tra un momento). A questa voce si aggiungono quella del padre e degli altri membri della famiglia, per comporre il lessico familiare della nostra infanzia. Di qui viene il nostro rapporto più intimo con la lingua, le idiosincrasie, le nostre piccole devianze dalla norma, le parole inventate e i lievi scarti di significato. Di qui viene anche il tipo di contributo che siamo in grado di portare a questa lingua, quando più tardi le matrici e le impronte linguistiche da esso scaturite entreranno in contatto con i modi di parlare degli altri. I modi di parlare degli altri non sono solo modi di parlare di singoli, ma anche di gruppi, i cosiddetti socioletti. Queste voci diverse possono integrarsi o entrare in conflitto con la nostra. A volte il conflitto è talmente aspro da creare una specie di diglossia, pur rimanendo all'interno della nostra lingua. Lo choc culturale del Senegalese madrelingua wolof che si trova a dover usare il francese per ogni uso ufficiale è certo più evidente, ma non sottovaluterei le radici profonde del senso di estraneità e di rapporto sadomasochista che il cosiddetto burocrate può provocare in un madrelingua italiano all'interno di qualsiasi ufficio pubblico, dove pure non c'è diglossia in senso stretto. La differenza, dal punto di vista linguistico, è ovvia e nessuno la vuole negare: si tratta non di lingue, ma di registri diversi. Dal punto di vista che ci interessa qui, però, quello delle voci, la differenza si fa molto più esile.

Se è vero che il mio dialetto, il mio rapporto con la lingua, si compone di tante voci stratificate, e se è vero che questo mio modo personale di vivere e abitare la lingua si incontra e scontra, nella storia della mia vita, con quelli degli altri o di altri gruppi che possono modificarlo o rafforzarne le particolarità, farlo entrare in crisi o al contrario instillargli l'orgoglio della sua diversità, allora è vero anche che quella che chiamo la mia lingua madre si compone non solo di tanti linguaggi, di tante voci, ma anche di tante distanze diverse a cui queste voci possono posizionarsi rispetto a me. Da questo punto di vista, dal punto di vista dei linguaggi, delle voci, non esiste un soggetto parlante monolingue. È un'astrazione.

Credo sia qui che bisogna andare a cercare le voci di Saramago. Non si tratta di spiriti da cui



veniamo visitati quando ci troviamo in stato di grazia o se soffriamo di qualche malattia mentale. Somigliano molto a spiriti, è vero. E non è detto che a volte non serva trattarli come tali. In fondo cosa c'è di più vivo delle voci di cose ormai morte? La nostra specie ci ha costruito secoli di letteratura, in molte lingue. Eppure non vengono da fuori. Vengono da dentro. E non arrivano da un altro pianeta, o forse sì ma è un pianeta che conosciamo bene: si tratta della nostra infanzia. Di loro si compone il patrimonio linguistico di ciascuno di noi. È che non siamo abituati a sentirle parlare una per una. Di solito per comodità le fondiamo in una sola voce dalle tante diverse abitudini e idiosincrasie, a volte contraddittorie, a volte aspre a volte dolorose. È anche sano, fare così, fondere le nostre tante voci in una sola, la nostra: se dimenticassimo che tutte queste voci si sommano a comporre il nostro io linguistico rischieremmo di scinderlo, questo io. Alla fin fine è solo una questione di coraggio, o di incoscienza. Gli scrittori non hanno paura delle tante voci che hanno dentro, da cui sono composti, e le sanno ascoltare una per una. È questa la differenza. Ma, quelle voci, sono in tutti noi.

Se è così, se ce le abbiamo tutti, deve anche essere possibile fare uso di queste voci e della loro maggiore o minore distanza da me, della loro maggiore o minore freddezza, per ricreare tutte quelle di cui ho bisogno nel tradurre un testo creativo. Il problema è che a me, come traduttore, non basta saperle ascoltare. Devo pure saper scegliere quelle giuste, quelle adatte al testo da tradurre. Per farlo, però, devo prima districarle e imparare a riconoscerle. Che mezzi ho, in quanto traduttore, per realizzare questo compito?

Lessico familiare

Per realizzare al meglio il mio compito di traduttore, credo, c'è bisogno non di parole dal significato chiaro, ma di parole dal significato caldo. Ne ho bisogno per trovare le voci da far lavorare al servizio dell'autore, e queste voci io non sono in grado di trovarle se le cerco negli idioletti. Gli idioletti sono troppo freddi. Restano muti. Per trovare le voci, devo fare un giro nel mio lessico familiare. È questo il luogo caldo della lingua in me, in noi.

È il posto dove ritroviamo le combinazioni lessicali e le matrici sintattiche che ci commuovono



perché smuovono le nostre memorie, funzionando un po' come l'ogiva veneziana che pareva dicesse all'ormai orfano Marcel «je me rappelle très bien votre mère» (Proust 1954b, III, 625). Non è detto che si componga solo di memorie di voci, può essere fatto di memorie letterarie. Scampoli di frasi, locuzioni, combinazioni lessicali che ci hanno commosso e che vanno ad aggiungersi al calderone dei nostri affetti. È un posto importante, perché qui possiamo andare a ripescare, quando avvertiamo un passaggio particolarmente vibrante in un autore, quelle cellule lessicali e sintattiche che, se usate, possono aiutarci a rendere quel passaggio al meglio.

Queste combinazioni di parole e loro posizioni nella frase servono a due cose. La prima, di cui forse solo il traduttore usufruisce, è trasformare il lontano in vicino. Usare due parole che scaldano perché vengono dall'infanzia può servire per riprodurre in sé un'affettività simile a quella soggiacente a certi passaggi letterari, e porsi così in uno stato emotivo vicino a quello dell'autore quando ha scritto quel brano. Già questo apre abbastanza i rubinetti della lingua e mette in condizione di usarla in maniera più creativa. Ma soprattutto, e arriviamo al secondo, più importante effetto dell'uso delle memorie linguistiche, usare parole "calde", vicine alle matrici dell'infanzia, scatena una sensibilità ritmica estremamente sviluppata. Dicevo poco fa di qualcosa che viene prima della voce della madre: prima della sua voce, sentiamo il suono attutito del suo parlare filtrato dal liquido amniotico, che si traduce innanzitutto in timbro e ritmo vocale (Karmiloff e Karmiloff-Smith 2001, 44). È la prima cellula ritmica con cui veniamo in contatto. Se usiamo parole vicine a quel battito, che abbiano un effetto su di lui, questo ci può rendere più sensibili alle possibilità di resa ritmica di certe frasi o brani importanti del testo da tradurre. Ci può rendere capaci di fornire al lettore non solo la traduzione delle parole di un brano, ma anche quella delle sue risonanze ritmiche.

Ora, tradurre risonanze ritmiche non significa ricalcarle. Benché sia stato dimostrato che il calco ritmico e anche fonologico è possibile (Venuti 1999, 278-290), nella pratica traduttiva più comune la resa ritmica di un brano significa tradurre la sua potenza evocativa o la sua natura straniante: percepire se parla al cuore caldo della lingua, se si richiama cioè a ritmi di quella lingua noti e praticati, oppure se si pone in un atteggiamento di rottura rispetto ad essi; e poi fare lo stesso da quest'altra parte del confine. La cosa implica necessariamente un



uso di cellule ritmiche vicine o lontane a quelle più in uso nella lingua di arrivo. Se parto dall'impiego di parole che suonano calde al mio orecchio, sarà più facile, per me traduttore, evocare voci la cui manipolazione in senso creativo mi serve come il pane se voglio tradurre qualcosa di più delle parole di un testo, perché mi rende in grado di pormi alla stessa distanza o vicinanza dallo standard che annuso, per così dire, nell'originale, ma questa volta all'interno del sistema di arrivo. La manipolazione creativa di queste voci antiche, cioè, mi metterà in condizione, almeno secondo la mia esperienza, di accordare il mio orecchio al pulsare della lingua, della lingua comune stavolta, e di poter ritrovare così quelle cellule ritmiche di cui ho estremo bisogno. A questo mi serve sapermi tuffare in modo consapevole nelle memorie linguistiche.

Ovviamente, come ogni scrittore sa e un traduttore giocoforza impara, la memoria non si lascia afferrare tanto facilmente. Non si attiva così, a comando. Come si fa? Personalmente ho cercato di ispirarmi alle mie pratiche quotidiane, quando mi capita per esempio di dover tradurre un linguaggio particolare. Per i linguaggi settoriali e le situazioni specifiche, il mestiere e i colleghi mi hanno insegnato ad allestire memorie, memorie che chiamiamo glossari. Allora ho pensato che forse si trattava di cercare se e come si possa accedere ai glossari della memoria.

Molte parti di questa memoria risalgono alla nostra infanzia, lo abbiamo detto, anzi a volte addirittura alla primissima infanzia - quando non addirittura a prima della nascita. Dunque spesso sono sepolti nell'inconscio. Come psicanalisi e surrealismo ci hanno insegnato, l'inconscio è una cosa profonda ed elusiva, ma molto potente. Se si impara a frequentarlo, i suoi tesori possono venire a galla e addirittura essere interpretati, se non proprio svelati fino in fondo. Per quanto interessava me, la cosa più importante è stata avviare questa frequentazione. Il primo requisito era non avere paura. Il secondo, non fidarsi del tutto: dopo due secoli di mitografia romantica, si rischia di abbandonarsi a facili sdilinquiamenti che possono portare a interpretazioni a dir poco fantasiose del testo da tradurre, e non c'è niente di più patetico di un traduttore troppo simile al pianista dilettante che piange mentre suona male una sonatina di Clementi. Così come non c'è niente di più pericoloso di un traduttore che creda di poter riempire i propri vuoti di comprensione con i troppo pieni del proprio ego.



D'altra parte, però, se non si trovano i punti di risonanza immediata fra esecutore e testo da eseguire, l'esecuzione potrebbe risultare un po' scolastica. Glenn Gould non suonava tutto, e non suonava niente come Bach. Anche noi traduttori, credo, dobbiamo imparare a non tradurre tutto, e a trovare quali punti del testo facciano vibrare meglio le nostre corde.

Questi punti di risonanza, questi interruttori se si preferisce, scattano nell'inconscio. È lì che si trovano le corde da far vibrare. Dunque non si tratta solo di superare la paura di andarli a cercare, ma anche di avere la forza di stimolarli, trovare delle tecniche per farli funzionare. Ciascuno ha le sue, e sono tutte buone se raggiungono il risultato di evocare le voci e i ritmi dell'infanzia. Alcuni ne sono gelosi, e si può capire - l'inconscio è una cosa personale, e a volte si confondono tecniche di frequentazione e territorio da frequentare - oppure si teme in modo scaramantico di perdere l'effetto evocativo di certe tecniche, se se ne parla troppo. Senza voler violare i segreti di nessuno, possiamo però ricordare che, come ci insegna l'esperienza, la memoria funziona in modo abbastanza simile a un muscolo: quanto più la si fa lavorare, tanto meglio lavora. Anche l'inconscio funziona almeno in parte così. E infatti gli psicanalisti consigliano di scrivere i sogni, in modo da ricordarne sempre più e sempre meglio. Allora una tecnica di potenziamento dell'accesso alle proprie memorie inconsce potrebbe essere sottolineare, man mano che capitano sotto gli occhi, tutti i passaggi di un testo che a livello lessicale e sintattico somiglino o evocano parole, gruppi di parole o espressioni che ci sembrano aprire la porta di quelle stanze, e annotare a margine le espressioni corrispondenti (o evocate) nella lingua d'arrivo, per vedere poi se sia possibile usarle nella nostra interpretazione di quel testo o se invece non risultino una forzatura. Questo lo può fare sia chi lavora facendo una lettura preliminare, sia chi traduce in presa diretta (chi opta per questa seconda metodologia, tra parentesi, mette in opera un'ulteriore tecnica di risveglio dell'inconscio, quella di lasciarsi sorprendere dal testo di partenza). Sembrano lungaggini, invece si rivelano degli acceleratori incredibili, una volta automatizzato il processo. L'importante è accendere il gas, scaldare i fornelli. L'inconscio non è un mostro mangiabambini, e nemmeno una torre d'avorio. È lo strumento di lavoro che qualunque artista usa, di tanto in tanto. È una fucina, dove si mettono gli ingredienti di cui ci si vuole servire per ricavare quella pasta, quel materiale, nel nostro caso linguistico, da lavorare poi



con le mani, con le tecniche dell'arte (intesa come mestiere) di ciascuno. Lo fanno gli scrittori. Non credo possa esimersi dal farlo chi voglia tradurne la scrittura.

Bibliografia

La citazione di Lacan in epigrafe è tratta da Lacan 2002, 230; l'episodio della madeleine è in Proust 1954, I, 43-48; il riferimento per Bachtin è in Bachtin 1968; i riferimenti per *Una terra chiamata Alentejo* sono in Saramago 1980.

Amati Mehler-Argentieri-Canestri 2003: Jaqueline Amati Mehler, Simona Argentieri, Jorge Canestri, *La babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1990 (Raffaello Cortina, Milano 2003, da cui si cita)

Bachtin 1968: Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968 (traduzione italiana di Giuseppe Garritano da Michail Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovetskij pisatel', Mosca 1963; edizione ampliata: prima edizione Priboj, Leningrad 1929)

Cardoso 2005: Dulce Maria Cardoso, *Os meus sentimentos*, Asa, Lisboa 2005 (tr. it di Daniele Petruccioli, *Le mie condoglianze*, Voland, Roma 2007)

Falk 2011: Dean Falk, *Lingua madre. Cure materne e origini del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2011 (traduzione italiana di Paolo A. Dossena da Dean Falk, *Finding Our Tongues. Mothers, Infants & the Origins of Language*, Basic Books, New York 2009)

Greenson 1999: Ralph R. Greenson, *Esplorazioni psicoanalitiche*, Bollati Boringhieri, Torino 1999 (traduzione italiana di Simonetta Adamo Tatafiore da Ralph R. Greenson, *Explorations in Psychoanalysis*, International Universities Press, New York 1978: l'articolo cui ci si riferisce è *The Mother Tongue and the Mother*, pubblicato la prima volta in «International Journal of Psycho-Analysis», vol 31, 1950, pp 18-23)

Karmiloff e Karmiloff-Smith 2001: Kyra Karmiloff e Annette Karmiloff-Smith, *Pathways to*



Language. From Fetus to Adolescent, Harvard University Press, Cambridge(MA)&London 2001 (Harvard University Press, Cambridge(MA)&London 2002, first paperback edition in Kindle version, da cui si cita)

Lacan 2002: Jacques Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, Einaudi, Torino 1974 (Einaudi, Torino 2002, da cui si cita; traduzione italiana di Giacomo Contri da Jacques Lacan, *Ecrits*, Seuil, Paris 1966). *Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse* è stato pubblicato la prima volta in «La psychanalyse» n° 1, 1956, *Sur la parole et le langage*, pp 81-166)

Proust 1954: Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Grasset, Paris 1913 (in *A la recherche du temps perdu*, III, Gallimard coll. Pléiade, Paris 1954, da cui si cita)

- 1954a: Marcel Proust, *La prisonnière*, Gallimard, Paris 1925 (in *A la recherche du temps perdu*, III, Gallimard coll. Pléiade, Paris 1954, da cui si cita)

- 1954b: Marcel Proust, *Albertine disparue*, Gallimard, Paris 1927 (La fugitive, in *A la recherche du temps perdu*, III, Gallimard coll. Pléiade, Paris 1954, da cui si cita)

Rizzante 2011: Massimo Rizzante, *Dialogo con José Saramago*, in "http://rassegnastampabolano.blogspot.com" (<http://tinyurl.com/64fufbx>), 2 gennaio 2011

Saramago 1980: José Saramago, *Una terra chiamata Alentejo*, Bompiani, Milano 1992 (traduzione italiana di Rita Desti da José Saramago, *Levantado do chão*, Caminho, Lisboa 1980)

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