

Tradurre o tradursi ? Considerazioni sulla traduzione della «letteratura di consumo»

Valerio Fissore
Università di Torino, Italia
valerio.fissore@unito.it



Synergies Italia n° 6 - 2010 pp. 95-105

Résumé: *Il n'y a qu'une seule théorie générale de la traduction sur laquelle fonder la pratique traductive. Les textes - notamment les textes littéraires et peu importe qu'ils soient considérés littéraires ou para-littéraires - ne peuvent être prises en compte que pour ce qu'ils sont individuellement, au-delà de la typologie à laquelle ils sont censés appartenir. C'est l'autorioriality et l'intention de l'auteur qui les caractérisent.*

Mots-clés : *Traduction, para-littérature, authorioriality, théorie et praxis*

Riassunto: *Non c'è che una sola teoria generale della traduzione. I testi - in particolare i testi letterari, poco importa che siano da considerarsi letterari o para-letterari - devono essere affrontati per ciò che individualmente essi sono. Ogni testo è caratterizzato dall'autorialità e dall'intenzione dell'autore.*

Parole chiave : *Traduzione, letteratura di consumo, autorialità, teoria e prassi*

Abstract: *Translation practice can only be based on one, general translation theory. Text-types - specifically literary texts, never mind if classified as "low" or "high" literature - may only be tackled for what they individually are. Authorioriality and author-intention characterise them all.*

Key words : *Translation, "low" literature, authorioriality, theory and praxis*

Tradurre un testo o tradursi in un testo, con autorialità aliena, «creativa», impicciona, è il dilemma di molti traduttori e di molta teoria contemporanea della traduzione. La fatica del tradurre chiede spesso di essere riconosciuta come fatica dell'invenzione. Sembrerebbe una richiesta lecita. Questo è il dilemma con il quale si confronta continuamente il traduttore letterario.

Poi c'è un'altra questione, una convinzione abbastanza generale, sia di teorici della traduzione sia di traduttori professionisti, che tipi di testo diversi richiedano modalità diverse di traduzione. Non intendo le conoscenze settoriali che permettono al decodificatore di turno di comprendere e rendere un testo,

ma le modalità teoriche, procedurali, di trattamento testuale nel passaggio da uno stato linguistico ad un altro. Vale a dire, si sostiene che, in presenza di testi diversi, la corrispondenza testuale, la sinonimia testuale, si ottiene per vie diverse. Da una parte, si dice, stanno le esigenze della comunicazione da un'altra quelle dell'espressione: comunicazione ed espressione sono identificate come le due funzioni che dominano la formazione testuale letteraria e informativa soprattutto e caratterizzano quindi i testi stessi.

Se non vogliamo giocare con le parole, specializzarle artificiosamente, *comunicazione* significa comunicazione di nozioni, di comportamenti e di sentimenti, e quindi tutti i testi sono comunicativi. E per quanto riguarda *espressione*, tutti i testi esprimono un atteggiamento del soggetto verso l'oggetto, e tutti i testi sono quindi espressivi. Il saggio scientifico, che desidera manifestarsi come affermazione oggettiva di un'osservazione o di un'ipotesi, dichiara nella sua «oggettività» la sua propria volontà espressiva, tendente a uguale a zero. E l'autore di una poesia intimistica vuole comunicare la sua propria emozione, vale a dire il modo e l'intensità.

La linea di demarcazione tra testi espressivi e testi comunicativi non può essere tracciata nitidamente: e Newmark stesso, che pure dei due termini fa i caposaldi della sua teorizzazione - da una parte la letteratura, dall'altra i testi dell'informazione dell'interazione sociale - ne è ben consapevole al di là delle sue affermazioni di principio. Ciononostante lo stesso Newmark classifica perfino la letteratura in parte tra i testi espressivi e in parte tra quelli comunicativi, affermando la separazione delle rispettive identità, come se queste fossero non comunicanti.

A questo punto, dopo avere visto che già tra comunicatività ed espressività testuale il rapporto è solo di grado, ci si può chiedere: è ragionevole e/o lecito affermare una distinzione tra letteratura alta e letteratura bassa, nei termini di modalità traduttive diverse da adottare con l'una e con l'altra? È, di conseguenza, possibile e consigliabile stabilire regole generali diverse di traduzione valide solo per le singole tipologie testuali? Le mie risposte alle due domande sono: non si può affrontare il testo letterario popolare diversamente da quello alto; mentre è invece possibile e, per me, necessario stabilire modalità «universali» di traduzione, anche se queste possono, ed è bene che così sia, ridursi ad una elementare manciata di regole¹. Paradossalmente, nonostante le innumerevoli diversità testuali (tipologiche e autoriali) esiste un solo modo complessivo di affrontare un qualunque testo da tradurre e questo modo consiste nel dare risposte adeguate agli interrogativi che ciascun testo singolare pone. Autorialità e funzionalità si alternano e coesistono (diverse e in misure variabili) in ogni testo. Questo solo modo ne genera a sua volta altri che hanno a che fare con la realtà che i testi verbali sono fatti di parole, che le parole significano se combinate in catene algoritmiche, che la grammatica della lingua e la grammatica del discorso sono collegate ma indipendenti, che la grammatica, o meglio le grammatiche, del discorso, nella loro diversità, sono universalmente intercambiabili, o almeno mutuamente comprensibili. Lingue che posseggano corrispondenti categorie grammaticali e corrispondente lessico per queste categorie, possono costruire il discorso negli stessi modi - se pure le

consuetudini e le convenzioni *culturali* possano farne preferire alcuni su altri². Prendiamo in esame qualche esempio di una tipologia testuale che certo non è strettamente funzionale, di servizio, la letteratura poliziesca, la *crime fiction*; è tipologia letteraria che Newmark suggerisce di trattare «comunicativamente»³. Newmark non implica ovviamente che la traduzione comunicativa debba essere meno accurata e meticolosa, esperta e professionale, di quella semantica, ma l'applicazione della nozione «comunicativa» conduce ad una prassi della traduzione della letteratura «popolare» secondo la quale spesso la sostanza dell'atto del tradurre *comunicativamente* implica un *adattare* il testo, un renderlo funzionale, al destinatario d'arrivo, con l'atto del tradurre che si riduce ad una operazione di superficie testuale, o almeno ad un'operazione per la quale l'*originalità* della scrittura è programmaticamente abbandonata e la «creatività» del traduttore vi si sostituisce come alibi per giustificare qualcos'altro: spesso una banale mancanza di comprensione dell'originale. In sostanza l'adattamento al contesto di destinazione e intenzione dichiarata, consiste troppo spesso in un'inaccurata e incoerente decodificazione e ricodificazione dell'originale, in un manipolare gratuito di fatti che comporta l'ignorare suggestioni indirette non capite, non percepite, ma anche indizi sostanziali, e di conseguenza in un sostanziale impedire la piena e corretta comprensione da parte del lettore della traduzione⁴.

Abbiamo già visto come non sia possibile davvero definitivamente distinguere dogmaticamente tra tipologie testuali; ancora più vano è aspirare a delimitare netti confini tra letteratura alta o bassa in termini che garantiscano l'appartenere di una tipologia esclusivamente ad un ambito piuttosto che ad un altro. Se questo è vero, allora è ragionevole tentare di definire una teoria generale del tradurre. Una prima ipotesi verso una tale teoria impone di verificare se i tipi di testo posseggano tratti «universali», se pure insieme con tratti «locali», di preferenza e di consuetudine⁵.

Ogni opera che possa riconoscersi come opera compiuta manifesta caratteristiche uniche: si potrebbe dire che il valore (maggiore o minore) di un'opera è in diretta relazione con la misura di conseguimento della sua identità fisionomica. Questa fisionomia dichiara la misura del suo valore di testo, sia questo valore il risultato di innovazione sia invece di imitazione; secondo quella misura l'opera intende e deve essere letta: e questa fisionomia deve essere ricodificata nell'atto della traduzione. Che i tratti siano determinati principalmente dall'autore o dal contesto socio-culturale della sua formulazione non ha grande importanza: quei tratti rappresentano l'identità dell'opera. Il testo letterario di consumo è comunque un testo letterario, che viene scritto e scelto dai lettori per il fatto di essere caratterizzato da certe specificità (inventive e/o convenzionali) che sono state dall'autore giudicate «espressivamente» adeguate. La misura vocativa/direttiva di questi testi è stata impropriamente sopravvalutata contro quella espressiva, e la dimensione espressiva del cliché è stata spesso confusa con quella vocativo/direttiva.

Credo che «come si dovrebbe tradurre» sia non solo un obbiettivo lecito ma anche opportuno, fortemente raccomandabile per qualunque traduzione. Certo, la difficoltà sta nel decidere in che cosa consista il «come si deve

tradurre». Una risposta molto pragmatica è: tradurre bene consiste nel sapersi liberare dai condizionamenti operativi giudicati impropri di cui si è consapevoli, come ad esempio il non amare certe parole o certe forme discorsive che non si utilizzerebbero mai in possibili personali opere creative e, soprattutto, decodificare minuziosamente le implicazioni dell'originale perché la versione tradotta non impedisca una ricostruzione non solo dei significati e degli atteggiamenti grossi e dichiarati ma anche di quelli impliciti ma implicati, per il nuovo destinatario.

Ecco l'inizio di un romanzo giallo americano, nell'originale, *The Big Sleep*, e in tre traduzioni, *Il grande sonno*:

It was about eleven o'clock in the morning, mid October, with the sun not shining and a look of hard wet rain in the clearness of the foothills. I was wearing my powder-blue suit, with dark blue shirt, tie and display handkerchief, black brogues, black wool socks with dark blue clocks on them. I was neat, clean, shaved and sober, and I didn't care who knew it. I was everything the well-dressed private detective ought to be. I was calling on four million dollars.

(Chandler, 1939)

a) Erano le undici di una mattina di mezzo ottobre, senza sole e con una minaccia di pioggia torrenziale nell'aria troppo tersa sopra le colline. Portavo un completo azzurro polvere, con cravatta e fazzolettino blu scuro, scarpe nere e calze nere di lana, con un disegno ad orologi blu scuro. Ero ordinato, pulito, ben raso e sobrio, e non me ne importava che la gente se ne accorgesse. Sembravo il figurino dell'investigatore privato elegante. Andavo a far visita a un milione di dollari.

(Omboni, 1958)

b) Erano pressapoco le undici del mattino, mezzo ottobre, sole velato, e una minaccia di pioggia torrenziale sospesa nella limpidezza eccessiva là sulle colline. Portavo un completo blu polvere, con camicia blu scuro, cravatta e fazzoletto assortiti, scarpe nere e calzini di lana neri con un disegno a orologi blu scuro. Ero corretto, lindo, ben sbarbato e sobrio, e me ne sbattevo che la gente lo vedesse. Dalla testa ai piedi ero il figurino del privato elegante. Avevo appuntamento con quattro milioni di dollari.

(Del Buono, 1987)

c) Erano pressapoco le undici di una mattina di metà ottobre, con il sole velato, e sulle colline un bagliore che preannunciava pioggia a rovesci. Mi ero messo l'abito azzurro polvere con camicia, cravatta e fazzolettino blu, scarpe nere e calze di lana nera con una fantasia di orologi blu. Ero in ordine, pulito, rasato e sobrio, e non me ne importava che lo si notasse o no. Andavo a far visita a quattro milioni di dollari.

(Grimaldi, 2001)

Il lettore non è in grado, da queste righe dell'originale, di classificare tipologicamente il testo. Può sospettare qualcosa ma niente più. Una collocazione in una collana di *crime fiction* lo condurrebbe, estrinsecamente, ad attribuire al testo un'identità di letteratura «popolare». Una collocazione editoriale prestigiosa indurrebbe il lettore ad aspettative (e anche a riscontri) di altra qualità letteraria; suggerirebbe, magari, che il paragrafo citato è l'apertura di un «serio» romanzo che si serve della parodia del racconto poliziesco, per qualche ragione espressiva di cui il lettore sarà chiamato a diventare consapevole più tardi. E il lettore che non avesse mai letto un romanzo poliziesco prima d'allora lo accoglierebbe come

una narrazione caratterizzata da alcuni tratti specifici della cui funzione gli sarà dato conto nello sviluppo del racconto. Cioè, la scrittura e l'intenzione autoriale sarebbero al centro della sua attenzione e del suo atto di lettura e il lettore si concentrerebbe su quelli per capire la natura «profonda» del testo. Esattamente quanto accadrebbe con un qualunque altro testo letterario e, del resto, con qualunque testo: nella lettura di un manuale o trattato, la comprensione del messaggio prevale fino ad un certo punto sulla sua formulazione, ma la natura della formulazione non è affatto estranea al conseguimento della comprensione.

Come per ogni altro testo, solo l'ultimo atto della scrittura, solo il punto fermo oltre il quale il romanzo, un qualunque testo in effetti, cessa di esistere, può permettere al lettore di dare una risposta fondata relativamente alla qualità. Esistono infatti buoni testi e cattivi testi in ogni tipologia e così, per quanto riguarda il tradurre, esistono traduzioni buone e traduzioni cattive. In traduzione non è lecito (intenzionalmente) abbellire il testo cattivo o imbruttire il testo buono. Le categorie di buono e cattivo possono, ma non debbono, per quanto possibile, essere sottoposte alla soggettività: in traduzione buono e cattivo sono valutati nel diretto rapporto di precisione puntuale di codificazione, decodificazione e ricodificazione tra originale e sua replica. La decodificazione e ricodificazione sono cosa altra dall'interpretazione, la precedono e la permettono. Esistono soluzioni traduttive che sono sostenibili e soluzioni che non lo sono. Si può soltanto trattare un testo secondo modalità che gli rendano nella traduzione il giusto merito o demerito in termini di approssimazione all'integrità della ricodificazione.

Se il miglioramento di un testo sembrerebbe essere ipoteticamente accettabile quando il testo è, ad esempio, uno strumento di istruzione, perché la comprensione è l'obiettivo principale di un tale testo (ma miglioramento significa comunque riscrittura, e allora perché non far riscrivere davvero il testo?), questo non è più eticamente accettabile quando si tratti di letteratura, quale che essa sia.

Ciò che si può con sicurezza affermare della traduzione dell'estratto in esame è che l'originale di Chandler presenta intenzioni inventive magari convenzionali, che, però, per essere anche intenzionali, rivelano uno «stile» autoriale preciso, controllato. Mentre le traduzioni esaminate sono caratterizzate: a) da mancata resa e confusione dei registri, b) da oscurità o stranezze narrative che non sono nell'originale, c) da goffaggini linguistiche che, di nuovo, l'originale non manifesta. E falliscono di conseguenza nel compito di dare un testo «stilisticamente» caratterizzato e ben formato. Quello che danno al lettore italiano non è caratterizzato né ben formato. Il loro scollamento testuale interno è dimostrato dallo scollamento che hanno con l'esterno del comune originale.

Di a) un esempio è in

I didn't care vs me ne sbattevo

di b)

in the clearness of the foothills vs nell'aria troppo tersa / nella limpidezza eccessiva / sulle colline un bagliore... preannunciava

e

I was everything the well-dressed private detective ought to be vs Sembravo il figurino dell'investigatore privato elegante. / Dalla testa ai piedi ero il figurino del privato elegante. / Ø

di c)

mid October vs mezzo ottobre/mezzo ottobre.

«I didn't care» non equivale a «me ne sbattevo»; le espressioni si assomigliano ma sono su registri differenti: quella inglese, di media informalità, quella italiana di (anche se ormai moderata) volgarità; «di mezzo ottobre», «mezzo ottobre» non sono collocazioni italiane, sono rese goffe e innaturali (traduzione); e il «privato elegante» è una stranezza che non corrisponde ad alcuna stranezza dell'originale, è più scimmiettamento dell'informalità inglese che convincente imitazione; «un figurino {di detective/poliziotto [privato]}» avrebbe potuto rendere ragionevolmente bene «the well-dressed private detective»; la mancata traduzione dell'atteggiamento di sufficienza, *off-handedness*, contenuto in «I was everything...» nella traduzione di L. Grimaldi, sopprime un importante elemento connotativo del carattere del narratore-personaggio.

Bastano questi esempi per dimostrare che, per prima cosa, le difficoltà di decodificazione del testo «poliziesco» non sono affatto diverse da quelle di un qualsiasi altro testo letterario e, per seconda, che i testi italiani suggeriscono o una resa affrettata oppure una manipolazione pregiudiziale del testo, che si può solo attribuire ad un ridotto sentimento di rispetto di autorialità relativamente al testo stesso.

Se analizziamo ora le versioni del testo relativamente a «in the clearness of the foothills», scopriamo che anche la precisa percezione del paesaggio originale è stata o banalizzata per frettezza oppure per sostanziale incomprensione dei tre traduttori. Come dice bene Newmark, il traduttore deve «visualizzare» il suo testo se vuole rendergli giustizia: e come gli si può obiettare? L'espressione «in the clearness of the foothills» dichiara una sottile percezione e rappresentazione del paesaggio da parte del narratore/personaggio: nella generale turbolenza dell'atmosfera, un cielo coperto di nuvole piene di pioggia (menzionato per assenza nella focalizzazione della visione sulla «clearness of the foothills») incombe sui rilievi collinari che si stagliano sullo sfondo del paesaggio. La luce del sole penetra sotto la cappa di umidità e rischiarà le pendici. Le espressioni: «nell'aria troppo tersa sopra le colline» / «nella limpidezza eccessiva là sopra le colline» / «e sulle colline un bagliore [che preannuncia pioggia a rovesci]» descrivono uno stato di cose che comunica al lettore una realtà materialmente diversa dall'originale; e tutte queste realizzazioni non sono chiare: perché l'aria troppo tersa sopra le colline o la limpidezza eccessiva dovrebbero suggerire pioggia? Lo stesso vale per il *bagliore* (a meno che non sia quello di un lampo, ma non lo è perché nell'espressione italiana non c'è menzione di bagliore momentaneo ma duraturo), bagliore di che cosa? Il lettore pensante si attende in questi tre casi che le nubi siano poco dense (il sole è «velato») e quindi la pioggia a rovesci almeno poco probabile.

Il lettore di una traduzione considera il testo che legge un originale, non una traduzione, lo accoglie con fiducia. Pensa: così avrà inteso l'autore. Ma che cosa davvero ha inteso il «primo» autore? Nell'originale di Chandler che abbiamo davanti si arriva ad una conclusione convincente ed espressivamente efficace. Nelle versioni italiane dobbiamo accontentarci di qualcosa di impreciso o, al meglio, inintenzionalmente ambiguo.

Nonostante la brevità del campione che stiamo discutendo, c'è però ancora spazio per qualche altra considerazione, ancora più rilevante e grave, sulla traduzione che ne è stata fatta (del resto, della stessa natura, se ne trovano in ogni tipo di traduzione). Dalle poche battute dell'*incipit* della narrazione, comprendiamo subito che il personaggio che si descrive ha una personalità molto autocentrata, ma simpatica, consapevole di sé oltre che di quanto gli accade intorno; ci tiene ad essere e anche ad apparire. Cura la propria immagine quando sa che può trarne vantaggio. Si descrive con un elegante vestito blu, non vistoso, di colore blu discreto, con cravatta e fazzolettino intonati. Fin qui tutto bene, più o meno, tra l'originale e le traduzioni. Ma, prima che l'autoritratto sia terminato, i lettori dell'originale e delle versioni italiane si trovano davanti due immagini diverse; e quelle delle versioni italiane non sono più in armonia con il personaggio: «calze nere di lana, con un disegno ad orologi blu scuro», «calzini di lana neri, con un disegno ad orologi blu scuro», «calze nere di lana con una fantasia di orologi blu». Nell'originale il personaggio porta «black wool socks with dark blue clocks on them». Certamente Philip Marlowe, che si sentiva elegantemente vestito, ha, per il lettore italiano, una stramba concezione dell'eleganza, molto vicina al *kitsch*. Ma così non è per il lettore dell'originale.

A nessuno dei tre traduttori è venuto in mente che spendere qualche minuto in più a ragionare sulla qualità dell'abbigliamento di Marlowe sarebbe stato logico e onesto (il «powder-blue» del suo completo è un colore discreto, non vistoso, sottilmente ricercato; gli orologi/orologi che decorano i calzini sono come minimo un pugno nell'occhio: poco importa se i calzini sono probabilmente nascosti alla vista materiale dai calzoni). Come Chandler è scrittore molto consapevole - e le poche righe dell'estratto lo dimostrano - così Marlowe è assai più elegante e convenzionale nella sua eleganza: i «clocks» di cui si parla sono un consueto ornamento di questo capo di abbigliamento, sono motivi verticali, coste di maglia o ricamo («clocks», probabilmente da clocca, campana, oppure dal verbo «to clock», che descrive l'azione e l'oggetto stesso del «clapper», il batacchio della campana), una baghetta che generalmente termina con una testa a punta di freccia, o di spiga, sottile, allungata (De Felice-Duro).

Che la letteratura di genere sia tradotta con modalità sue proprie è un dato di fatto, ma non una necessità teorica, solo una prassi. Basta prendere a caso un qualunque giallo tradotto pubblicato in una collana popolare e si verificherà che la scrittura è provvisoria e spesso incompetente. Ricordo lo «steak and kidney pie», piatto unico, consumato da un personaggio originale che diventava due piatti, «steak», bistecca, e «kidney pie», pasticcio di rognoni, da parte dello stesso personaggio in traduzione italiana. Oppure si incontreranno incongruenze stilistiche, come «*Ho portato* il libro delle sottoscrizioni al signor

Simon, e lui mi *disse* di far salire il sovrintendente e di *preparare lo sherry sul tavolo* » (corsivo mio), dove all'ingiustificato affiancarsi di due tempi verbali pragmaticamente incompatibili si aggiunge anche la goffaggine di «preparare lo sherry sul tavolo».

Non è il caso di dare i riferimenti bibliografici di questi esempi assolutamente veri ma anche così frequenti e generalizzati da essere quindi quasi senza paternità o maternità. È vero che esempi come questi si possono incontrare spesso anche nella traduzione della letteratura alta, ma è altrettanto vero che nella letteratura pregiudizialmente identificata come di minor valore questo accade molto più spesso, più volte ad ogni pagina. Le redazioni editoriali al riguardo sono più tolleranti o meno attente. Forse pensano che un testo letterariamente più semplice sia anche più facile. È letteralmente il rovescio della realtà. Con il testo alto si può non essere all'altezza della complessità strutturale e concettuale, con quello meno alto si può fraintendere molto di più proprio a partire dal piano basso, costitutivo, della lingua: il dipendere del testo popolare, di consumo, dalla mutevole realtà quotidiana, che cambia perfino troppo rapidamente per quelli che la vivono. Mi chiedo quanti sappiano oggi tra i giovani che cosa significhi «essere in», e quanti lo sapessero intuire il mese prima che l'espressione diventasse comune negli anni Sessanta.

Leggiamo ancora una pagina da un famoso romanzo del 1930 di Dashiell Hammet, *The Maltese Falcon*. Cerchiamo ancora di verificare se i tratti di *crime fiction* che lo caratterizzano e che si ritrovano diffusamente nelle letterature americana del genere possano suggerire un trattamento traduttivo diverso da quello di un qualsiasi altro testo letterario. Nel caso di Dashiell Hammet qualcuno potrebbe far notare che si tratta ormai di un autore *authoritative*. Ma, come dicevo, questo non ha alcuna importanza. Non si diventa *authoritative* nel tempo se non lo si era già prima che il tempo passasse.

Spade did not look at the pistol. He raised his arms and, leaning back in his chair, intertwined the fingers of his two hands behind his head. His eyes, holding no particular expression, remained focused on Cairo's dark face.

Cairo coughed a little apologetic cough and smiled nervously with his lips that had lost some of their redness. His dark eyes were humid and bashful and very earnest. 'I intend to search your offices, Mr Spade. I warn you that if you attempt to prevent me I shall certainly shoot you.'

'Go ahead.' Spade's voice was as empty of expression as his face.

'You will please stand,' the man with the pistol instructed him at whose thick chest the pistol was aimed. 'I shall have to make sure that you are not armed.'

Spade stood up, pushing his chair back with his calves as he straightened his legs.

Cairo went around behind him. He transferred the pistol from his right hand to his left. He lifted Spade's coat-tail and looked under it. Holding the pistol close to Spade's back, he put his right hand around Spade's side and patted his chest. The Levantine face was then no more than six inches below and behind Spade's right elbow.

(Hammet, 1963: 42-43)

Il testo conferma i tratti «popolari» dell'accumulo di particolari inessenziali e ritardanti descritti da molti studiosi, ma in questa applicazione intuimmo

che questi tratti sono anche perseguiti per una volontà di iperrealismo: i gesti sono osservati nel loro accadere, le azioni e gli oggetti sono collocati spazialmente in luoghi definiti, ogni dettaglio è come un tassello ineliminabile in un gioco di puzzle. Possiamo notare che il dettaglio è in effetti fondamentale nella concezione e costruzione di un testo di *detection*. Come il poliziotto o il detective privato, il lettore è invitato a vedere tutto, verificare tutto e trarre conclusioni. Nel caso esaminato, decontestualizzato com'è, non siamo in grado di dire se e quali di questi dettagli serviranno poi al dipanamento del *mystery*, ma l'accumulo dei particolari (e la loro minuzia), dei quali molti sono presumibilmente inutili, fa parte del gioco di rivelamento e di dissimulazione, è elemento costitutivo del giallo, che deve accumulare dati come accade nella realtà, dove la chiarezza della visione dei fatti è sempre impedita, intralciata dalla trama stretta del tessuto, dal fatto che al lettore viene proposta la stessa partecipazione all'azione del personaggio nella sua esperienza della realtà. L'accumulo dei dettagli serve a nascondere almeno in parte una visione prospettica degli accadimenti, con riproduzione di ciò che avviene nella realtà. E la realtà non può non apparire sempre altro che congerie disordinata di eventi singoli e non evidentemente correlati. La correlazione è fornita solo dalla *lettura* dei fatti.

La scrittura di Hammet è, in questo senso, una scrittura molto competente. Quindi è possibile che «You will please stand» in bocca a Cairo non sia forma di cortesia impropria in uno che sta maneggiando aggressivamente una pistola, ma che Cairo sia un personaggio che esige proprio quella modalità espressiva che serve a delinearne il carattere. Nella descrizione che subito segue, «the man with the pistol instructed him at whose chest the pistol was aimed», la forma descrittiva burocratica non è con ogni probabilità che conferma dell'iperrealismo narrativo caratterizzante, dominante di questa forma testuale.

Entrare nella testa dell'autore non è possibile, ma l'espressione testuale (la *volontà del testo*) è lì di fronte a noi per essere riconosciuta, decodificata e ricodificata nei termini in cui si pone: tocca al lettore (e quindi al traduttore e al suo lettore) coglierla. La compositezza del registro linguistico di Cairo non può essere messa in discussione e non può essere ignorata; né può esserlo ogni altro tratto narrativo. Se siamo certi di queste unità di senso, quelle unità dobbiamo tradurre. Il senso complessivo del testo risulterà dalla combinazione di quelle unità, come già era avvenuto al momento della loro composizione originale. Ogni suggerimento misteriosofico che venga da una teorizzazione che predichi che il traduttore non si lasci confondere dai dettagli perché non gli sfugga la visione dell'insieme è appunto misteriosofica: l'insieme, per il traduttore - come del resto per ogni autore originale - è solo visualizzabile con il punto conclusivo finale, al termine del testo. L'autore ha seguito un suo procedimento compositivo, il traduttore segue un tracciato di altri e deve dimostrare di avere capito le indicazioni e le istruzioni e di non essere finito fuori mappa.

Note

¹ Ho discusso altrove (Fissore, 2006) quali siano le, poche ma di importanza cruciale, regole per la traduzione del verso, regole che poggiano sulla semantica e sulla natura testuale poetica versificata.

² Cinese e giapponese non posseggono il pronome relativo e quindi frasi come a) «L'automobile che è più grande viene preferita a quella che è più piccola» e b) «La grande automobile è preferita alla piccola» si traducono in un'unica soluzione, e cioè quella della premodificazione del nome o del dimostrativo che si accompagna con grande e piccola; vale a dire solo la soluzione b) è possibile. Ma se il pronome relativo venisse sviluppato da eventi futuri anche il cinese e il giapponese permetterebbero la soluzione a). Altra particolarità, cinese e giapponese non posseggono la congiunzione causale. Questo significa che la causalità deve essere rappresentata con una convenzione sintattica da rispettare sempre. Quindi lo spostamento reciproco di frase principale e frase dipendente causale che le lingue europee si possono permettere non è tra le opzioni del cinese e del giapponese, con tutto ciò che questo comporta nei termini della reciprocità tra tema e rema.

³ Con «popular fiction» Newmark intende quella varietà di letteratura che si chiama più comunemente letteratura di massa che, per usare le parole stesse di Newmark, cento anni fa ancora non esisteva. Letteratura popolare mi sembra termine che esclude la letteratura di consumo, e più nobile.

⁴ Ho discusso la possibilità di questo rischio, anche in traduzioni di letteratura *tout court*, in un saggio su *The Mystery of Edwin Drood* di Charles Dickens (Fissore, 2008). Il termine «corretto» sembra implicare che esista una sola traduzione di un qualunque testo, ma non è questo che intendo: intendo una qualunque traduzione difendibile di un originale. Una traduzione che rispetti i «limiti dell'interpretazione».

⁵ Trattati universali sono quelli descritti da una teoria della coesione e coerenza testuale linguistica. Trattati locali sono quelli relativi al «genere letterario»; nel nostro caso, di una grossolana distinzione tra letteratura alta e bassa, ad esempio si potrebbero citare i seguenti tratti: l'uso frequente di *clichés*, «he swore under his breath, he squared his shoulders» o frasi ad effetto come «no broader than he was thick», sono caratteristici della tipologia letteratura popolare e della sotto-tipologia «hard-boiled crime fiction». Ogni altro tipo o sotto-tipo testuale esprimerà i suoi tratti. Ma niente esclude che questi tratti siano utilizzati trasversalmente da tutti i tipi testuali, per i loro scopi. Questo comporta che il loro trattamento dovrà rimanere uguale, quale che sia il luogo testuale nel quale si ritroveranno. Ogni tratto sarà riconoscibile per la sua codificazione linguistica. Sarà quindi solo sulla codificazione (la forma) che il traduttore dovrà operare.

Bibliografia

Bolinger, D., 1977. *Meaning and Form*. London : Longman.

Chandler, R., 1939. *The Big Sleep*. London : Hamish Hamilton.

Chandler, R., 1958. *Il grande sonno*, traduzione di I. Omboni. Milano : Mondadori.

Chandler, R., 1987. *Il grande sonno*, traduzione di O. Del Buono. Milano : Feltrinelli.

Chandler, R., 2001. *Il grande sonno*, traduzione di L. Grimaldi. Milano : Feltrinelli.

De Felice, E., Duro, A., 1993. *Vocabolario italiano*. Torino-Palermo : Sei-Palumbo.

Fissore, V., 2004. *Biforcazioni*. In V. Gianolio (a cura di). *Scrittura e azzardo*. Torino : Tirrenia Stampatori, p. 9-22.

Fissore, V., 2006. «Notes towards a Linguistics of Verse Translation». In R.A. Henderson (a cura di). *English Studies 2005*, Torino : Trauben, p. 187-197.

Fissore, V., 2008. *Tradurre The Mystery of Edwin Drood di Charles Dickens*. In V. Gianolio (a cura di). *NoirGialloThriller. Archivi di genere*. Torino : Tirrenia Stampatori, p. 180-97.

Hammet, D., 1963. *The Maltese Falcon*. Harmondsworth : Penguin.

Newmark, P., 1988. *A Textbook of Translation*. New York : Prentice Hall.

Nida, E. A., 1964. *Towards a Science of Translating*. Leiden : E. J. Brill.

Presentazione dell'autore

Valerio Fissore insegna Linguistica inglese all'Università di Torino. La sua ricerca si sviluppa nel campo degli studi sulla traduzione, della teoria della traduzione e della linguistica testuale. Ha tradotto narrativa (H. James, M. Franklin, G. Okara) e poesia (D. Jones, T.S. Eliot, D. Abse).