



LA TRADUZIONE VITTORINIANA DI *THE PASTURES OF HEAVEN*

di Silvia Guslandi

Poco più di settant'anni fa usciva in Italia la traduzione di Elio Vittorini di *The Pastures of Heaven* di John Steinbeck, uno dei testi che, soprattutto tra il 1930 e il 1940 – il «decennio delle traduzioni» secondo la celebre definizione di Cesare Pavese – veicolarono l'ingresso in Italia della letteratura americana, con l'intento di diffonderla e di rinnovare al contempo la nostra negli anni difficili dell'autarchia fascista.

Nonostante l'opposizione del regime, le letterature straniere trovarono canali di penetrazione importanti e furono le grandi case editrici a offrire loro ampia diffusione. Tra gli intellettuali che più si impegnarono sul fronte delle traduzioni (anche se spesso con l'aiuto di *ghost-writers*, quale fu Lucia Rodocanachi per molti di loro (Aveto 2006, 153-192) uno dei più rinomati fu proprio Elio Vittorini, il quale se ne servì per portare avanti – parallelamente all'attività editoriale e agli interventi critici su riviste – un discorso sull'America che giustamente è stato definito “mitico”. Non tanto la realtà effettiva degli Stati Uniti – che peraltro Vittorini non conosceva direttamente – quanto l'immagine di un paese ancora “barbaro” e “puro” attirava l'autore, che vedeva nella letteratura americana soprattutto una voce nuova, capace di un'adesione totale alla realtà.

È all'interno di questo discorso che va collocata anche la tanto citata “infedeltà” delle traduzioni vittoriniane, che va ben oltre il naturale allontanamento dalla versione letterale di un testo, che è inevitabilmente implicato in qualsiasi operazione traduttiva, ancor più se di un'opera letteraria.

«Le traduzioni di Vittorini sono, in primo luogo, le traduzioni di uno scrittore» (Pautasso 1982, 5413). Questa constatazione ha portato alcuni critici a negare lo statuto di traduzioni ai suoi lavori. Claudio Gorlier, ad esempio, propone di chiamarli vere e proprie «“imitazioni” [...] in quanto si opera un lavoro di acquisizione creativa, che cerca di riplasmare il testo [...] di indurlo [...] a conservare la validità dell'originale o ad agire come elemento fecondatore. Il dialogo di Vittorini traduttore con i suoi autori [...] si svolge veramente alla pari”» (Gorlier



1966, 160). Addirittura è visibile in molti passi l'intento di migliorare il testo di partenza proprio per rendere l'opera ancor più godibile da parte dei nuovi lettori. Carlo Izzo, citato da Gorlier (1966, 158), ha infatti parlato di «infedeltà d'amore», spiegando che «il suo desiderio di contrapporre al mondo in cui si trovava a vivere, e che detestava, un mondo che, a quel tempo, gli appariva ideale, lo portava forzatamente a rendere tutto al migliore livello possibile». Effettivamente si potrebbe quasi parlare di riscritture, date le numerose e talvolta estese omissioni, aggiunte e interpolazioni che si riscontrano e che si possono spiegare con il fatto che l'attività di traduttore fu per Vittorini uno strumento di espressione della propria estetica e della propria visione del mondo. Una conferma, del resto, ce la dà Vittorini stesso, nelle lettere a Enrico Falqui del 12 marzo 1941:

Perché mi perseguiti tanto con gli Americani? Vorrei che giudicassi un po' meglio: un po' più con calma. Io non rifiuto quello che è giusto: e che mi son trovato io stesso. E che poi è molto più Eliot o Pound o Allen Tate che non Saroyan malgrado le parvenze del disse. Ma è curioso che proprio chi non conosce i miei americani direttamente più si accanisca nell'accusa. Curioso? No, logico. Conosciuti nelle mie traduzioni, solo non si pensa che quel linguaggio è mio, e dopotutto sempre lo stesso – che si tratti di Saroyan o di Caldwell (o di Powys) e via di seguito; mentre così diverso negli originali, dall'uno all'altro. (Vittorini 1985, 119);

e del 19 marzo:

Riguardo agli americani [...] io non rinnego affatto la loro influenza: so che, traducendoli, ne ho ricevuto grande aiuto nella formazione del mio linguaggio. Ma allo stesso tempo so di averli tradotti in un mio linguaggio: non preesistente e non fisso; bensì in evoluzione. Del resto ti richiamo a certe mie cose di prima che sapessi leggere l'inglese [...] ed entrambe (non ti sfuggirà) sono sulla strada di quello che faccio oggi. Ancora: gli americani che ho tradotto hanno ognuno un proprio linguaggio nell'originale, e nelle mie traduzioni ne hanno, per quello che è il ritmo del periodare almeno, uno solo. E io parlo a



posteriori, parlo di fatti, non di mie intenzioni: non me ne importa proprio nulla di quello che vuoi pensare. (Vittorini 1985, 121).

Un'operazione culturale

Proprio perché lo scopo primario era di diffondere in Italia un certo tipo di letteratura, le traduzioni di Vittorini adeguano costantemente l'opera alla cultura di arrivo, come se la coscienza di chi fosse il destinatario guidasse ogni sua scelta. Riprendendo una distinzione ormai canonica, e per certi versi superata, della teoria della traduzione, ciò che Vittorini perseguiva non era, infatti, un effetto di straniamento, bensì di naturalizzazione. Mentre Pavese trasponeva letteralmente alcuni termini della lingua di partenza in quella di arrivo per rendere meno familiare il testo e sovvertire le aspettative linguistiche del lettore, Vittorini operava in senso opposto, limando le differenze culturali cosicché il messaggio dell'opera fosse facilmente accessibile - e talvolta accentuato - attraverso la traduzione. Addirittura qualcuno è arrivato a indicare in questo modo di procedere una possibile ragione «per cui certi scrittori americani importati da Vittorini riuscirono ad avvicinare il lettore degli anni Quaranta in modo inversamente proporzionale al loro effettivo valore» (Pautasso 1997, 5413).

Questo fenomeno, peraltro, caratterizza ogni traduzione, in misura più o meno marcata, e si esercita soprattutto sulle diversità culturo-specifiche, ovvero su quella parte di comunicazione che, essendo implicita in un dato contesto, può essere omessa. Ciò che è sottinteso per i lettori originari può richiedere, cioè, un'esplicitazione, nel momento in cui l'opera si rivolge a destinatari nuovi. Solitamente si tratta di cambiamenti minimi, riguardanti riferimenti non immediati per lettori di una cultura lontana da quella di partenza, ma nel caso di Vittorini la volontà di adattare l'opera al contesto di arrivo finisce per incidere in maniera rilevante anche sul significato complessivo dell'opera, oltre che sulle soluzioni formali e sulle scelte tecniche compiute dall'autore.

La traduzione del 1940 di *The Pastures of Heaven* di John Steinbeck permette di cogliere



bene le dimensioni del fenomeno. Si tratta della seconda opera dell'autore californiano, pubblicata nel 1932 e ascrivibile al genere del "romanzo composito", costituito da racconti strettamente collegati tra loro da personaggi e ambientazione comune. Gran parte della critica considera quest'opera quella nella quale compaiono per la prima volta molti dei temi e delle tecniche narrative che caratterizzano i suoi più celebri romanzi successivi: l'indagine di una piccola comunità umana, il rapporto dei personaggi con la terra, l'approccio diretto e obiettivo alla materia, la doppia spinta di ironia distanziante - a partire dal titolo - e compassione per i personaggi. Fulcro dell'opera è la famiglia Munroe con la quale tutti i personaggi entrano in contatto in qualche modo, con conseguenze disastrose dovute in parte al perbenismo borghese che muove le loro azioni e in parte ad una sorta di maledizione legata prima di tutto alla valle cui il titolo si riferisce e poi ai personaggi.

Il tentativo di avvicinare l'opera ai nuovi lettori è visibile a più livelli, primo fra tutti quello dei tagli molto numerosi. La prima impressione, infatti, di fronte alla versione vittoriniana, è quella di un testo che vuole essere più snello, scorrevole e conciso rispetto all'originale, attraverso la riformulazione sintetica di alcuni passaggi, oppure, più spesso, l'omissione vera e propria di porzioni di testo che vanno dalla singola parola alle diverse righe.

Adattamenti (e fraintendimenti) culturali

Talvolta un'espressione sembra essere espunta in quanto risulterebbe incomprensibile al nuovo pubblico, per ragioni di distanza culturale. Nel secondo capitolo, per esempio, la frase *invoking devils and then confounding them, exorcising and flaying incarnate evil* (Steinbeck 1932, 8) (invocando i demoni per poi maledirli, esorcizzando e scorticando il male incarnato) è ridotta a «esorcizzando» (Vittorini 1948, 14), più generico e legato al cattolicesimo, dato che la pratica descritta, collegata ai culti evangelici diffusi negli Stati Uniti, è lontana dalla cultura di arrivo. Così nel quarto capitolo, dal momento che le opere a cui ci si riferisce sono sconosciuti alla maggior parte degli italiani, sono omessi gli aggettivi *fishing* (di pesca) e *hunting* (di caccia) (Steinbeck 1932, 46) che qualificano i racconti di Grey e Curwood, letti alla classe da Miss Morgan. L'indicazione dell'opera *Adventures of Contentment* (Steinbeck 1932, 75) è sostituita dal più generico «pagine di Stevenson» (Vittorini 1948, 85), che



introduce questa volta un vero e proprio errore, dato che si tratta di un saggio di David Grayson, citato poche righe sopra. Probabilmente Vittorini non conosceva quest'opera, e dunque credette si trattasse di un altro romanzo dell'autore preferito dal personaggio di Junius Maltby. La diversità di immaginario tra i due popoli provoca l'eliminazione della frase *his figure was as unfitted for clothes as Lincoln's was* (Steinbeck 1932, 156) (Il suo fisico era inadatto ai vestiti tanto quanto quello di Lincoln), contenente il paragone tra Pat Humbert e una figura ben presente nell'immaginario americano - conosciuta anche nell'aspetto fisico - non significativa per i nuovi lettori, così come la specificazione *it might have been Mt Vernon* (Steinbeck 1932, 160) (poteva essere Mount Vernon - la casa natale di George Washington) viene eliminata per lo stesso motivo.

Oltre a tagli veri e propri, si trovano anche riadattamenti o sostituzioni, come *holy mother* (Steinbeck 1932, 4) (madre santa) che diventa «madre di Dio» (Vittorini 1948, 10) - all'epoca più usata in italiano come esclamazione -, *liquor* (Steinbeck 1932, 42) che diventa «vino» (Vittorini 1948, 50) nel quarto capitolo e *candy bar* (Steinbeck 1932, 100) - indicante una caramella a forma di barretta, generalmente di produzione industriale - tradotto come «bastoncino di zucchero filato» (Vittorini 1948, 111), prodotto artigianale più diffuso nel contesto italiano di allora. Pesi e misure sono convertiti dai sistemi di riferimento anglosassoni a quelli italiani - come *two hundred acres*» (Steinbeck 1932, 74) che diventa «cinquanta ettari» (Vittorini 1948, 84) secondo una proporzione piuttosto approssimativa - così come subiscono modificazioni elementi della vita quotidiana: *spelling* (Steinbeck 1932, 47), per esempio, è tradotto come «il sillabario» (Vittorini 1948, 56) e «*bacon*» (Steinbeck 1932, 66) diventa «prosciutto» (Vittorini 1948, 76). La differente conformazione delle case tipiche comporta l'omissione costante delle specificazioni *back*» e *front* relative alle porte delle abitazioni. Mentre, infatti, le villette americane hanno quasi sempre due ingressi, uno principale e uno sul retro, le case italiane hanno solitamente un'entrata unica. Così anche *screen*» (Steinbeck 1932, 115) è omissso, perché l'uso della sovra-porta con zanzariera presente in tutte le case di campagna americane non era altrettanto diffuso in Italia.

In realtà gli ultimi casi potrebbero essere spiegati con un'incomprensione da parte di Vittorini stesso, il quale, non capendo l'espressione originale, sceglie di modificarla o più



semplicemente di tagliarla, seguendo l'espedito più usato dai traduttori del tempo per far fronte a difficoltà di comprensione. Non esisteva ancora, infatti, l'idea di traduzione filologicamente corretta, né, da un punto di vista più pratico, la presenza nelle case editrici di revisori incaricati di controllare la congruenza con l'originale. Del resto, è noto che Vittorini non andò mai negli Stati Uniti e che aveva quindi una conoscenza molto parziale della cultura, nonché della lingua, di questo paese.

Può essere spiegata così l'omissione di termini "difficili" - assenti forse anche nei dizionari allora disponibili, comunque forse poco consultati per motivi di tempo - come *boorish* (Steinbeck 1932, 48), che si potrebbe rendere con «rozzo», *to be shriven* (Steinbeck 1932, 49), che vale «ricevere l'assoluzione» e il tecnicismo *foreclosure* (Steinbeck 1932, 27), che è il «pignoramento», oltre che di espressioni idiomatiche, come la battuta di Shark Wicks *then I'll get in a few licks* (Steinbeck 1932, 40), corrispondente grosso modo a «allora sì che farò un bel colpo». Altre omissioni sembrano dovute invece alla scarsa conoscenza non solo della lingua, ma della cultura americana e dei suoi usi e costumi. L'elenco sarebbe lungo, ma basti notare la soppressione di *surfboard* (Steinbeck 1932, 117) e di *Halloween* (Steinbeck 1932, 87), e di *three contraptions known as Merry Widows* (Steinbeck 1932, 15: tre aggeggi noti come Vedove Allegre), che dalla ricerca nel web oggi possibile parrebbero essere dei corsetti.

Il termine *gopher*, che indica un animale simile alla marmotta che vive in Nord America, è tradotto come «talpa» (Vittorini 1948, 25), animale più comune in Italia. Del resto, poiché la parola non compare in una scena di descrizione realistica, ma nell'espressione *gopher hole* (Steinbeck 1932, 19), usata per esprimere genericamente un luogo nascosto del terreno, l'indicazione precisa non è importante. Questa non conta nemmeno nell'elenco dei fiori che si moltiplicano nel giardino dei Whiteside dopo il matrimonio. Ciò che è importante esprimere è la varietà e la bellezza dei fiori, trasmessa dall'originale *bachelor buttons, sweet williams, carnations, hollyhocks* (Steinbeck 1932, 173) (fiordalisi, garofani montani, garofani rossi, malvarosa), tradotto come «i garofani, le rose, le camelie» (Vittorini 1948, 186). Meno specifica è anche l'espressione «gran mangiata» (Vittorini 1948, 186) rispetto a *barbecue* (Steinbeck 1932, 135), termine non ancora diffuso in Italia e quindi sconosciuto allo stesso Vittorini.



Tradizione e sperimentazione

Oltre a queste modificazioni di carattere per così dire culturale, che del resto non modificano sostanzialmente né il significato né le tecniche narrative adoperate nell'opera, sono riscontrabili interventi che invece alterano sostanzialmente il testo. Anche in questo caso lo scopo primario sembra essere quello di rendere il più agevole possibile la fruizione da parte di lettori abituati a una narrativa tecnicamente più tradizionale rispetto a quella ora proposta loro.

La prima osservazione da fare riguarda l'impoverimento dell'uso del punto di vista, che nel testo di partenza si sposta - in maniera più o meno lieve - da un personaggio all'altro, benché all'interno del discorso di un narratore esterno. Vittorini tende a rendere la narrazione più tradizionale, attraverso una separazione più netta tra narratore e personaggi, secondo l'uso ancora abituale in Italia. Molto spesso l'effetto è dato, ancora una volta, dalle omissioni. Per esempio, in «le cose di nessuno» (Vittorini 1948, 12) rispetto a *all kinds of portable objects which have no obvious owner* (Steinbeck 1932, 6), che letteralmente suonerebbe «ogni sorta di oggetto trasportabile che non abbia un padrone evidente», non è altrettanto sottolineata la varietà degli oggetti, non è ripetuta l'idea di trasportabilità, di cui si è parlato in precedenza, e soprattutto il semplice complemento di specificazione sostituisce la relativa, togliendo il riferimento all'evidenza del possessore, che ironicamente rivelava il punto di vista dei bambini. Il tono del narratore, cioè, diventa in traduzione più neutro, e il punto di vista è spostato decisamente all'esterno, mentre nell'originale, soprattutto per quanto riguarda la relativa, è vicino all'ottica dei bambini, che vedono così giustificata la loro intenzione di portarsi via gli oggetti. Ugualmente, appena dopo, troviamo che *quite by accident* (del tutto inavvertitamente) e *real tobacco* (tabacco vero) (Steinbeck 1932, 6) sono eliminati in quanto non aggiungono informazioni significative all'aneddoto; eppure contribuivano a far capire che, di nuovo, il punto di vista di questa porzione di narrazione è quello dei bambini.

Un procedimento analogo è visibile nella soppressione di *so beautiful and fine* (così bello e raffinato) (Steinbeck 1932, 119), riferito al padre dei piccoli Morgan, nell'ottavo capitolo, dove si afferma la loro incredulità rispetto alla possibilità che un uomo tale sia morto. Gli attributi



omessi esplicitavano l'adorazione provata dai figli nei confronti del signor Morgan, poiché erano appunto legati al loro punto di vista. Anche l'eliminazione della proposizione *halfway up the path she came in sight of the entrance* (Steinbeck 1932, 112), cioè «a metà del sentiero, giunse alla vista dell'entrata», ha conseguenze significative su questo piano, dal momento che la successiva descrizione della casa dei Whiteside non appare più come una percezione del personaggio di Molly Morgan, bensì è presentata in modo oggettivo dal narratore.

Mentre negli esempi fin qui notati la traduzione tende ad annullare la valenza di porzioni di narrazione apparentemente raccontate in modo oggettivo, ma nelle quali la prospettiva è in realtà di uno dei personaggi, altrove Vittorini sceglie di esplicitare il punto di vista attraverso l'introduzione di elementi linguistici quali «pensò» o «sentì», che portano il discorso in forma diretta. Tale procedimento comporta spesso la soppressione totale di alcune proposizioni, legate implicitamente, nel testo di partenza, al punto di vista di un personaggio. Ad esempio, la frase *the doom was gone* (la maledizione era sparita), verso la fine del secondo racconto, è rimossa, mentre rimangono le due che la incorniciavano e che già nel testo di partenza esplicitavano la fonte di questa considerazione. Leggiamo in italiano, infatti: «una volta comprata la fattoria, Bert si sentì libero. *Sentì* di essersi sottratto alla maledizione che incombeva sulla sua vita» (Vittorini 1948, 23-24; il corsivo è mio), dove il secondo verbo di percezione sostituisce il più forte *he knew* dell'originale, che recita: *the moment he had bought the farm, Bert felt free. The doom was gone. He knew he was safe from his curse* (Steinbeck 1932, 17). In altri casi, al contrario, l'identificazione di un punto di vista specifico, diverso da quello del narratore, è resa impossibile dall'omissione della frase che lo esplicitava. Ad esempio, l'inciso omesso *Katherine said to herself* (disse Katherine tra sé e sé) chiariva la fonte della considerazione *pretty babies [...] usually turned out ugly men and women* (Steinbeck 1932, 24: i bei neonati [...] di solito diventavano brutti uomini e donne) che, invece, nella versione italiana di «i bambini belli finiscono per diventare dei brutti uomini o delle brutte donne» (Vittorini 1948, 30) appare una considerazione del narratore. Anche l'espressione *else why were they written down* (Steinbeck 1932, 48: perché le avrebbero messe per iscritto, se no), omessa da Vittorini, conteneva una spiegazione della convinzione



che le fiabe fossero fatti di cronaca reali, chiaramente introdotta dal punto di vista di Tularecito.

Un altro espediente cui ricorre il traduttore per esplicitare il fatto che un passo sia oggetto del sentimento o del pensiero di uno dei personaggi, e quindi presentato dal suo punto di vista, è l'aggiunta di un *verbum sentiendi*. Un esempio minimo, ma già chiaro, è l'aggiunta della didascalia «sentiva di» nella frase «sentiva di invidiarlo» (Vittorini 1948, 60), che corrisponde all'originale *she deeply envied him his searching* (Steinbeck 1932, 51: gli invidiava profondamente la sua ricerca), dove è specificato maggiormente l'oggetto dell'invidia ed è usato un avverbio rafforzativo. In questo caso, tuttavia, nell'originale si tratta di un sentimento del quale si sottolinea solamente la percezione da parte del personaggio più che la sua dichiarazione da parte del narratore, e la modifica può essere anche dovuta al gusto personale del traduttore. Un esempio simile è *Katherine could hear him already* (Steinbeck 1932, 31), corrispondente al nostro «Katherine già lo sentiva», dove ovviamente è sottinteso «nella sua mente», tradotto con il più esplicitamente soggettivo «Katherine credeva già di sentirlo» (Vittorini 1948, 38; il corsivo è mio).

Molti sono i casi in cui a un fatto presentato come oggettivo è sostituita un'indicazione legata all'interiorità del personaggio. Un esempio è *the springs cried with sweet pain* (Steinbeck 1932, 114: le molle gridarono di dolce dolore) tradotto come «essa [...] *sentì subito che* le molle cigolavano» (Vittorini 1948, 126; il corsivo è mio) con spostamento della prospettiva, dal fatto in sé alla percezione che ne ha il personaggio di Miss Morgan. Talvolta questo avviene non con l'aggiunta vera e propria di un elemento, bensì attraverso la semplice riformulazione del passo. Un esempio è *he didn't leave his house very often* (Steinbeck 1932, 17) (non usciva molto spesso di casa) sostituito da «non aveva *più voglia* di uscir di casa» (Vittorini 1948, 23; corsivo mio). Nel caso di *because he did not listen to talk* (Steinbeck 1932, 8: perché non prestava attenzione ai discorsi) tradotto come «poiché non lo *trovavano mai* disposto ad ascoltare» (Vittorini 1948, 14; corsivo mio), l'aggiunta del verbo «trovare» e il cambiamento di soggetto, da George Battle ai vicini, trasformano un'indicazione oggettiva in un'affermazione fatta dal punto di vista dei personaggi.



Queste considerazioni contrastano in qualche modo con l'osservazione di Agostino Lombardo, secondo il quale le traduzioni degli anni Trenta e Quaranta.

sono gli strumenti attraverso i quali la cultura italiana è resa consapevole di innovazioni e scoperte stilistiche e tecniche - lo "stream of consciousness", l'uso dinamico del tempo, l'uso del punto di vista - che dovevano in seguito diventare parti integranti della nostra migliore scrittura narrativa, da Pavese e Vittorini a Italo Calvino e Beppe Fenoglio (Lombardo 1997, 20).

L'appropriazione di queste scoperte fu, infatti, graduale, e le nuove tecniche furono usate con molta parsimonia dai traduttori, più preoccupati di facilitare la fruizione da parte dei loro lettori, di quanto lo fossero gli autori originali nei confronti della propria comunità di lettori. Rosella Mamoli Zorzi (1997, 38-39) fa delle interessanti osservazioni sulla mancata resa dello *stream of consciousness* da parte di Pavese traduttore di Faulkner.

La volontà di precisazione del testo è continua e si concretizza spesso nell'aggiunta di qualche elemento che renda più leggibile la frase esplicitando il nesso temporale o causale con quella precedente, o chiarendo i rapporti sintattici al suo interno. L'uso di queste precisazioni non solo in quest'opera, ma nella lingua italiana in generale, necessita ancora di uno studio specifico, auspicabile per meglio comprendere nella prassi traduttiva, le motivazioni profondamente inscritte nella struttura stessa della lingua italiana, e nella sua natura. Si tratta in genere di aggiunte minime, che, come in precedenza, negli esempi che seguono ho evidenziato in corsivo. Si tratta in un caso dell'avverbio di tempo in «se riusciva *poi* a non finire in prigione», (Vittorini 1948, 49) nell'incipit del quarto racconto, o nel secondo «John Battle tornò *allora* a casa col suo carrozzone» (Vittorini 1948, 14). Un'altra indicazione temporale è inserita nella scelta di «riusciva a non rimpiangere di aver *sino ad allora* condotto una vita senza macchia» (Vittorini 1948, 20), rispetto a *destroyed in her any regret that her own had been blameless* (Steinbeck 1932, 14) (distruggevano in lei ogni rimpianto del fatto che la sua vita era stata ineccepibile). L'aggiunta chiarifica meglio il senso dell'espressione, ma fa anche pensare che da quel momento in poi la ragazza potrebbe



condurre una vita diversa. Nel testo di Steinbeck questa possibilità non è invece espressa. Così nella frase «*ma non stava mai bene*» (Vittorini 1948, 66), l'aggiunta della congiunzione iniziale esplicita l'opposizione molto meno forte nell'originale tra questa e la proposizione precedente sulla bellezza esteriore di Hilda Van Deventer ; e così in «sarebbe bello avere *ora* un presagio di cui parlare *poi* ai bambini» (Vittorini 1948, 183), i due avverbi di tempo sono aggiunti rispetto al testo americano.

Vi sono altri casi nei quali un inserimento anche banale cambia il senso della frase, pur in modo lieve. Uno di questi è l'aggiunta di «per esempio» (Vittorini 1948, 20) nel secondo capitolo, prima del passaggio dove è questione dell'impossibilità da parte dei genitori di Jimmie Munroe di accettare la sua scelta di dedicare la vita alla scienza. Mentre nell'originale sembra che questa sia realmente l'intenzione del ragazzo, l'aggiunta nella versione italiana la fa apparire una mera possibilità fra tante, accennata solamente per esemplificare l'atteggiamento dei coniugi Munroe. Così nel passaggio da *and easily passed by some* (Steinbeck 1932, 15: e facilmente superato da alcuni) a «ne aveva *forse* commessi meno che i suoi compagni» (Vittorini 1948, 21; il corsivo è mio) l'aggiunta dell'avverbio attenua l'affermazione, ponendola sotto una luce di incertezza. Anche la caratterizzazione di Mannie Munroe è leggermente modificata a causa delle aggiunte che contribuiscono a dare una sfumatura diversa alla descrizione, in «sempre serio e triste» (Vittorini 1948, 22; idem) rispetto al solo *serious* (Steinbeck 1932, 15). Altre volte Vittorini aggiunge una frase breve, per specificare la circostanza dell'evento, come la subordinata implicita in «Franklin Gomez, *sentendolo urlare*, si vestì e gli corse incontro» (Vittorini 1948, 49; idem) che ribadisce la causa della sua azione. Non si tratta di un'aggiunta necessaria, in quanto la frase precedente recitava in modo chiaro: «una mattina entrò nel *rancho* al galoppo e urlando» (Vittorini 1948, 49). Nel caso di «partì *alla volta del punto indicato. Poco dopo* fu di ritorno col bambino» (Vittorini 1948, 50; corsivo mio) al posto del più sintetico *rode out and brought in the baby* (Steinbeck 1932, 42: uscì a cavallo e portò dentro il neonato), è smentita la regola della maggior brevità e il traduttore opera sulla sintassi in modo opposto a quello consueto, separando ciò che era parte di un'unica proposizione. Questo gli consente di inserire il luogo in cui il personaggio è diretto e la determinazione di tempo.



La consecutiva semplice nella frase *he was afraid that school might prove unpleasant, so he simply disappeared for a day or so* (Steinbeck 1932, 43: temeva che la scuola si sarebbe rivelata spiacevole, così semplicemente spariva per uno o due giorni; in questo caso mio è il ricorso ai caratteri non corsivi) è ampliata attraverso la frase «e appena ne sentiva parlare» (Vittorini 1948, 52) che sottolinea maggiormente l'aspetto temporale e soprattutto chiarisce la causa delle fughe di Tularecito, aggiungendo un elemento non presente, nemmeno implicitamente, nell'originale, dove sembra che le fughe ricorrano «semplicemente» - avverbio che è omesso dal traduttore - tutte le prime mattine nelle quali Gomez manda a scuola il bambino. Qualche pagina dopo, per esplicitare maggiormente il contrasto tra Tularecito e l'attività a cui si dedica il resto della classe, Vittorini aggiunge l'inciso «mentre lei leggeva», che in realtà ribadisce una situazione già chiara, alla frase *but Tularecito continued his careful drawing* (Steinbeck 1932, 48: ma Tularecito continuò a disegnare attentamente). Anche la sostituzione dell'avversativa con l'avverbio «solo» contribuisce a rimarcare questa opposizione, per cui la versione italiana è: «solo Tularecito, mentre lei leggeva, continuava a disegnare» (Vittorini 1948, 56). Un'altra opposizione che è sottolineata nella traduzione è quella, nella classe di Miss Morgan, tra gli interessi degli studenti più grandi e i bisogni dei più piccoli. La frase *after a time Miss Morgan felt she had been humoring the older children too much* (Steinbeck 1932, 48) (dopo un po' alla signorina Morgan sembrò di avere assecondato troppo i ragazzi più grandi) diventa, infatti, «dopo un po' di tempo parve alla signorina Morgan di aver coltivato fin troppo i gusti dei ragazzi più anziani, e di aver trascurato quelli dei ragazzi più piccoli» (Vittorini 1948, 56). Anche l'inserimento del rafforzativo «fin» va in questa direzione. Una delle aggiunte più consistenti riguarda la relativa «che potesse spiegare in qualche modo quella scomparsa misteriosa» (Vittorini 1948, 17) dopo l'affermazione che lo sceriffo non aveva trovato nulla di significativo nella casa dei Mastrovic dopo la loro scomparsa. Il contenuto della frase aggiunta era sottinteso nell'originale, ma qui di nuovo troviamo Vittorini preoccupato di chiarificare la dinamica delle vicende al lettore.

Vi sono infine diverse aggiunte che riguardano singole parole o complementi che servono a precisare meglio il senso della frase. Si tratta di interventi minimi, se confrontati con le copiose omissioni operate frequentemente. L'aggettivo «ferme» (Vittorini 1948, 18), per



esempio, riferito alle automobili davanti alla casa, indicanti l'arrivo di nuovi inquilini nella fattoria, è un inserimento certamente non necessario, che però esprime un dato che prima era implicito. Così, «vecchia» (Vittorini 1948, 12), riferito alla casa distrutta dai bambini, è una specificazione di un dato sottinteso. L'indicazione «sul principio» è aggiunta entrambe le volte che compare l'espressione «gli affari andarono bene» (Vittorini 1948, 22), esplicitando ciò che era sottinteso, ma con l'effetto anche di anticipare con maggior forza la conclusione negativa che seguirà.

A volte sono aggiunte congiunzioni a inizio frase all'interno delle battute di discorso diretto, con funzione quasi di intercalare, per aumentare l'effetto mimetico del parlato, per esempio nella battuta di Katherine al marito: *Ma certo che è tutto in ordine! O che credevi?* » (Vittorini 1948, 35; corsivo mio). In questo caso, addirittura, la seconda aggiunta è un toscanismo, riflesso dei sette anni passati dal traduttore a Firenze. Più spesso, però, gli interventi nel discorso diretto vanno nella direzione di chiarire l'andamento del dialogo, esplicitando le didascalie «disse» e «rispose», che spesso nell'originale sono sottintese. Un esempio di questo procedimento frequentissimo è il dialogo tra Wicks e la figlia, nel terzo racconto. Ecco uno scambio di battute:

And again - "You haven't been talking to that Jimmie Munroe, have you?"
"No, Papa".
"Well just don't let me catch you at it" (Steinbeck 1932, 29).

Letteralmente:

E ancora: Non stavi chiacchierando con quel Jimmie Munroe, vero?»
«No Papà».
«Beh, vedi di non farti beccare a farlo.»

Al quale corrisponde, nella versione vittoriniana:



Egli tornava spesso ad avvertirla.

Le chiedeva: «Non sarai mica stata a discorrere con quel Jimmie Munroe, vero?»

«No, babbo», rispondeva la ragazza.

«Bene» diceva Wicks, «non lasciarti mai cogliere a discorrere con lui» (Vittorini 1948, 36; corsivo mio).

Il sintetico *and again* iniziale dell'originale è sciolto per maggior chiarezza in due frasi, delle quali la prima contiene un'affermazione generale, che collega il discorso diretto introdotto a quello precedente, dopo il quale c'è una digressione sui pensieri di Wicks. In questo modo è ribadito il fatto che si stia riprendendo il dialogo interrotto. È poi aggiunta la didascalia introduttiva. Dall'esempio si vede anche l'introduzione di un termine colloquiale, per accrescere il senso di parlato, che nella versione italiana è meno forte perché la sintassi, spesso errata nell'originale, è sempre normalizzata. L'aggiunta in questione riguarda il termine «mica», che cerca di rendere la sfumatura colloquiale del costrutto marcato in diafasia: *don't you ever let me catch you*.

Anche poco dopo, nella discussione tra Wicks e John Whiteside, sono aggiunte le etichette «disse Wicks», «egli disse» e «rispose John Whiteside». Lo stesso episodio ci consente di notare che, se Vittorini aggiunge il verbo che introduce il parlante, lo fa differenziando poco il tipo di battuta che segue. Al limite, per rendere il tono di chi parla, o la sfumatura di senso della battuta, aggiunge un avverbio o un secondo verbo in forma implicita, ma sostituisce le varie espressioni usate con un semplice «disse» o «rispose». Nel passo in questione troviamo, infatti, *Shark cut in* sostituito da «osservò Wicks», *Shark decided* da «disse» Shark, decidendosi» e «T.B. Allen concluded» da «a conclusione T.B. Allen disse». Questo passo valga da esempio di procedimenti che sono molto frequenti nel corso di tutta l'opera. Nel corso di tre pagine troviamo, infatti, l'aggiunta di: «riprese Jimmie», «E Alice», «soggiunse», «gli disse», «disse la madre», e «Alice chiese» (Vittorini 1948, 39-41).

A proposito delle opere letterarie di Vittorini scrittore, Zanobini afferma che un ruolo particolarmente rilevante ha per lui il parlato.



L'incontro con la letteratura americana e un certo gusto neorealistico ha indubbiamente lasciato il segno in certi dialoghi di *Conversazione in Sicilia*, di *Uomini e no* e di alcuni racconti (e lo stesso Vittorini ha riconosciuto influenze dirette di Hemingway e di Gertrude Stein): dialoghi nei quali lo scambio di battute è rapidissimo, e la didascalia è appena degnata (Zanobini 1980, 117).

Senza entrare nel merito della considerazione fatta sui romanzi di Vittorini e sulla possibile influenza degli americani sul suo uso del dialogato, notiamo come in questa traduzione egli mantenga sì il rapido scambio di battute - che del resto è usato meno in Steinbeck che negli autori menzionati - ma senta il bisogno di aggiungere delle didascalie, seppur brevi. Certamente non ama le didascalie lunghe e articolate, e si serve di pochi verbi ricorrenti, mostrando scarsa attenzione al tono, all'aspetto fisico, alla gestualità del parlante. Tuttavia, forse per facilitare la comprensione ad un lettore non avvezzo al dialogato totalmente privo di riferimenti, Vittorini aggiunge i *verba dicendi*, rallentando in realtà in questo modo lo scambio.

Mario Materassi (1997, 85-6) rileva interventi di questo tipo anche nelle traduzioni vittoriniane di Faulkner e li definisce

aggiunte esplicative che tolgono immediatezza allo scambio, impoverendone la qualità mimetica. Sono copule discorsive proprie d'un codice di sintassi narrativa nostrano che Vittorini stesso, pur nella sua ribellione all'imperante gusto vecchiotto del tempo, non percepiva più come tali. [Le didascalie] restano corpi inerti che rallentano la narrazione con quella loro meccanica volontà di spiegare qualcosa che non ha alcun bisogno di esser spiegato.

Il fenomeno rilevato non va ascritto ad una incomprensione da parte di Vittorini delle nuove tecniche degli autori americani in cui si imbatte, dal momento che esse sono in parte la ragione del fascino che questi esercitano su di lui. Egli li considera dei maestri, poiché vede il



riflesso della loro adesione alla vita «nella rapidità paratattica dei ritmi, nella imprecisione e allusività delle sue ripetizioni, nella quotidianità dell’atteggiarsi, fuori da ogni regola» (Esposito 2009, 88). A prevalere è però la consapevolezza – posseduta da Vittorini ben prima di diventare una delle figure di spicco del panorama editoriale italiano – del rapporto con il destinatario dell’opera, che determina in modo più o meno condivisibile le scelte del traduttore.

Bibliografia

Aveto 2006: Andrea Aveto, *Traduzioni d’autore e no. Elio Vittorini e la “segreta” collaborazione con Lucia Rodocanachi*, in *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di Franco Contorbia, Società Editrice Fiorentina, Firenze, pp. 153-192

Bertazzoli 2006: Raffaella Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Carocci, Roma

Dunn e Morris 1995: Margaret Dunn and Ann Morris, *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition*, Twayne Publishers, New York

Esposito 2009: Edoardo Esposito, *Maestri cercando. Il giovane Vittorini e le letterature straniere*, CUEM, Milano

Fernandez 1969: Dominique Fernandez, *Il mito dell’America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma (traduzione di Alfonso Zaccaria da Dominique Fernandez, *Le mythe de l’Amérique chez les intellectuels italiens de 1930 à 1950*, Thèse complémentaire : Lettres : Paris : 1967, Paris [s.n.], 1967)

Ferme 1998: Valerio Ferme, *Che ve ne sembra dell’America? Notes on Vittorini’s translation work and William Saroyan*, in «Italice», vol. LXXV, 3 (autunno)

Fontenrose 1963: Joseph Fontenrose, *John Steinbeck. An Introduction and an Interpretation*, Barnes & Noble Inc., New York

Fontenrose 1981: Joseph Fontenrose, *Steinbeck’s Unhappy Valley: A Study of The Pastures of*



Heaven, Berkeley, California

French 1961: Warren French, *John Steinbeck*, Twayne Publishers Inc., New Haven, Connecticut

Gorlier 1966: Claudio Gorlier, *Vittorini traduttore e la cultura americana*, in «Terzo Programma», n. 3, pp. 152-161

Ingram 1971: Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, Mouton, The Hague

Lisca 1958: Peter Lisca, *The Wide World of John Steinbeck*, Rutgers University Press, New Brunswick-New Jersey

Lisca 1978: Peter Lisca, *John Steinbeck: Nature and Myth*, Thomas Y. Crowell Company, New York

Lombardo 1997: Agostino Lombardo, *Faulkner nella cultura italiana*, in *Le traduzioni italiane di William Faulkner*, a cura di Sergio Perosa, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, pp. 13-22

Mamoli Zorzi 1997: Rosella Mamoli Zorzi, *Le traduzioni di Faulkner in Italia*, in Sergio Perosa (a cura di), *Le traduzioni italiane cit.*, pp. 23-46

Materassi 1997: Mario Materassi, *Da "Light in August" a "Luce d'Agosto": i reati letterari di Elio Vittorini*, in *Le traduzioni italiane cit.*, pp. 75- 96

Mounin 1965: Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino (traduzione italiana di Stefania Morganti da Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris 1963)

Nergaard 1995: *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Bompiani, Milano (traduzioni italiane di Bruno Bassi, Andrea Bernardelli, Mirella Conenna, Margherita De



Michiel, Domenico D'Oria, Letizia Grassi, Luigi Heilman, Siri Nergaad, Valeria Scorpioni, Stefano Traini, Gianni Vattimo, Alessandro Zinna).

Pautasso 1982: Sergio Pautasso, *Elio Vittorini. La fase sperimentale e la sua «ragione letteraria»: ideologia umanitaria e linguaggio simbolico nella allegoria del «mondo offeso», dalla memoria lirica al mito*, in *Letteratura italiana*, vol VI, Novecento, Marzorati editore, Milano, pp. 5377-5413

Pavese 1991: Cesare Pavese, *L'influsso degli eventi*, in Id. *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, pp. 221-224 (prima edizione: 1951)

Peterson 1974: Richard Peterson, *The Turning Point: The Pastures of Heaven (1932)*, in Tetsumaro Hayashi (ed.), *A Study Guide to Steinbeck: a Handbook to His Major Works*, The Scarecrow Press Inc., Metuchen, N.J., pp. 87-106

Steiner 1984: George Steiner, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Sansoni, Firenze (traduzione di Ruggero Bianchi e Claude Béguin da George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford 1992)

Toury 1984: Gideon Toury, *Translation, Literary Translation and Pseudotranslation*, in E.S. Shaffer, *Comparative Criticism*, vol. VI, Cambridge University Press, Cambridge

Vittorini 1948: Elio Vittorini, *I pascoli del cielo*, Mondadori, Milano, traduzione di Steinbeck 1932

Steinbeck 1932: John Steinbeck, *The Pastures of Heaven*, Brewer, Warren & Putnam, New York (Penguin, London, 1995, da cui si cita)

Zanobini 1980: Folco Zanobini, *Elio Vittorini, Introduzione e studio all'opera vittoriniana: storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze (1974)