

L'analisi traduttologica e i tipi di traduzione

Nel secondo capitolo ho parlato delle differenze tra i testi che si prestano facilmente a molte interpretazioni diverse e quelli che, per la loro natura, sono decodificabili in un solo modo, a meno di travalicare in modo palese i limiti interpretativi dettati dal testo e dall'autore.

Il testo chiuso per eccellenza è quello normativo, che può essere rappresentato da testi d'uso come una legge, un manuale di istruzioni o un elenco del telefono. In questo caso, a parte l'eventualità di decodifiche aberranti (→ 3.11), l'interpretazione permessa è una sola, il contenuto informativo è precisabile, e la forma in cui è espresso trascurabile. (Le leggi delle dodici tavole, 451 a.C., erano formulate in un linguaggio ricco di allitterazioni, anafore, omoteleuti per permetterne una facile memorizzazione, un'eccezione che conferma la regola.) È un testo in cui i termini hanno una netta prevalenza sulle parole (→ 3.15) e, quando non è così, sorgono immancabilmente dei problemi. È vero, per esempio, che spesso sono necessarie interminabili discussioni tra giuristi per decidere quale sia l'interpretazione corretta da dare a una legge, e che giudici diversi possono dare interpretazioni diverse di uno stesso testo giuridico. Ciò è dovuto al fatto che le leggi sono comunque scritte in un codice naturale anisomorfo (→ 3.14), all'interno del quale non esiste né la sinonimia assoluta né l'equivalenza, e che perciò è passibile di letture plurime. Ma, quando ciò avviene, si mette in risalto un limite del legislatore, che suo malgrado non è riuscito a superare mediante esplicitazione la naturale ambiguità della lingua. Nei linguaggi informatici, dove le leggi sono espresse da formule matematiche (codice artificiale isomorfo), l'interpretazione possibile è una sola, tant'è vero che i computer, quando ricevono comandi, non rimangono "indecisi" sul proprio comportamento.

↳ All'estremo opposto, di massima apertura interpretativa del testo, sono le poesie, nelle quali il ritmo, il suono, la rima svolgono un ruolo fondamentale.]

La poesia è anche musica, è anche suono e, dato che il rapporto tra segno e oggetto è in questo caso un fatto privato del poeta, risulta già impossibile dare un'interpretazione univoca a una poesia anche senza passare a un altro codice. Quando poi si desidera dare di una poesia una versione interlinguistica, i problemi si moltiplicano, data l'evidente possibilità di riprodurre tutti i molteplici aspetti di questo tipo di testo: ritmo, suono, contenuto denotativo, rimandi intertestuali, rima, schema metrico, forma grafica, suddivisione dei versi.

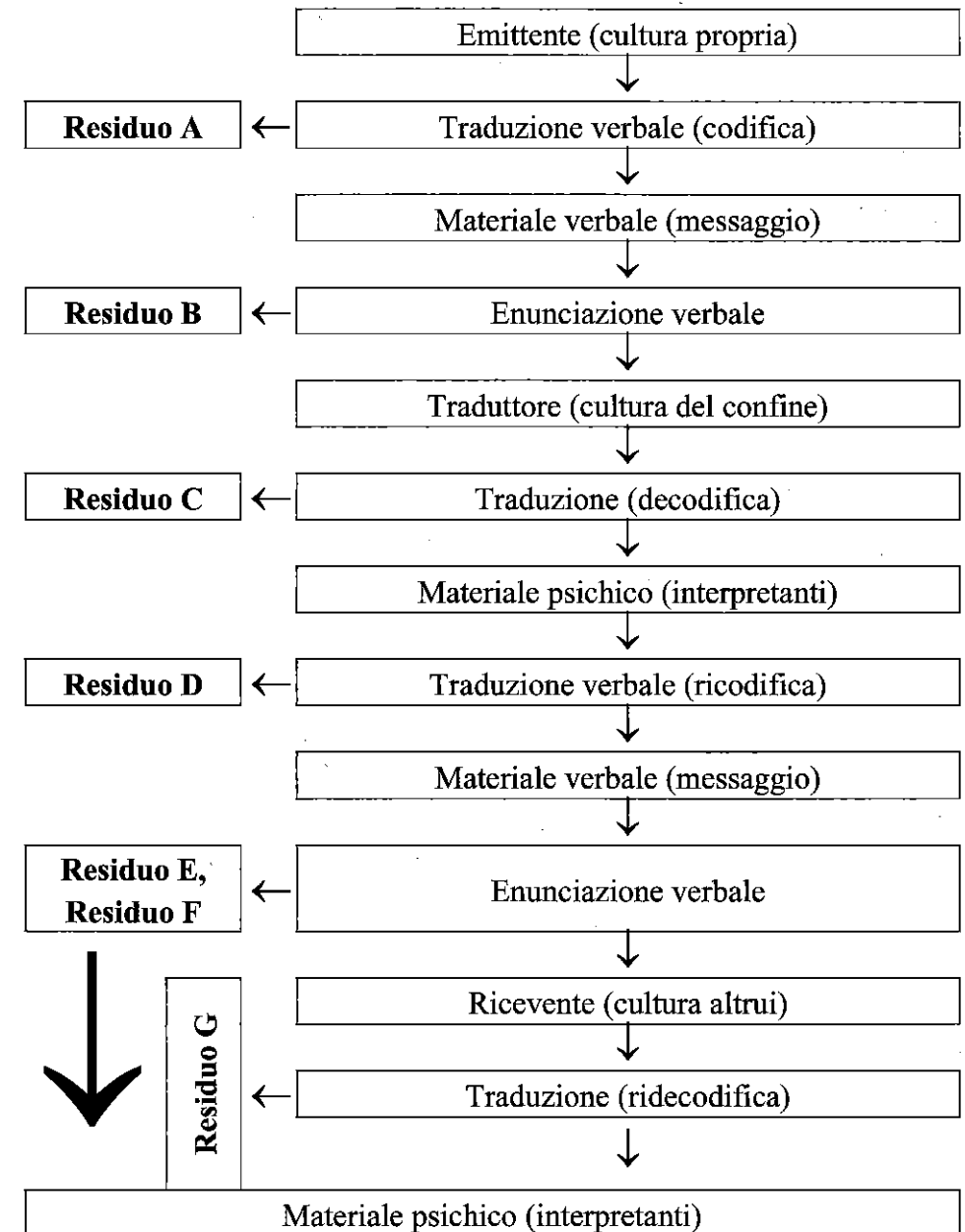
La maggior parte dei testi in cui un traduttore s'imbatte, comunque, si colloca in un punto intermedio tra questi due poli opposti. Vediamo cosa dicono alcuni studiosi dei tipi di testo in relazione alla traduzione.

4.1 Traduzione e residuo: il metatesto

«In qualsiasi forma di comunicazione, che comporti traduzione o no, si verifica una perdita» (Lefevere 1982: 11). Questa scoraggiante affermazione è fondamentale per qualsiasi considerazione successiva. Tutte e sei le funzioni della comunicazione, esaminate nel secondo capitolo, possono essere causa e sede della perdita. Si ha una deficienza nella funzione emotiva quando il messaggio perde qualche pezzo nel passaggio dalla mente dell'autore alla carta stampata; nella funzione conativa, come abbiamo visto, quando ci si rivolge in modo inadeguato al destinatario, o ci si rivolge a un destinatario inadeguato. Quando invece il problema di comunicazione è nella funzione metalinguistica, ossia nella comprensione del codice, viene in soccorso la traduzione.

Nello schema a fronte (tratto da Osimo 2001: 76) sono raffigurati i vari passaggi (processi traduttivi) ai quali è sottoposto un testo nel suo percorso interlinguistico e intersemiotico dalla mente dell'emittente alla mente del ricevente, e che commenta qui di seguito.

L'autore desidera comunicare qualcosa, nella sua psiche si delinea un pensiero che spinge verso l'esterno, formato da materiale mentale e non ancora verbale. Per comunicarlo, il messaggio viene allora verbalizzato, e così facendo si ha un primo residuo, una parte del pensiero che la verbalizzazione non è riuscita a esprimere (A nello schema). Il messaggio verbale giunge al traduttore, ma ostacoli grafici o visivi non gli permettono di giungervi integro (B). Il traduttore legge il messaggio e lo traduce intersemioticamente in interpretanti, cioè ne dà una sua interpretazione mentale, necessariamente incompleta come tutte le interpretazioni (C). Il traduttore mette in parole la propria interpretazione del prototesto nella cultura ricevente, e così facendo si crea un residuo, rispetto al messaggio letto, che non è riuscito a riverbalizzare (D). Il messaggio verbale tradotto giunge al lettore, ma ostacoli grafici o visivi non gli permettono di giungervi integro (E). Parte del residuo traduttivo (D) è stata prevista dal traduttore, che ne ha dato una versione metatestuale nell'apparato critico (F). Il lettore della traduzione decodifica il testo e lo assimila nel suo



codice mentale privato, naturalmente in modo incompleto, poiché non si tratta di una "fotocopia mentale" ma di una sintesi personale e privata (G). Dando quindi per assodata l'esistenza di una serie di residui o perdite nei vari processi traduttivi che costituiscono la traduzione interlinguistica, per quanto riguarda la parte consapevole e razionale del residuo (D e F) occorre decidere quale parte del prototesto sacrificare e in che modo farsi carico del residuo traduttivo che ne deriva. Questo significa attuare una strategia traduttiva, cosa che si può fare soltanto dopo avere individuato il lettore modello del metatesto e la dominante di quel testo per la cultura ricevente:

[...] l'analisi traduttologica del testo non può limitarsi alla sua descrizione, per quanto dettagliata. La funzione dell'analisi traduttologica è l'individuazione della dominante, di quel livello o elemento al quale prima di tutto si consegue l'unità del testo. (Torop 1995: 47)

Occorre quindi stabilire quale sia la dominante di un testo, quali in ordine di importanza siano le sottodominanti, in modo da costituire uno schema di priorità a cui attenersi nella strategia complessiva e nelle singole scelte traduttive. Gli aspetti del testo nella cultura emittente che hanno una priorità più bassa, e quelli che hanno meno probabilità di venire tradotti all'interno del testo della cultura ricevente, trovano un riscontro nel metatesto, ossia vengono "tradotti" sotto forma di note, indicazioni in postfazione o in prefazione o in altra forma al di fuori del testo nella cultura ricevente. È importante tenere presente che la dominante di un testo nella cultura emittente può non coincidere con la dominante nella cultura ricevente.

Per esempio, può accadere che un romanzo uscito in un certo paese e particolarmente interessante, in quella cultura, per le innovazioni stilistiche, o per la sua appartenenza a una determinata corrente letteraria, in una cultura ricevente lontana sia apprezzato soprattutto per i suoi contenuti di documentazione di ciò che avviene in quella cultura emittente, e che i riferimenti stilistici vadano perduti, anche perché quella corrente letteraria può essere ignota al lettore della cultura ricevente. È possibile documentare l'esistenza di tale corrente nell'apparato metatestuale, ma questo non permette comunque al lettore della cultura ricevente di cogliere tutti i riferimenti.

Così come può succedere che una storia d'amore ambientata nella Russia comunista, e avente come dominante locale proprio l'intreccio amoroso, sia letta ora in Italia come documento interessante sul realismo socialista e/o sull'ideologia estetica e politica del regime, mentre come storia d'amore non possa essere considerata di nessun interesse.

4.2 Traducibilità della connotazione

La traduzione interlinguistica di un testo particolarmente ricco di significati connotativi e caratterizzato da una struttura stilistica complessa comporta un residuo molto cospicuo. Jakobson, nello storico articolo che dopo mezzo secolo è ancora tanto attuale, distingue tre tipi di traduzione:

(1) la traduzione intralinguistica o riformulazione è un'interpretazione di segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua; (2) la traduzione interlinguistica o traduzione vera e propria è un'interpretazione di segni verbali per mezzo di un'altra lingua; (3) la traduzione intersemiotica o trasmutazione è un'interpretazione di segni verbali per mezzo di segni di sistemi segnici non verbali. (1959: 429)

Il primo tipo riguarda la riformulazione di un testo con altre parole della stessa lingua, quella che di solito è definita «parafrasi». Il secondo tipo è la traduzione come la si intende normalmente se alla parola non si aggiunge alcun aggettivo, mentre il terzo tipo si riferisce alla "resa", per esempio, di un romanzo in musica, o alla traduzione filmica di un testo, o alla trasposizione verbale del linguaggio dell'inconscio, per esempio di un sogno.

Dopo avere analizzato vari casi concreti di difficoltà o impossibilità di traduzione nelle varie lingue, e in particolare per quanto riguarda il «testo poetico», Jakobson conclude:

In poesia, le equazioni verbali diventano un principio costruttivo del testo. Le categorie sintattiche e morfologiche, le radici, e gli affissi, i fonemi e i loro componenti (tratti distintivi) – in breve, qualsiasi cosa costituisca il codice verbale – sono confrontati, giustapposti, messi in relazione contigua in base al principio della similarità e del contrasto, e portano una loro significazione autonoma. La similarità fonemica è percepita come relazione semantica. Il gioco di parole [*pun*], o per usare un termine più erudito e forse più preciso, la paronomasia, regna sull'arte poetica, e che tale dominio sia assoluto o limitato, la poesia per definizione è intraducibile. Solo la trasposizione creativa è possibile: o la trasposizione intralinguistica – da una forma poetica in un'altra, o la trasposizione interlinguistica – da una lingua in un'altra – o infine la trasposizione intersemiotica, da un sistema segnico in un altro (dall'arte verbale alla musica, alla danza, al cinema o alla pittura. (Jakobson 1959: 434)

La paronomasia, detta anche «annominazione» o «bisticcio», è una figura retorica che consiste nell'accostare parole che fonicamente si assomigliano, o che etimologicamente sono imparentate. Jakobson dice dunque che, sussistendo in poesia una rete di interrelazioni fonemiche che si sovrappone a quella delle interrelazioni semantiche, non la si può tradurre. Anzi, afferma che, per stabilire se un testo è poetico, si può provare a tradurlo: se ci si riesce,

non è poesia. Oppure: se lo si traspone in altra lingua, il testo in cultura ricevente non è poetico, ha lasciato dietro di sé il cospicuo residuo della propria poeticità.

Jakobson parla di «linguaggio poetico», ma in una qualche misura lo stesso discorso vale per tutti i linguaggi in cui esistono strutture di significati connotativi che si aggiungono e si intrecciano a quelli puramente denotativi: in sostanza, il riferimento è a tutti i testi tranne quelli rigidamente chiusi. Come dice Segre,

l'informazione, puramente fattuale, può esser tradotta in simboli e, a fortiori, in altra lingua, senza residui; la comunicazione comprende anche elementi non informativi che, per il fatto stesso di esser stati comunicati, si configurano come nozioni. (Segre, 1985: 5)

Volendo tentare una traduzione intralinguistica del brano riportato, Segre distingue tra «informazione» e «comunicazione». L'«informazione» è traducibile senza residui perché è traducibile in simboli, non contiene un surplus di senso di carattere connotativo. Invece quella che Segre chiama «comunicazione» contiene «nozioni», ossia elementi di senso che si rifanno a un contesto, e che quindi non possono essere del tutto tradotti:

Il termine connotazione si contrappone a denotazione perché designa qualche conoscenza supplementare rispetto a quella puramente informativa e codificata della denotazione. (Segre, 1985. p. 51)

Esiste un testo puramente informativo, tecnico, terminologico, chiuso, nel quale a ogni termine corrisponde uno e un solo significato denotativo codificato e inequivocabile. Ed esiste una grande varietà di testi più o meno connotativi, che perciò sono «più che informativi», e questo surplus di informazione non è codificato, ma varia nel tempo, nello spazio, nella cultura personale e collettiva. Scendendo nel concreto, se il dizionario è il codice della lingua comune (la *langue* di Saussure), là troveremo – nella migliore delle ipotesi – i valori denotativi di un vocabolo, mentre quelli connotativi, che valgono solo in un certo contesto e co-testo (la *parole* di Saussure), vanno indagati con strumenti critici caso per caso. Il «testo poetico» di Jakobson (il testo caratterizzato dalla connotazione), in definitiva, viene considerato da Jakobson «intraducibile» e da Segre intraducibile «senza residui».

Ho riportato la scoraggiante opinione di questi teorici non perché ritenga che la traduzione del testo connotativo vada abolita o che sia impossibile insegnarla. D'altra parte non è nemmeno possibile affidarsi alle visioni rosee e ottimistiche di teorici come Catford.

Nel 1965 J. C. Catford ha pubblicato il libro *A linguistic theory of translation. An essay in applied linguistics*, che cronologicamente dovrebbe

essere una reazione all'articolo di Jakobson, e invece sembra non tenerlo in nessun conto. Essendo comunque uno dei pochissimi libri interamente dedicati alla traduzione in quel periodo, per anni è stato uno dei pochi fari di traduttori e ricercatori. La collocazione di quella che, vent'anni dopo, si sarebbe chiamata «traduttologia», è per Catford in «un ramo della Linguistica comparativa» (1965: 20). Questa disciplina studia quelle che Catford chiama «equivalenze» a prescindere dal contesto sia storico che geografico:

Dal punto di vista della teoria della traduzione, la distinzione tra confronto sincronico e diacronico è irrilevante. Possono essere configurate equivalenze traduttive, ed eseguirsi traduzioni, tra qualsiasi coppia di lingue o dialetti, della stessa famiglia o di famiglie [linguistiche] diverse e con qualsiasi tipo di relazione spaziale, temporale, sociale o di altro tipo. (1965: 20)

Il processo traduttivo è presentato come una meccanica sostituzione di equivalenti: «la sostituzione di materiale testuale di una lingua (*source language*) con materiale testuale equivalente in un'altra lingua (*target language*)». (20) Quando tale sostituzione non è limitata solo al livello grafico o fonemico (*restricted translation*), ma è completa, si ha quella che Catford chiama «traduzione totale» (termine a cui si richiama trent'anni dopo Torop, modificandolo completamente):

[...] sostituzione di grammatica e lessico della *source language* con grammatica e lessico equivalenti della *target language* con conseguente sostituzione di fonologia/grafologia della *source language* con (non equivalente) fonologia/grafologia della *target language*. (22)

Catford non è però coerente nell'affermare che l'equivalente non cambia nel tempo e nello spazio, poiché in questo passo parla di «una particolare occasione» in cui si osserva una corrispondenza di significato:

Equivalente testuale è qualsiasi testo o porzione di testo nella *target language* che in una particolare occasione, con i metodi descritti sotto, viene osservato essere l'equivalente di un dato testo o porzione di testo nella *source language*. (27)

Catford sembra spinto a questa ricerca dalle possibili applicazioni informatiche per la traduzione automatica, miraggio che all'epoca era inseguito da varie aziende con ingenti mezzi economici. Nel tentativo di superare il concetto di equivalente tanto sfuggente, cerca di postulare stringhe di testo che costantemente sono sostituibili con altre stringhe di testo:

Equivalente traduttivo testuale è dunque: «quella porzione di un testo nella *target language* che è cambiata quando e solo quando è cambiata una data

porzione del testo nella *source language*». (28)

Ma il concetto di «equivalente» si svuota presto di senso quando Catford parla di parole che hanno vari «equivalenti»:

Le voci della *source language* che occorrono spesso di solito hanno più di un equivalente nella *target language* nel corso di un testo lungo. (30)

È in questo saggio che Catford spiega la differenza tra contesto culturale in senso lato e contesto lessicale immediato:

per «contesto» intendiamo il contesto situazionale, ossia quegli elementi della situazione extratestuale relativi al testo in quanto linguisticamente pertinenti: di qui «contestuale». Per «co-testo» intendiamo le voci del *testo* che accompagnano la voce in discussione: di qui «co-testuale». (30-31)

E sempre qui si comincia a delineare il concetto di «regola» non come norma prescrittiva da seguire, ma come costante, regolarità osservata empiricamente: «“Regola traduttiva” è dunque l’extrapolazione dei valori di probabilità delle equivalenze traduttive testuali» (31). Abbandonando la ricerca di un’equivalenza linguistica, Catford prova a proporre il concetto di equivalenza funzionale, situazionale:

Le voci della *source language* e del *target language* hanno raramente «lo stesso significato» in senso linguistico; ma possono funzionare nella stessa situazione. Nella traduzione totale, i testi o le voci della *source language* e del *target language* sono equivalenti traduttivi quando sono *intercambiabili in una data situazione*. (49)

Una simile considerazione difficilmente può valere in un testo connotativo, dove non è soltanto l’informazione che conta, ma è anche la forma in cui l’informazione è espressa. Catford invece ritiene che il suo discorso si applichi anche alla *fiction*, tant’è vero che parla anche del modo in cui possono essere «equivalenti» i dialetti, quanto di più culturospecifico si possa immaginare:

I testi nel dialetto non marcato della *source language* di solito possono essere tradotti in un dialetto della *target language* equivalente non marcato. Quando la *target language* non ha dialetto non marcato equivalente, il traduttore dovrà forse scegliere un certo dialetto specifico della *target language*. (87)

Come si vede, tanto le affermazioni sull’intraducibilità di principio, tanto quelle sulla traducibilità assoluta come quelle di Catford lasciano il traduttore con poche indicazioni pratiche. È meglio affrontare il problema in modo

realistico, tenendo conto che è sempre preferibile, se possibile, fruire del testo originale, avendo presente l’impossibilità di svolgere un lavoro perfetto (anche a causa del famoso «residuo» o «perdita») e sapendo di dare comunque un contributo al lavoro interpretativo dei critici.

[...] la traduzione intesa come dimensione critica è forse la prova vivente della partecipazione del destinatario al messaggio; inoltre le appartiene certamente il compito di conservare l’ambiguità del testo, quell’ambiguità che istituzionalmente compete alla letteratura e nella traduzione opera in genere più per spostamento che per resa diretta. (Paduano 1996: 147)

Da ciò risulta evidente che per la preparazione di un mediatore linguistico culturale non sono sufficienti gli insegnamenti di lingua, cultura, economia, storia, diritto ma occorre una preparazione preliminare in materie come semiotica, psicologia, letteratura, teoria della letteratura, filologia, teoria della critica, traduzione comparata, linguistica comparata, estetica del testo, tecnica della composizione e della versificazione e affini. E per la preparazione di un traduttore, che prevede cinque anni di studio (dopo il triennio di mediazione linguistica, il biennio della laurea di secondo livello in traduzione) sono necessarie, a seconda delle specializzazioni, anche corsi di storia della traduzione, traduzioni settoriali, traduzione letteraria, traduzione saggistica, storia dell’arte, della musica, dello spettacolo e tutto ciò che può contribuire alla formazione culturale, oltre che linguistica, dello studente, soprattutto nello specifico dell’ambito di specializzazione. Ciò che un corso simile può fare è fornire tutta la strumentazione critica e i concetti generali tratti dall’esperienza empirica, e costituire nei seminari un primo patrimonio di esperienza diretta sotto una supervisione critica.

4.3 L’analisi traduttologica

L’analisi traduttologica del testo è particolarmente approfondita e ramificata. È la prima operazione che si svolge sul testo, in séguito alla quale il traduttore può elaborare la propria strategia traduttiva e decidere quali sono gli elementi dominanti e quali i potenziali residui. I «cronotopi» sono coordinate spazio-temporali che servono a stabilire dove si situano gli eventi dell’intreccio, qual è il mondo introspettivo, psicologico dei personaggi, e qual è il mondo inventato (letterario) dall’autore. L’analisi cronotopica prevede quindi tre livelli: *cronotopo topografico* (tempo e luogo dell’intreccio), *cronotopo psicologico* (mondo soggettivo dei personaggi) e *cronotopo metafisico* (mentalità/concezione dell’autore).

Per quanto riguarda la struttura di eventi dell’intreccio, occorre distinguere il concetto di intreccio da quello di *fabula*. Nella *fabula*, gli eventi narrati

vengono ricollocati in ordine cronologico al fine di analizzarli con più ordine. Nell'intreccio, invece, tali eventi possono risultare esposti non in ordine cronologico, ma con analessi e prolessi, ossia salti indietro e in avanti, procedimenti che fanno parte della strategia del narratore. Tale analisi è incentrata sul *cronòtopo topografico* e «riguarda la distinzione (spesso di linguaggio) del cronòtopo dell'intreccio come mondo e come lingua *della narrazione e del narratore*» (Torop 1995: 149).

Lo studioso Mihail Bahtin per primo ha introdotto il concetto di dialogismo o polifonia all'interno dell'opera letteraria. In un testo moderno, la voce dell'autore, se è presente in modo esplicito nella narrazione, è solo una delle tante, poiché ogni personaggio ha una sua voce, un suo stile, un suo carattere. Il lettore modello ha la sensazione che i personaggi, partoriti dalla creatività dell'autore, vivano di una vita propria, sfuggendo al controllo del loro creatore. Per illustrare questo concetto, Bahtin ha preso in prestito dalla musica il termine «polifonia», che indica un componimento musicale in cui le varie parti o voci esprimono ciascuna una propria melodia.

La presenza di una relazione dialettica tra personaggi – tra loro e con l'autore – aggiunge una dimensione al testo, che non è più la descrizione di uno stato di cose, ma l'espressione di relazioni dinamiche; è, insomma, un essere vivente. In termini letterari, ciò comporta differenze stilistiche nel modo di esprimersi dei personaggi. Allo stesso modo in cui riconosciamo un nostro amico o parente dal modo in cui parla o scrive (l'idioletto o aura espressiva), è necessario poter riconoscere anche un personaggio.

Per aura espressiva del personaggio intendiamo quell'insieme di caratteristiche che lo accompagnano costantemente, un campo lessicale che definisce l'unità di percezione del personaggio. (Torop 1995: 150)

Tra autore modello e personaggio si instaura così una relazione paragonabile – sul piano psicologico – a quella tra due persone in carne e ossa. Il traduttore, naturalmente, non può annullare la propria identità psichica per assorbire quella dell'autore originario: instaura perciò a sua volta una relazione con i personaggi, ricreando nella cultura ricevente l'aura espressiva di ciascuno in funzione della nuova relazione interpersonale che ha con loro instaurato. Se, da un lato, ciò determina l'invecchiamento delle versioni (nel senso che i personaggi, essendo creazioni della mente dell'autore originario, difficilmente sono creazioni altrettanto vive del traduttore), ciò determina ancor di più l'invecchiamento precoce delle versioni corrette in redazione senza la partecipazione del traduttore (Torop 1995: 150; → 3.20). Tutto quanto detto a proposito della psicologia dei personaggi e della sua espressione letteraria può essere chiamato analisi del *cronòtopo psicologico*.

Oltre all'aura espressiva di ciascun personaggio, il traduttore deve individuare in che modo l'autore esprime invece stilisticamente la presenza della

propria concezione del mondo narrato (*cronòtopo metafisico*). Tale concezione viene detta «metafisica» perché si tratta di un mondo che va al di là di quello fisico, è il mondo mentale dell'autore, è l'«espressione della concezione della mitologia individuale o della lingua dell'autore, espressa dal *lessico dell'autore*» (Torop 1995: 149).

I problemi di traducibilità di un autore dipendono in primo luogo dalla possibilità di riconoscere il suo uso lessicale e sintattico in funzione dei cronòtopi di cui ho parlato. Spesso la relazione che un autore ha con una certa parola (preferita, aborrita, o considerata sotto una luce particolare) si riflette nella scelta del personaggio che la pronuncia e quindi nella relazione esistente tra quel personaggio (che naturalmente può anche essere l'io narrante) e l'autore.

Si procede quindi a un'analisi dei temi e dei motivi. Si stabilisce cioè quali sono i motivi (le microcostanti) di un testo che si riaffacciano e sulla base di questi si stabilisce qual è il tema dell'opera, perlopiù sul piano dell'intreccio.

A questo punto occorre stabilire qual è la dominante del testo e quali sono le sottodominanti, e in quale ordine di priorità si possono collocare. Ma non esiste una coincidenza tra il tema e la dominante di un testo? Non necessariamente. Il concetto di tema e di motivo è perlopiù semantico (*cronòtopo topografico*), mentre la dominante di un'opera può essere la dialettica relazionale tra personaggi (*cronòtopo metafisico*), o ancora il legame personale dell'autore con questa realtà (*cronòtopo psicologico*). In poesia, ma in certi casi anche in narrativa, la dominante di un'opera è spesso la struttura ritmica, rimica, fonetica.

Il sistema dei mezzi espressivi viene concepito come problema del proprio e dell'altrui nello stile dell'autore. A tutti i livelli linguistici (fono- e morfologico, lessicale, sintattico) e anche a livello di paragrafo (strofa) esiste una regolarità nella scelta dei mezzi, nella loro ripetitività. L'assenza di questa ripetitività cambia nella traduzione non solo lo stile linguistico, ma anche il ritmo del testo. (Torop, 2000: 151)

L'analisi delle dominanti è quindi più ampia dello studio dei motivi e del tema, e la traducibilità ottimale è dettata da tale analisi, e viene resa possibile dalla diversità dei materiali testuali.

4.4 La traduzione come gioco

Insieme a tutti gli aspetti seri a cui s'è accennato, la traduzione ha però anche aspetti non faceti ma ludici. Si è visto come il lettore (e quindi il traduttore), muovendosi in un testo, formuli continuamente ipotesi basate sul proprio orizzonte d'attesa, e provi a controllarle altrove nel testo. Il percorso di lettura prevede un susseguirsi di incroci dove il lettore sceglie una delle due o più

alternative riservandosi, in caso di ipotesi non confermata, di tornare indietro e di provare un'altra strada. È come nel labirinto di siepi di *The Shining*, con la differenza che i percorsi e le vie d'uscita sono tante quante sono le interpretazioni plausibili. Non è però permesso tagliare la siepe.

La relazione tra problemi di traduzione e gioco è feconda di sviluppi tra i traduttori contemporanei. Lo studioso ceco Jiří Levý, in un testo ormai classico, ha applicato la teoria matematica dei giochi alla traduzione.

[...] il processo di traduzione ha la forma di un GIOCO A INFORMAZIONE COMPLETA – un gioco in cui ogni mossa successiva è influenzata dalla conoscenza delle decisioni precedenti e dalla situazione che ne è derivata (per esempio gli scacchi, ma non le carte). (Levý 1967: 1172)

Da ciò è evidente quanto sia complessa ogni scelta che il traduttore deve compiere per le ripercussioni che ha su quelle successive. Ipotizzando un modello matematico del sistema costituito dal testo da tradurre, viene ricostruito un paradigma contenente tutte le soluzioni possibili in relazione tra loro in funzione di registri, contesti, co-testi. Scopo di questa impostazione non è certo l'applicazione dell'informatica alla traduzione, ma semmai la possibilità di verificare le scelte traduttive alla luce del panorama completo delle scelte possibili, ossia di descrivere le scelte traduttive concrete non soltanto in relazione le une alle altre, ma anche in relazione alle possibilità teoriche non attualizzate. Parlando per esempio della scelta della singola parola da parte del traduttore, scrive:

La scelta di un'unità lessicale (e anche di elementi di ordine superiore) è governata da un sistema simile di istruzioni, consee e inconsee. Sono sia obbiettive, dipendenti dal materiale linguistico, sia soggettive, di cui le più importanti sono la struttura della memoria del traduttore, i suoi standard estetici ecc. Il simbolo finale contenuto nel testo può essere indagato in relazione al sistema di istruzioni responsabile per la sua comparsa: è possibile ricostruire il modello della sua genesi, il suo MODELLO GENERATIVO. (Levý 1967: 1174)

Giustamente Levý tiene anche conto del fattore tempo che, nel gioco come nella realtà extraludica, svolge una funzione importante nel processo decisionale. Perciò le decisioni del traduttore non vanno viste in un contesto idealizzato in cui si ha a disposizione un tempo infinito per lavorare, ma nel contesto concreto più o meno stressante dell'ambiente lavorativo:

[...] il traduttore propende per quella delle soluzioni possibili che promette il massimo effetto con il minimo sforzo. Ossia intuitivamente propende per la cosiddetta STRATEGIA MINIMAX [...] I traduttori di prosa sono contenti di trovare per la loro frase una forma che, più o meno, esprime tutti i significati e i valori stilistici necessari, benché sia probabile che, dopo ore di sperimenta-

zione e riscrittura, sarebbe possibile trovare una soluzione migliore. I traduttori di norma adottano una strategia pessimistica, sono ansiosi di accettare le soluzioni il cui "valore" – anche in caso di reazioni estremamente sfavorevoli dei lettori – non ricade sotto un certo limite ammissibile secondo i loro standard linguistici o estetici. (Levý 1967: 1179-1180)

Eco rafforza l'ipotesi della traduzione come gioco, come scommessa, anzi, come gioco d'azzardo:

[...] tradurre significa interpretare, e interpretare vuole dire anche scommettere che il senso che noi riconosciamo in un testo è in qualche modo, e senza evidenti contraddizioni co-testuali, il senso di *quel* testo. Il senso che il traduttore deve trovare, e tradurre [...] È soltanto il risultato di una congettura interpretativa. Il senso non si trova in una *no language's land*: è il risultato di una scommessa. (Eco 1995: 138)

La traduzione è una scommessa continua e di continuo verificata, un processo non perfettibile, di approssimazione. Migliore è l'approssimazione, maggiore è l'efficacia di una versione. Intendere le versioni come trasposizioni creative non significa sentirsi liberi, ma cercare un modo creativo per aderire alla filologia del prototesto.

4.5 La traduzione poetica

«... la fedeltà limitata al senso è una forma di tradimento.» (Valéry, 1944: 14)

Anche il testo poetico, per stabilirne la strategia traduttiva, va sottoposto ad analisi. Non è detto che un testo, per il solo fatto di essere in versi, abbia come dominante la rima o il metro o altri aspetti della versificazione. Secondo Leopardi, il testo poetico in rima finisce per influenzare il poeta anche nell'espressione dei concetti. Questo postulato però non può certo essere esteso alla poesia contemporanea non in rima, anche se se ne può tenere conto per capire in che modo una dominante sia importante per la genesi (e quindi la traduzione) di un testo.

Ne' versi rimati, per quanto la rima paia spontanea, e sia lungi dal parere stracchiata, possiamo dire per esperienza di chi compone, che il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima, e talvolta un terzo di quello e due di questa, talvolta tutto della sola rima. Ma ben pochi son quelli che appartengono al solo poeta, quantunque non paiano stentati, anzi nati dalla cosa. (Leopardi, *Zibaldone*, 1821, citato in Sanguineti, 1991)

Nella creazione poetica leopardiana, la rima ha un ruolo che travalica quello

dell'ornamento e spesso influenza pesantemente la scelta compositiva del poeta. E la rima non è che la punta di un iceberg di elementi che determinano il senso complessivo di una composizione poetica in modo extradenotativo: il metro, le assonanze, le allitterazioni, la strofa, la posizione grafica sulla pagina e così via.

Stante l'arbitrarietà del segno linguistico, e quindi della relazione suono-senso, è evidente quali possano essere le difficoltà a riprodurre nella cultura ricevente tutti gli intrecci e i rimandi connotativi di un testo poetico. Molti, alle prese con una traduzione del genere, hanno rinunciato a priori ai versi, e hanno prodotto versioni in prosa; altri, pur mantenendo una suddivisione in versi, hanno rinunciato alla resa metrica, oppure hanno trasformato il metro della cultura emittente in un metro secondo loro più "facile", più usuale nella cultura ricevente. In pochi non si sono dati per vinti a priori e si sono cimentati con il tentativo di riprodurre, qua e là, anche la rima; più frequente è il caso dei traduttori che, pur di preservare la struttura rimica, hanno subito l'effetto descritto da Leopardi, giungendo a comporre versi, o versacci, che con l'originale hanno in comune poco o nulla.

Vladimir Nabókov ha tradotto in inglese i cinquemilacinquecento tetrametri giambici dell'*Evgénij Onégin* di Puškin. Ecco le sue riflessioni:

[...] ho dovuto decidere tra rima e ragione, e ho scelto la ragione. La mia sola ambizione era di creare una [...] traduzione assolutamente letterale della cosa, con copiose e pedanti note il cui volume supera di gran lunga il testo del poema. Solo una parafrasi "si legge bene"; la mia traduzione no; è onesta e goffa, ponderosa e servilmente fedele. (Nabókov, 1973: 7)

In altre parole, dovendo scegliere tra i piaceri derivanti dalla scorrevolezza di una versione e la sua precisione, Nabókov opta per quest'ultima. Questo non significa assolutamente che la sua versione sia goffa come lui afferma, né che non vi si possano mai trovare echi delle rime dell'originale.

Nell'evoluzione letteraria tedesca degli ultimi due secoli, come viene illustrata da Apel nel *Movimento del linguaggio*, il concetto di traduzione viene accostato a quello di poesia: la poesia è traduzione, la traduzione è poesia, ed entrambe contribuiscono a rendere proficua la relazione tra lingue e culture. La traduzione, per esempio, di Shakespeare in tedesco viene concepita come spinta all'innovazione della lingua e della cultura tedesca.

In questa concezione, il traduttore di una poesia è sempre un poeta e un filologo. Lo studio filologico dell'originale è accessibile solo a questo tipo di traduttore. Se però questi poi ricrea il componimento nella propria lingua, mantenendo elementi sintattici o riferimenti reali estrani per il lettore della cultura ricevente, questi elementi servono a fertilizzare il campo della cultura ricevente. Ecco come sintetizza questa concezione Goethe nel 1814:

[...] il traduttore che aderisce totalmente al suo originale rinuncia più o meno all'originalità della sua nazione, creando una terza entità alla quale il gusto della folla deve innanzitutto educarsi.

Si tratta, secondo Apel, di una traduzione orientata in base al «movimento del linguaggio», che dinamizza le relazioni tra culture nazionali ponendo all'avanguardia di tale scambio il traduttore-poeta-filologo. L'enfasi, quindi, come nel caso di Nabókov, viene posta sul testo della cultura emittente, ed è al lettore della cultura ricevente che viene chiesto lo sforzo di misurarsi con strutture e sistemi che esulano dalle sue abitudini.

Nel dibattito moderno e contemporaneo prevale quindi l'approccio estraniante, «al posto della falsa alternativa tra fedeltà, libertà o impossibilità della traduzione, e, insieme a questa concezione, il testo della traduzione dovrà essere affrontato con un nuovo atteggiamento ricettivo» (Apel 1997: 99).

Prima di procedere a descrivere sette approcci possibili alla traduzione poetica, una considerazione resta valida comunque. È importante evitare più possibile di aggiungere parole (immagini) estranee alla lingua dell'autore. Qualora una traduzione letterale risulti impossibile, e si debba ricorrere a compensazioni per esprimere qui un elemento poetico che non si è potuto collocare là, occorre attingere a immagini comunque presenti nel sistema poetico dell'autore, e coerenti con ciò che si vuole esprimere.

Particolarmente attuale è il problema della lingua dell'autore nel caso della traduzione poetica, poiché le inevitabili aggiunte possono risultare in contraddizione con il sistema di immagini dell'autore. (Torop 1995: 151)

Ecco, in sintesi, come è possibile suddividere le modalità di accesso a una poesia, e quindi le varie forme di traduzione.

1. accesso diretto all'originale: questa è una forma di traduzione intralinguistica o interlinguistica e metatestuale, e consiste nel dotare la poesia non tradotta di un apparato critico che faciliti l'accesso dei lettori al testo; a seconda dei casi, tale apparato metatestuale può essere scritto nella stessa lingua del prototesto (intra-linguistico) o in altra lingua (interlinguistico).

2. traduzione interlineare con testo a fronte: in questo caso la traduzione non è metatestuale, ma testuale e interlinguistica e, come nel caso precedente, si tratta di creare un metatesto supplementare e complementare al prototesto, che quindi non lo sostituisce ma lo affianca. Quando il metatesto a fronte è molto servile, ossia riproduce parola per parola (quando possibile) la sintassi del prototesto, chiamarlo «testo» è improprio, poiché si tratta più che altro di un'accozzaglia di parole non coese e nemmeno leggibili al di fuori della situazione descritta.

3. traduzione filologica: è una traduzione interlinguistica adeguata e non

accettabile, ossia che si pone come dominante assoluta l'accesso del lettore alla struttura dell'originale, non la leggibilità del metatesto. È una modalità teoricamente simile alle due precedenti, da adottarsi quando il prototesto in originale non è comunque accessibile per un dato lettore modello. Come le precedenti, fa parte delle strategie traduttive che allargano gli orizzonti culturali del lettore modello, anziché restringere gli orizzonti culturali dell'originale per adattarvi. I parametri di versificazione, nella traduzione filologica, sono osservati solo quando sia possibile (la rima, per esempio, è difficilmente riproducibile). Metro, verso, e in qualche caso anche suono, sono riprodotti nella misura permessa dalla struttura linguistica diversa.

4. traduzione con una sola dominante: la si trova a volte quando l'analisi traduttologica è svolta in modo carente, o non è svolta affatto, e si ravvisa un aspetto (spesso accade con la rima) come dominante superficiale e apparente (e assoluta). A quel punto tutto il senso del testo, la sintassi, il registro, lo stile, il valore denotativo delle parole sono assoggettati al raggiungimento della rima. Solitamente ne escono versioni ridicole, caricaturali, note in gergo come «Vispa Teresa» per via dell'effetto cantilena che si ottiene specialmente quando i versi sono parisillabi.

5. traduzione con una gerarchia di dominante e sottodominanti: è un approccio moderato, a metà strada tra l'estremismo dell'adeguatezza filologica e quello dell'accettabilità commerciale. Tiene conto dell'impossibilità matematica di riprodurre tutti gli elementi del testo, e prevede una scelta razionale in cui tali elementi sono messi in una gerarchia dal più importante al meno importante. Prevede un'approfondita analisi traduttologica del prototesto, per riscontrare quali sono gli elementi dominanti per la cultura emittente, e a una loro proiezione sulla cultura ricevente per sviluppare un'analisi comparativa e stabilire quali possono essere recepiti con pari intensità e quali meno o più. La scelta della gerarchia delle dominanti va fatta tenendo conto di lettore modello, strategia editoriale, tipo di pubblicazione (e implicitamente gusto del traduttore). Gli elementi individuati come residuo sono sottoposti a traduzione metatestuale. Il fatto che nel metatesto siano spiegati le scelte traduttive e i residui è fondamentale per far capire al lettore che non è stato manipolato o strumentalizzato da qualcuno che gli fa pensare di avere a disposizione non l'originale ma la sola sua possibile traduzione in una data lingua.

6. trasposizione culturale: prevede l'esistenza di omologhi culturali, ossia di elementi nella cultura ricevente che "corrispondono" a elementi della cultura emittente, e la possibilità di individuarli.

[...] la forma del sonetto non significa per il lettore contemporaneo statunitense quello che significava per i contemporanei di Petrarca nell'Italia del Trecento. Usare la stessa forma per una traduzione in un'epoca diversa e una cultura diversa può quindi comportare un significato assai diverso e produrre il contrario di una resa fedele. Una soluzione è cercare un equivalente culturale

[sic] (come il pentametro giambico inglese per gli alessandrini francesi) o un equivalente temporale (il verso libero moderno al posto delle forme classiche in versi del passato) (Connolly 1998: 174).

Naturalmente occorre essere molto presuntuosi per pensare di conoscere gli "equivalenti culturali" e bisognerebbe sempre domandarsi equivalenti per chi, in quale situazione, da che punto di vista, come, quando, perché. A parte ciò, questa strategia ha una davvero bassa considerazione del proprio lettore modello, se ritiene che questi non sia in grado di capire che le culture sono diverse una dall'altra e che in altre culture vigono valori diversi. È una strategia traduttiva che coltiva il proprio lettore modello mentalmente chiuso e culturalmente monolitico e che non favorisce la comunicazione interculturale e la presa di coscienza della propria cultura che essa determina.

7. traduzione poetica-traduzione d'autore: la traduzione della poesia è affidata a un poeta della cultura ricevente, che perciò rielabora l'originale, ne prende spunto per creare una nuova poesia. Il risultato ottenuto è probabilmente il massimo che ci si possa aspettare sul piano poetico, mentre l'aspetto filologico rischia di essere il più (anche volutamente) trascurato.

4.6 La traduzione editoriale

Si parla spesso di traduzione letteraria, tecnica, scientifica, ma è raro che si parli di traduzione editoriale, che pure è una categoria reale tanto importante. Lavorare per l'editoria può significare tradurre testi che appartengono all'ambito settoriale, giornalistico, saggistico, scientifico, divulgativo, letterario, poetico, teatrale, filmico, artistico.

A seconda del committente, si può cercare di stabilire come sia il lettore modello. Ci può essere una differenza enorme tra un'edizione economica tascabile ad alta tiratura in vendita anche all'edicola della stazione e un'edizione di pregio su carta patinata, destinata a pochi cultori della materia o bibliofili. Oppure tra un testo scientifico divulgativo e un testo scientifico per ricercatori. Più in una comunità linguistica il numero di lettori (e quindi di potenziali acquirenti) è elevato, più sono possibili edizioni rivolte a nicchie di mercato anche molto ristrette. Per l'italiano, la cui comunità linguistica si estende ben poco fuori dai confini dell'Italia, il numero di lettori è basso, anche a causa della grande fetta della popolazione non leggente, una delle più cospicue del mondo occidentale.

C'è poi una distinzione di carattere pratico. Il lavoro di traduzione una volta veniva conteggiato in cartelle dattiloscritte. Ora, più comodamente, ci si limita a leggere il numero di caratteri indicato da qualsiasi programma di videoscrittura, anche se nei contratti spesso continua a comparire l'ormai desueta «cartella dattiloscritta» come unità di misura. Ebbene, nella tradizio-

ne editoriale tale «cartella» è solitamente di duemila battute o caratteri, mentre nella traduzione extraeditoriale è del 25% inferiore: millecinquecento caratteri. Per calcolare la lunghezza di un testo in cartelle, occorre dividere il numero totale dei caratteri per duemila, o per millecinquecento, a seconda di quale sia l'unità di misura.

Ciò che accomuna le traduzioni editoriali è il fatto che l'industria editoriale è un cospicuo sistema di potere (Venuti 1998: 31-66). La relazione di lavoro che s'instaura tra editore e traduttore è molto diversa da quella che il traduttore ha di norma con le aziende extraeditoriali. Mentre in queste tendenzialmente si ha un rapporto paritario in cui un'azienda e un traduttore negoziano le condizioni di lavoro, nel mondo dell'editoria gli editori si costituiscono come sistema compatto le cui regole sono difficili da scalfire.

Lavorare per l'editoria è da alcuni considerato più prestigioso di un lavoro per l'industria non editoriale, e il conseguente afflusso di offerte di lavoro fa calare i prezzi. Tale desiderio dei traduttori è spesso dovuto al fatto che, essendo solitamente lettori forti nella cultura emittente, vorrebbero tradurre determinati testi e li propongono agli editori nella speranza di vedersi assegnato il lavoro. Alcune collaborazioni cominciano in questo modo, anche se spesso i testi tradotti sono proposti da agenti editoriali professionali.

Gli agenti internazionali mediano tra editore o autore straniero e editore locale. Dai loro gusti e interessi dipendono in parte cospicua le scelte editoriali, perché è raro che un editore possa permettersi di avere propri consulenti fidati in tutti i paesi del mondo per ricevere tempestivamente segnalazioni circa testi interessanti da tradurre. L'abilità principale di un agente editoriale internazionale consiste nella capacità di proiettare un testo sulla cultura ricevente e di stabilirne il potenziale successo di vendita.

I contratti editoriali di traduzione sono molto simili tra loro. Alcuni editori preparano contratti prestampati e li presentano in questa forma al traduttore, il quale di fronte a un'impostazione così rigida non ha grandi possibilità di negoziazione. Per non correre il rischio di rinunciare a una fetta di profitto nel caso un libro tradotto abbia successo, gli editori aggirano la legge sul diritto d'autore, che prevede il pagamento dei traduttori a percentuale sulle vendite, e si sdebitano in una sola soluzione forfetaria. Le tariffe applicate sono tra le più basse d'Europa anche a causa della fortissima offerta di manodopera.

In molti contratti di traduzione c'è una clausola in questa forma:

Alla consegna dell'opera tradotta, se l'editore, a suo insindacabile giudizio, considererà inadeguato il lavoro del traduttore, potrà respingere in tutto o in parte il lavoro, rifiutandosi di ottemperare agli obblighi di pagamento nei suoi confronti.

Il modo in cui viene stabilita la qualità della traduzione, e applicata questa clausola del contratto, si basa sul giudizio dell'editor responsabile della

collana di cui il testo fa parte. Dato che il suo giudizio è insindacabile, il parere del traduttore non conta.

Fuori dalle polemiche sul mondo reale, vediamo quali possono essere i criteri di valutazione della qualità di una traduzione. Fawcett (1995: 189) afferma che si deve tenere conto che i redattori (interni o esterni alle case editrici) sono responsabili di una buona fetta del prodotto finale. Generalmente la loro opera finisce per rendere il testo più leggibile, più facile per la cultura ricevente, e gli elementi meno tipici della cultura locale, e tipici invece della cultura emittente o di altre culture, sono spesso castigati ed espunti. Per molte lingue e in molti casi il redattore non ha la stessa competenza del traduttore per quanto concerne le culture da cui si traduce. Il redattore deve per forza di cose specializzarsi nelle tecniche di lavorazione del testo, per trasformare un dattiloscritto (come si usa ancora chiamare ciò che esce da una stampante domestica per distinguerlo da una stampa professionale) in un file pronto per il tipografo.

Di conseguenza, spesso le correzioni e gli interventi redazionali sono improntati a criteri di leggibilità (Munday 1997: 170), e molto raramente riguardano la filologia del prototesto intesa sia come filologia testuale, sia come «filologia culturale».

Secondo House (1998) è possibile individuare alcuni filoni di atteggiamenti verso la valutazione di qualità in traduzione. Il primo è basato sull'esperienza personale e sull'intuito. Si nega in questo caso l'importanza della teoria e della critica e ci si basa sul mestiere, sulla pratica redazionale, sulla sensibilità sviluppata col tempo nella prassi quotidiana. Negando ogni teoria, questo approccio usa categorie istintuali difficilmente definibili come «fedeltà all'originale», «scorrevolezza naturale del testo tradotto», «testo che gira» o «testo che non gira». Secondo questo filone, la sensibilità del traduttore è molto importante. In sostanza, mancando criteri affidabili di discussione, la buona traduzione scaturisce da un incontro favorevole tra la personalità del traduttore e quella del redattore.

Il secondo filone è detto «dell'equivalenza dinamica» e si rifà alle teorie di Nida: la buona traduzione suscita nel lettore reazioni uguali o simili a quelle suscitate dall'originale nel lettore dell'originale. Il primo problema è che non è possibile misurare né valutare in alcun modo tale reazione. Il secondo problema è che, anche risolvendo il primo, si rischia di produrre metatesti che non hanno nulla a che fare con l'originale perché in una certa cultura la presunta «reazione del lettore» uguale si può produrre solo così. Quindi a essere tradotti non sono i testi, ma le reazioni. La scelta ideologica di Nida, implicita in questo atteggiamento – e palpabile nei suoi scritti sulla traduzione biblica – è quella, paternalistica, di guidare il testo ai lettori, evidentemente considerandoli incapaci di erigersi all'altezza del testo, e bisognosi di una mediazione condiscendente.

L'atteggiamento di Wilss non è completamente diverso. La dominante di questa visione sono le norme per la fruizione dei testi vigenti nelle due culture in questione. Quando costringe i lettori a discostarsi dalle norme fruibili a cui sono abituati, una traduzione è difettosa. Naturalmente non si tiene conto del fatto che anche l'originale può avere una relazione di maggiore o minor conformismo rispetto alle norme fruibili della cultura emittente.

Reiss e Vermeer applicano la teoria dello *skopos* anche alla valutazione delle traduzioni. Il prototesto è considerato in quanto patrimonio informativo, e lo scopo della traduzione (la sua dominante) è convogliare in modo corretto tali informazioni nella cultura ricevente. È un approccio che non si cura dei testi che non sono soltanto informativi (per esempio il testo narrativo, saggistico ecc.), perciò è applicabile solo in alcuni casi e limitatamente ad alcuni tipi.

House invece (1998) parte dalla distinzione tra traduzione esplicitante (*overt translation*) e traduzione implicita (*covert translation*):

La traduzione esplicitante è necessaria ogni qual volta il prototesto dipende in modo massiccio dalla cultura emittente e ha uno status indipendente al suo interno; la traduzione implicita è necessaria quando nessuna delle due condizioni è attiva, ossia quando il prototesto non è culturospecifico della cultura emittente (1998: 199).

Quindi la cosiddetta "traduzione invisibile", la traduzione che non si spaccia per tale ma opera dietro le quinte cercando di produrre un testo "naturale", ossia standard nella cultura ricevente, per House è da usare quando l'originale non ha peculiarità culturali. Il traduttore, in modo consapevole o no, adotta un filtro culturale, attraverso cui fa passare la propria opera di mediazione. Tale filtro è definito in modo più o meno chiaro nella mente del traduttore, ma non è detto che si palesi facilmente e in modo immediato anche al revisore, il quale, tuttavia, prima di mettere mano al testo dovrebbe conoscerne molto bene la natura per evitare di sabotare – involontariamente s'intende – la strategia traduttiva implicita. Il filtro è

una serie di dimensioni transculturali nelle quali i membri delle due culture differiscono per quanto concerne predisposizioni socioculturali e preferenze comunicative. Ciò rende difficile la valutazione perché implica la valutazione della qualità dei filtri culturali introdotti nella traduzione (*ibidem*).

Il fatto che buona parte degli editor seguano, di questi filoni valutativi delineati, il primo (quello intuitivo basato sulla pratica e sull'esperienza personale) non facilita le relazioni con quei traduttori che, più disposti ad aggiornarsi e a mantenere viva la propria autocoscienza metatraduttiva, vorrebbero discutere le proprie scelte utilizzando categorie condivise e definibili. Spiega eloquentemente

mente House:

Questi trattamenti intuitivi della qualità della traduzione sono per loro stessa natura ateorici, e la possibilità di stabilire principi generali per la qualità della traduzione generalmente respinta (House 1998: 197).

4.7 La traduzione specializzata

Qualsiasi testo non poetico (secondo la terminologia di Jakobson), qualsiasi testo chiuso (Eco) rientra in questa categoria. Può trattarsi, per esempio, di specifiche tecniche, normative o contratti, manuali di istruzioni, articoli scientifici o divulgativi, elenchi telefonici, orari ferroviari. In questo tipo di testo si può parlare di «interpretazione corretta» e di «interpretazione scorretta».

Il residuo, nella traduzione specializzata, può essere ridotto molto tenendo conto dell'assenza dei rimandi connotativi. Il testo specializzato non ha una struttura poetica di cui il traduttore debba tenere conto.

Questa preoccupazione è quindi estranea al traduttore di testi settoriali che, per risolvere problemi di comunicazione tra culture diverse, o tra sistemi diversi, può fare liberamente ricorso a note, lievi adattamenti, specificazioni, precisazioni. Per correttezza, però, e in base alla norma ISO 2384 sulla presentazione delle traduzioni, nei casi di interventi cospicui è bene che il lettore possa distinguere che cosa appartiene al testo originale e cosa è stato aggiunto, tolto o modificato dal traduttore. La tendenza dei traduttori a integrare il metatesto con spiegazioni ed esplicitazioni non imposte dal prototesto determina un fenomeno a catena, poiché spesso le traduzioni finiscono poi per circolare e per creare a loro volta influenze. Tale fenomeno non è molto diverso dal caso degli amanuensi che, ricopiando i manoscritti, "chiosavano" i testi, ossia aggiungevano qualcosa di proprio, e le loro "chiose" (spesso interlineari) entravano, con le successive ricopie del testo, a far parte integrante di ciò che era considerato l'originale. Di qui la necessità del lavoro filologico a ritroso, partendo dalle copie esistenti, per capire quale delle lezioni sia da considerarsi la più antica e la più simile all'originale, esistente o presunto. La citata norma ISO, spesso disattesa, impone che nella pagina in cui è indicato il nome del traduttore si indichi anche il tipo di traduzione: se completa, parziale o ridotta.

Il traduttore letterario, in modo particolare quando traduce un classico, se, per esempio incontra unità di misura non in uso nella cultura ricevente come miglia, verste, libbre, pertiche, once o altre, le conserva nella traduzione, poiché – stante la possibilità da parte del lettore di individuare eventualmente nel dizionario il tipo di corrispondenza con misure del sistema metrico decimale – fanno parte dell'ambientazione culturale del testo originale. Per

contro, il traduttore settoriale converte le miglia in chilometri (come generalmente è tenuto a fare), perché in linea di massima non ha la preoccupazione che il lettore non possa più riconoscere il testo in quanto testo tradotto, né ha preoccupazioni analoghe riguardanti l'individuazione delle coordinate cronologiche del testo originale. Se occorre aggiornare qualche dato, è bene farlo senza preoccuparsi dell'aspetto filologico del testo.

Trattandosi di convogliare *informazioni che hanno un'utilità pratica* in quanto tali, può osare di più. Per convogliare in maniera ottimale ed economica tali informazioni al suo lettore modello, in nome della chiarezza, della leggibilità, può modificare lievemente la sintassi della frase, cercare sinonimi, abolire ripetizioni; sulle ripetizioni, attenzione a non prenderle di mira in modo da eliminarle tutte, come voleva la vecchia scuola. La presenza di varie occorrenze (*token*) di uno stesso tipo (*type*) è un importante indice del contenuto di un testo e della sua coerenza. Se nel testo letterario la ripetizione va conservata perché va considerata una caratteristica stilistica voluta del testo, nel testo settoriale spesso va conservata perché è molto più chiaro ciò che viene spiegato senza troppi rimandi anaforici e deittici. A parte il fatto che la discussione sulla bruttezza delle ripetizioni è ancora aperta e potrebbe portare molto lontano, il testo settoriale non deve essere bello, deve essere chiaro. La norma ISO 2384 vieta comunque di fare aggiunte, riduzioni, omissioni o modifiche a testo, indice o bibliografia *senza avvertirne esplicitamente il lettore*. Una possibilità è inserire il testo modificato tra parentesi quadre, con la dicitura «N.d.T.».

È evidente che i testi tecnici possono essere scritti in una lingua poco pregevole, e non di rado, nelle mani di un buon traduttore, possono risultare più comprensibili (e quindi migliori) nella cultura ricevente. Occorre che il traduttore non letterario sappia con chiarezza qual è il suo lettore modello. Questo dato può ricavarlo in parte dal committente, che può precisare se il documento sia a circolazione interna in un'azienda, per esempio, o pubblico, se sia rivolto a specialisti o no, se sia destinato alla pubblicazione su rivista o libro, e in questo caso se si tratti di un'edizione destinata a specialisti, se sia divulgativa, o se abbia la pretesa di soddisfare gli uni e gli altri obiettivi. Quest'ultimo caso di pubblicazione non particolarmente mirata rispetto al suo *target* commerciale è particolarmente diffuso nelle lingue dei paesi – come l'Italia – con un bacino di potenziali lettori esiguo. In lingua inglese, al contrario, possono essere commercialmente concepibili anche pubblicazioni molto specialistiche e mirate.

Una prassi assai consolidata nella pratica della traduzione, letteraria e non, e addirittura consigliata da alcuni docenti di traduzione, consistente nel fondere due proposizioni, o nello scinderne una in due, è esplicitamente vietata dalla norma ISO 2384. Occorre il massimo rispetto per paragrafi, proposizioni e frasi.

Vediamo ora alcuni principi generali della traduzione settoriale. L'analisi traduttologica del testo settoriale mira a individuare alcuni elementi che, spesso, nel testo saggistico o narrativo non sono altrettanto evidenti, o mancano del tutto. Uno di questi elementi è il livello di specializzazione. Il testo settoriale può essere tecnico al massimo, come nel caso di testi scritti da tecnici del settore e rivolti a tecnici del settore. È il caso, per esempio, degli articoli scientifici nelle riviste specializzate che circolano quasi esclusivamente negli ambienti accademici e tecnici internazionali. Possono esserci poi testi di media specializzazione, ossia rivolti a tecnici ma comprensibili anche per non addetti ai lavori che abbiano un minimo di competenza generica nel settore. E infine ci sono i testi divulgativi, ossia tecnico-scientifici ma rivolti a un pubblico generico; è il caso delle istruzioni per l'uso degli strumenti comuni, per esempio.

Un altro elemento che è essenziale stabilire prima di procedere alla traduzione è a quale settore fa riferimento un dato testo specializzato. I termini, a differenza delle parole (→ 3.15), devono avere una relazione non ambigua con gli oggetti che significano. Nella relazione segno-oggetto, per quanto riguarda i termini, la componente dell'interpretante di Peirce non entra minimamente in gioco, poiché è esclusa a priori la possibilità di qualsivoglia interpretazione personale. Accade però che i termini di un settore siano presi in prestito da un altro settore per significare oggetti affatto diversi (→ 4.11). Per identificare fuori di dubbio il significato denotativo di un termine, e trovare il traduttore corretto, è perciò indispensabile sapere a che settore si fa riferimento.

L'altro elemento fondamentale da conoscere nell'analisi traduttologica è la finalità del testo, che in questo caso è quasi sempre la trasmissione precisa di un contenuto informativo chiaramente comprensibile. All'interno di questo parametro, la libertà del traduttore sul piano stilistico è piuttosto ampia.

L'obiettivo primario del traduttore non letterario non è quindi necessariamente la "fedeltà" alla forma del testo originale – che spesso, anzi, necessita di un miglioramento – bensì la riproduzione integrale delle informazioni dell'originale e il loro adeguamento alle norme e convenzioni redazionali della lingua/cultura di arrivo. (Scarpa 2001: 70)

Essendo la dominante del testo settoriale in buona parte informativa, il residuo – fatta eccezione per il residuo comunicativo generico – può essere ridotto quasi a zero, a patto che il traduttore tenga conto dei tre elementi che deve conoscere: livello di specializzazione, settore di appartenenza, finalità del testo. La resa metatestuale del residuo traduttivo è perciò un evento quanto mai raro nel testo specializzato.

Il dilemma tra adeguatezza e accettabilità, che caratterizza il dibattito sulla traduzione narrativa, nella traduzione specializzata trova un possibile sbocco

chiarificatore. Qui l'approccio adeguato non ha senso, perché il testo non ha valore filologico. Viceversa, le operazioni di "restauro" del testo in fase traduttiva e redazionale, deprecabili a mio modo di vedere per il testo narrativo, nel testo specializzato hanno molti buoni motivi, dato che la dominante è l'informazione pura. E il fatto che il testo tradotto vada percepito come tale, e non come ricostruzione di un possibile originale nato nella cultura ricevente, nel testo settoriale non ha senso, perché il lettore bada a capire come agire, che cosa è successo, chi ha pensato cosa, non quale sia la filosofia o la cultura locale implicita. Scarpa trova una sintesi molto felice in questo passo:

In definitiva, a un approccio di tipo «estraniante» della traduzione letteraria, dove il lettore è calato in un testo in cui le differenze tra la lingua/cultura di partenza e quella di arrivo sono di norma mantenute perché è il testo a contare, si contrappone l'approccio «familiarizzante» della traduzione specializzata o – prendendo a prestito un'espressione coniata nell'ambito della traduzione del *software* e del suo adattamento alle esigenze della cultura degli utenti di arrivo – «localizzante», dove la lingua/cultura di partenza tende a essere avvicinata e resa familiare al lettore di arrivo, perché il testo è visto soprattutto come un mezzo per trasmettere le informazioni. (Scarpa 2001: 70)

Generalmente il traduttore settoriale conosce non soltanto gli elementi fondamentali delle discipline nelle quali traduce, ma anche le consuetudini settoriali per quanto riguarda la redazione dei testi, e cerca di adeguarvisi per non creare indesiderati effetti di straniamento. Per giungere a questa conoscenza, sono molto utili i testi paralleli, ossia testi scritti in lingua ricevente ma appartenenti al settore del prototesto. Superate tali difficoltà iniziali, il traduttore settoriale di solito ha una produttività molto maggiore rispetto al traduttore di saggistica o di narrativa, e spesso anche le tariffe sono superiori, soprattutto se si lavora direttamente per aziende e non per case editrici.

4.8 La traduzione saggistica

La traduzione dei saggi merita un discorso a parte. È frequente che la connotatività di un saggio, per esempio, di critica, sia addirittura maggiore di quella dei testi sui quali si svolge il commento, sempre che, naturalmente, questo non sia un testo poetico. Esistono però anche saggi poetici sulla poesia. Ciò non toglie che possano anche contenere termini, come è spesso il caso dei saggi scientifici. Pertanto nella difficoltà insita nella traduzione di un saggio spesso si assommano le caratteristiche del testo narrativo e quelle della terminologia settoriale.

Il saggio è un testo non narrativo su un argomento di carattere prevalentemente filosofico, ma non necessariamente di filosofia pura: può occuparsi di

letteratura, scienza, attualità, costume, politica. Nel saggio prevalgono la razionalità delle argomentazioni e l'aspirazione estetica, la carica connotativa da un punto di vista formale. Ciò non toglie che non possano esserci una notevole precisione terminologica e delle rigorose procedure definitorie

Le argomentazioni, seppure razionali, sono però diverse da quelle di un articolo scientifico: qui ogni affermazione deve essere confortata da dati bibliografici precisi o da descrizioni di esperimenti (dati empirici). Nel saggio, invece, il riferimento alla letteratura e agli autori è più disteso, più elegante, meno preciso (magari si cita un'opera dandone per scontate le coordinate bibliografiche). È raro che un saggio contenga rivelazioni su scoperte scientifiche recenti: più frequentemente contiene riflessioni e speculazioni di carattere generale che servono più a dare indicazioni di massima sull'importanza di questo o quel filone di ricerca e a tracciare sintesi e collegamenti originali tra studi precedenti.

Oltre a essere di più ampio respiro di un articolo scientifico, lo stile del saggio è enormemente più elegante di quello di un articolo tipico. Il forte carattere denotativo dell'articolo scientifico nel saggio si trasforma in un testo denso di connotatività e di rimandi intertestuali. Il traduttore del saggio deve conoscere molto in molti campi, e avere uno speciale fiuto per cogliere i rimandi intertestuali impliciti, come si vede dall'analisi di questo brevissimo brano di *After Babel*:

Wittgenstein asked where, when, and by what rationally established criterion the process of free yet potentially linked and significant association in psychoanalysis could be said to have a stop. An exercise in 'total' reading is also potentially unending. (Steiner 1992: 8; corsivo mio)

Ecco alcune delle difficoltà per il traduttore. Per quanto riguarda Wittgenstein, è bene che conosca il suo saggio *Conversations on Freud*, nel quale si discute della presunta scarsa scientificità con cui lo psicoanalista decide fino a che punto spingere la catena delle interpretazioni e, quindi, la terapia stessa. Alla parola *significant*, nel traduttore vigile suonano alcuni campanelli d'allarme: si tratterà del significante di Saussure, come a volte è tradotto il *signifiant*, contrapposto a *signifié*? Ma, se non lo sa, informandosi il traduttore scopre che in inglese i due termini sono *signifier* e *signified*. Si tratterà della significanza di Charles Morris, anche questa attinente all'ermeneutica e alla semiotica? Oppure non si tratta di un termine, ma è un semplice aggettivo che significa più o meno «significativo»? Per tradurre *association*, occorre conoscere la teoria freudiana delle associazioni libere (e capire che si tratta di quello). Per tradurre *psychoanalysis* occorre conoscere la differenza di grafia esistente in italiano tra «psicoanalisi», termine usato da buona parte della comunità scientifica, e «psicanalisi», termine usato esclusivamente dalla scuola lacaniana italiana, e sapere che Steiner in questo passo si rifà a Freud e

non a Lacan. La traduzione di *'total' reading* implica la conoscenza della *total translation* di Catford e della *total'nyj perevod* di Torop, nonché il principio semiotico in base al quale il testo può anche non essere verbale o scritto, perciò implicitamente l'insieme delle parole dette da un paziente in terapia analitica costituisce un testo, che può essere "letto", ossia interpretato come un testo coeso. Infine, la traduzione di *unending* presuppone la conoscenza del dibattito su analisi terminabile e interminabile, a cui si fa implicitamente riferimento, perché il traduttore deve sapere che se traduce la parola come «infinito», cade il rimando intertestuale, questa metafora psicoanalitica.

Come si vede, la concisa spiegazione dell'intertestualità e della connotatività di poche righe di un saggio occupa molto più spazio del suo prototesto. Questa sproporzione dà un'idea di quante conoscenze e quanto fiuto siano richiesti al traduttore di un saggio. Il saggio per sua natura è molto più interdisciplinare dell'articolo scientifico e, anche se più divulgativo di questo per quanto riguarda il linguaggio in cui è espresso e la comprensibilità della terminologia, può risultare complesso da comprendere a causa della rete a volte assai fitta di rimandi.

4.9 Limite pratico e limite teorico

Quanto è stato detto finora può forse avere un'utilità nell'affrontare la traduzione di un testo, e le scelte che questo comporta. Ma la distinzione netta tra traduzione di testi connotativi e di testi non connotativi che è stata data per scontata fino a questo momento ha avuto unicamente lo scopo di fare chiarezza in un discorso – per quanto denso di risvolti pratici – pur sempre teorico. Nella realtà, è difficile che un testo non letterario e non saggistico sia omogeneo nella sua "non letterarietà", ossia nella sua assenza di rimandi connotativi.

Porto un esempio: un testo pubblicato sulla rivista *The Ecologist* dedicato alla donazione di organi, di sperma, all'utero in affitto in relazione alla globalizzazione dell'economia. Titolo: *The Body Enclosed*. È stato oggetto di una tesi di traduzione nell'anno accademico 1995/96 presso la Scuola Superiore per Mediatori Linguistici di Milano. Vi sono vari settori specialistici interessati: la biologia, la medicina, l'economia, la filosofia morale. Tant'è vero che è stato possibile stilare un glossario specifico. Ciò non toglie che, fin dal titolo, vi fossero rimandi *connotativi*, tipici quindi di un testo *aperto*, come per esempio la parola presente già nel titolo «*enclosed*», che rimanda alle *enclosures* in Gran Bretagna, a un periodo storico e a ciò che ha significato per il territorio comune, per la rivoluzione industriale, per la mercificazione dei rapporti di lavoro e privati.

Resta naturalmente valida la distinzione tra senso connotativo e denotativo di un'espressione, ma tale precisazione va effettuata caso per caso in tutti i

tipi di testo. È evidente che la quantità e il peso dei rimandi connotativi presenti nell'*Ulysses* di Joyce non sono nemmeno paragonabili a quelli di un manuale di istruzioni, ma è altrettanto evidente che la maggior parte dei testi con cui un traduttore viene a contatto si colloca in un punto intermedio tra questi due estremi del continuum, più o meno vicino a uno e distante dall'altro dei poli, a seconda dei casi. Non si può pensare di fare un discorso sulla traduzione del testo tecnico-scientifico che prescindano completamente da considerazioni che riguardano anche il testo letterario o saggistico.

4.10 Il *technical writing* e la formazione della terminologia

Come nascono i testi "tecnici"? Chi sono gli autori dei manuali di istruzioni che a volte complicano la vita agli utenti domestici? Esiste da tempo negli Stati Uniti e si sta sviluppando anche da noi la figura del *technical writer*, o redattore di testi tecnici. La sua funzione è di fare da tramite tra le informazioni tecniche fornite dagli ingegneri e dai tecnici delle aziende e l'utenza. Dando a un *technical writer* le specifiche tecniche, e indicandogli il *target* del prodotto (lettore modello), questi deve produrre il testo più adatto alla bisogna.

La formazione del *technical writer* non dovrebbe essere quella di un ingegnere che impara a scrivere manuali, ma quella di uno "scrivente" (o per meglio dire di un *writer*, genericamente autore di testi) che si fa spiegare dai tecnici ciò che è necessario. Questo è fondamentale perché il punto di vista del tecnico e quello dell'utente sono sempre molto distanti. E la fatica che un *writer* tecnologicamente profano compie per riuscire a capire come funziona, per esempio, un elettrodomestico è *necessaria* perché possa svolgere l'opera di mediazione linguistica che gli è richiesta. La prima cosa che deve fare è «tradurre» (intralinguisticamente) i termini quasi incomprensibili che gli ingegneri hanno usato nella spiegazione in termini accessibili all'utente; quando è necessario conservarli intatti, deve spiegarli parafrasticamente agli utenti finali.

Secondo la tipologia della traduzione di Jakobson, il *technical writing* è una traduzione del primo tipo, endolinguistica.

Da tutto ciò appare evidente che non ha nessuna ragione di esistere il gergo tecnico o *tecnichese* che dir si voglia.

I lettori dei manuali spesso hanno a che fare con una lingua che non hanno mai neanche lontanamente letto o sentito parlare: una strana lingua piena di acronimi e parole in gergo inventate da persone che non hanno sensibilità per la natura del nostro idioma. Riteniamo che per tutte le applicazioni e le situazioni la sola lingua adatta sia [quella] comune. (Cohen e Cunningham, 1984: XI)

Non ha ragione di esistere, però esiste. Forse si può cercare di capire perché. Una delle cause è che non tutti i testi tecnici vengono scritti da *technical writer* professionali secondo le modalità di cui sopra. Un'altra causa è che non sono quasi mai i *technical writer* (né i traduttori tecnici) a dettare legge in questo campo.

In ambito scientifico è molto diffuso il gusto per le parole straniere, a volte italianizzate solo nella pronuncia, a volte anche nella forma scritta¹. «Scanner» è solitamente preferito a «scansore», e gli orribili «scannare» e «scannerizzare» sono usati al posto dell'italianissimo «scandire», che ha la stessa etimologia di «scanner» e significa la stessa cosa. Medici e ricercatori usano moltissimo *screening*; *scrinare* (da *to screen*) è usato dai biologi col significato di «analizzare sistematicamente», e *randomizzato* (da *random*), lo usano gli epidemiologi nel senso di «casuale» da un punto di vista statistico. Tali abitudini non sono tanto da attribuire a xenofilia, quanto al fatto che gli scienziati leggono articoli scritti perlopiù in inglese, molte volte scritti in quell'inglese "internazionale" scritto e parlato da tutti coloro che afferiscono al mondo scientifico e vogliono pubblicare nelle riviste di settore che più contano.

Questo non significa che tutti i ricercatori del mondo sappiano l'inglese. Per capire questi articoli è sufficiente conoscere il lessico specifico dell'argomento, in genere assai limitato. Anche per scriverli non è richiesta una conoscenza perfetta dell'inglese, sia perché le riviste scientifiche privilegiano l'originalità dei contenuti rispetto alla forma, sia perché spesso anche i comitati di redazione delle riviste internazionali sono composti da persone che scrivono in inglese senza che questa sia la loro lingua madre. I traduttori, insomma, devono abituarsi a trovarsi di fronte sempre più spesso testi "inglesi" scritti da stranieri, per tradurre i quali è necessario a volte uno sforzo di mediazione in più rispetto ai testi naturali.

Le cose si complicano per due motivi. Il primo è legato alla natura stessa del progresso tecnico-scientifico che – grazie alle continue acquisizioni – provoca spesso reinterpretazioni teoriche e nuovi inquadramenti di elementi e concetti, magari definiti e stabiliti decenni prima. Il secondo è legato all'attuale estrema specializzazione della ricerca scientifica che porta spesso all'incomunicabilità tra i diversi settori. A volte può essere sufficiente analizzare un termine per capire a quale scuola appartiene l'autore del testo. Per esempio, se si incontra «psicanalisi» senza la «o», si può stare certi che si tratta di un autore lacaniano. A meno che sia il caso di uno scrivente che, poco aggiornato sugli sviluppi dello «psicanalese», usa «psicanalisi» per imperizia, come userebbe «ego» anziché «Io» o «subcosciente» al posto di «inconscio».

Su questo sfondo, c'è l'ulteriore complicazione che in Italia nessuno stabi-

lisce come e perché tradurre i termini nuovi. Se si cerca di coniare termini nella cultura ricevente, si ha scarso appoggio sia dai linguisti sia dagli esperti settoriali, annoiati da un problema che a loro appare secondario. I giornalisti hanno più successo in questo campo, forse perché i loro neologismi sono subito letti da migliaia di persone, e quando sono azzeccati trovano un terreno fertile per diffondersi. Purtroppo, a volte, i giornalisti preferiscono, soprattutto per limiti imposti dalla pratica professionale veloce, una soluzione brillante a una soluzione motivata sul piano etimologico o coerente con altre scelte analoghe precedenti, o dettata da precisione tecnica, che permetta di essere usata per anni.

Quando la loro invenzione è accattivante, si afferma anche se è imprecisa (o addirittura sbagliata), e poi è difficile scaltarla. È il caso delle «bombe intelligenti», in cui *intelligente* è un'invenzione sbagliata perché *smart* in questo caso può significare «abile», «acuto», «furbo», ma non ha niente a che vedere con l'intelligenza, né naturale né artificiale.

Una parola onomatopeica come *quark*, tratta da *Finnegan's Wake*, non crea problemi in nessuna lingua, ma un termine come *gluon*, entità ipotetica che dovrebbe «tenere assieme» i quark, ne crea assai. Infatti deriva da *glue*, colla. Seguendo lo stesso processo etimologico, in italiano dovrebbe chiamarsi «collone» o, dato che il suffisso *-on* in francese è un diminutivo, «collino», entrambi orribili, e invece si chiama «gluone», col che l'unica etimologia restante è quella con il latino *gluten*.

Si può fare un discorso analogo per sigle, acronimi e parole contratte. Le sigle come DNA, NGF o AIDS perdono decisamente la loro origine linguistica. Nessuno vieta di scrivere ADN, FCN e SIDA, come fanno i francesi ma, a parte che passare da una lingua all'altra ricordandosi tutte le sigle sarebbe difficile, chi ne ha il coraggio? In radar, laser, pulsar e quasar il riferimento a radio, luce e stelle è scomparso. Li si usa perché sono evocativi, anche se non evocano il significato reale, come quark.

Esistono enti internazionali per l'unificazione della terminologia e dei simboli scientifici; su tutti svetta il Bureau International des Poids et Mesures (BIPM) di Sèvres, che ha il potere anche di stabilire la corretta ortografia. Le sue decisioni sono legge e vengono pubblicate sul *Journal Officiel*. I trasgressori sono punibili a norma di legge. Per esempio, dal 1° gennaio 1990 è vietato usare i termini «quintale» e «caloria». C'è poi l'IUPAC (Unione internazionale di chimica pura e applicata) che deve dare un nome ufficiale anche ai composti chimici. Nella pratica, le regole di formazione dei nomi non vengono sempre seguite: nei testi specialistici ci si attiene rigorosamente a quelle, ma in quelli divulgativi si indica di solito il nome nuovo (e tra parentesi quello vecchio). Per esempio: sodio cloruro (cloruro di sodio), carbonio diossido (anidride carbonica). La normazione spinta che anima l'IUPAC crea una duplice realtà: mentre in ambito specialistico viene

¹ Questo paragrafo è tratto da Vinassa de Regny 1996. L'autore è un esperto di editoria scientifica.

rispettata, nei testi divulgativi e nei testi scolastici, soprattutto della scuola dell'obbligo, viene totalmente ignorata. Un problema analogo riguarda la traslitterazione (→ 6).

L'esempio francese suggerirebbe la rinominazione sistematica di tutti i termini scientifici stranieri: per cui in Francia si ha *logiciel* al posto di «software» e *genie génétique* al posto di «ingegneria genetica» (per quanto il genio abbia poco a che fare con la materia). Forse sarebbe necessario un approccio intermedio tra la normazione spinta (come praticata in Francia) e l'anarchia totale (come avviene in Italia): dando per scontato un forte predominio anglosassone, si dovrebbe cercare di contenere i danni, e tentare di uniformare la terminologia scientifica, magari a cura del CNR. Il traduttore, comunque, intanto, anche in questo caso non può fare altro che mediare tra le esigenze del committente, della cultura ricevente, del lettore modello e della propria sensibilità culturale e linguistica.

4.11 La terminologia

Se di norma la lingua scritta è il frutto di una fissazione relativamente stabile, secondo forme convenzionali e culturospecifiche, di tradizioni orali esistite per secoli, nel campo della terminologia non è proprio così. Quando si entra nel mondo dei termini, difficilmente si può parlare di linguaggio naturale e anisomorfo. Il linguaggio terminologico è artificiale, creato a tavolino dagli enti nazionali e internazionali di normalizzazione, apposta perché a un segno corrisponda uno e un solo oggetto, senza nessuna interferenza personale o interpretante, e perché al segno X in una lingua corrisponda inequivocabilmente il segno X₁ in un'altra lingua. Per questo motivo il linguaggio settoriale è quasi isomorfo, ossia è isomorfo per quanto riguarda i termini, anche se mantiene caratteristiche non omogenee che concernono la sintassi e le parole (verbi, pronomi, aggettivi, sostantivi, connettivi vari) che comunque sono necessarie per costruire una proposizione.

Il passaggio da un linguaggio naturale, per descrivere le tecniche settoriali, a uno artificiale, è anche il passaggio da una società artigianale a una industriale. Finché le tecniche erano trasmesse di padre in figlio, o dal mastro artigiano al suo apprendista, il linguaggio naturale andava benissimo, non importa quante ramificazioni e differenze locali potesse avere sul territorio. Dal momento in cui le informazioni pratiche specializzate devono essere insegnate su una base più ampia, attraverso istituzioni educative, e le merci sono scambiate anche tra diversi paesi, occorre creare una terminologia omogenea (e quindi artificiale) che riduca al minimo le possibilità di equivoco (Crevatin 2002: 3).

Dato che la terminologia è ormai creata a tavolino, l'obbiettivo consiste nell'averne un termine diverso per ogni oggetto o concetto diverso. Resta quindi esclusa qualsiasi connotazione, a vantaggio della denotazione pura. Alla

difficoltà iniziale di conoscere un lessico molto esteso e articolato si contrappone la facilità successiva di interpretazione del lessico appreso, poiché l'interpretazione è sempre univoca. Anche l'evoluzione storica del linguaggio che interessa le lingue naturali non riguarda il lessico specializzato. Qui l'evoluzione tecnologica è il fattore di principale innovazione, ma sul piano terminologico si tratta in sostanza di aggiornamenti tenuti sotto controllo dai vari enti normativi.

La terminologia abbatte anche le barriere politiche, perciò il termine inglese è uguale in Australia, Sudafrica, Regno Unito o Stati Uniti, e corrisponde con precisione a un termine francese identico in Francia, Belgio, Canada, Zaire o Congo-Brazzaville ecc. Il termine però a volte non è in grado di attraversare incolume barriere settoriali. Il fenomeno dei prestiti inter-settoriali è piuttosto diffuso, perciò il termine che nel settore X significa qualcosa nel settore Y ne significa un'altra. Per interpretare e tradurre correttamente un termine, è necessario conoscere il settore di riferimento. Porto l'esempio del termine inglese *bullet*, che si traduce in italiano «pallottola» nel campo degli armamenti, «richiamo» nel campo dell'impaginazione e «rimborso in un'unica soluzione alla scadenza» in campo finanziario.

4.12 La traduzione per il cinema

Tra i tipi di testo scritto più vicini ai registri del testo orale c'è il testo dei film, che in certi casi è doppiato. «Doppiare» significa cancellare la voce originale dell'attore che parla durante la ripresa e sostituirla, mediante postsincronizzazione, con una registrazione. In alcuni casi è il regista a decidere di doppiare la voce dei propri attori, sia perché desidera che un certo personaggio abbia una voce diversa da quella dell'attore, sia perché preferisce che lo stesso attore reciti in modo diverso il proprio testo rispetto a come è stato registrato durante le riprese. Timbro della voce, pronuncia, pause, inflessioni, sussurri, intensità sono elementi che contribuiscono a creare la poetica del testo filmico. Il doppiaggio autoriale si configura come autotraduzione intralinguistica. Questo è un caso a sé, poiché comunque il pubblico riceve un testo filmico che è quello che il regista ha inteso realizzare.

Comunemente, quando si parla di doppiaggio, ci si riferisce però a quello interlinguistico realizzato da distributori al di fuori del controllo del regista, altrove, per commercializzare il prodotto in mercati non abituati a recepire i film sottotitolati. Quest'ultima tecnica prevale per tradizione in alcuni paesi (paesi scandinavi, Paesi Bassi, Svizzera, paesi slavi), mentre in Italia, Spagna, Francia, Germania il pubblico è abituato al doppiaggio. È una costante che una delle due tecniche prevalga per motivi storici.

Il doppiaggio è una tecnica molto complessa, che ha in comune con la traduzione della poesia un elemento: ci sono due piani – fonologico e semantico

per la poesia, labiale e semantico per il doppiaggio – del tutto indipendenti uno dall'altro, senza nessun tipo di connessione causale tra loro. È pertanto impossibile conciliare perfettamente il movimento delle labbra con il senso di ciò che viene detto dagli attori. A seconda di ciò che si predilige (di quale si considera l'elemento dominante), si sacrifica l'uno o l'altro elemento. Il doppiaggio ha come obbiettivo far passare un testo tradotto come originale, «ha lo scopo di dare l'impressione che gli attori che il pubblico vede in realtà stiano parlando nella lingua della cultura ricevente» (Shuttleworth e Cowie 1997: 45). Perciò la tecnica è collocabile sul polo estremo dell'accettabilità, in cui è amplificato al massimo l'interesse per la leggibilità e ridotto al minimo l'interesse filologico per il prototesto.

L'Italia ha una tradizione prestigiosa e storica di doppiaggio. Nel periodo del regime fascista era obbligatorio tradurre in italiano tutto, nomi compresi. Lo scempio di quella politica non è ancora stato cancellato, per esempio, in Sudtirolo, dove il doppio nome attribuito ad alcuni paesi denuncia il tentativo (fallito) di "italianizzarli". Anche il cinema si porta dietro una conseguenza di quella politica, tanto che ora sarebbe difficile dire se sia responsabilità del pubblico cinematografico, abituato da decenni alle versioni doppiate, o dei distributori se continua su scala generale questo anomalo e antiquato fenomeno del doppiaggio.

Anche nella Spagna fascista di Francisco Franco, per rendere minima l'influenza culturale straniera, si restringeva la quantità dei film stranieri proiettati e, quei pochi, erano doppiati (Ballester 1995: 175-177).

Fatto sta che la predilezione dei distributori italiani per il doppiaggio, a scapito delle versioni sottotitolate, fa sì che i nomi di alcuni doppiatori siano straordinariamente famosi. Si tratta spesso di attori "prestati" a questa peculiare attività. La conseguenza è che i doppiatori più famosi doppiano gli attori più famosi, che sono assai più numerosi. Perciò per lo spettatore italiano, per esempio, Robert de Niro e Dustin Hoffmann hanno la stessa voce, e in certi casi anche lo stesso modo di parlare. Secondo Goris (1993: 170), tra gli svantaggi del doppiaggio c'è appunto la perdita di autenticità poiché un numero molto elevato di attori di varie nazionalità assume, nella cultura ricevente, le caratteristiche timbriche e recitative di un numero piuttosto ristretto di doppiatori. Il distributore si delinea come elemento che, senza sentire il parere del regista né dell'attore coinvolto, decide in che modo un certo testo filmico debba essere recepito in una determinata cultura. E che in una certa cultura si sia abituati a pensare, magari a livello non del tutto conscio, che un gruppo di attori stranieri abbia la medesima voce è uno dei frutti di questa operazione manipolatoria e generatrice di confusione semiotica.

La voce di un attore è un elemento fondamentale della sua espressione mimica, l'intonazione e il timbro vocale fanno parte di quei tratti soprasedimentali a cui accennavo nel secondo capitolo. Delegarli a un altro – per quanto ot-

timo professionista – è quanto meno rischioso. Tanto più che esiste la soluzione dei sottotitoli, adottata soprattutto per i film d'autore nella maggior parte dei paesi del mondo, che permette di salvare capra e cavoli: voce originale e significato delle parole. In questo modo, tra l'altro, si facilita moltissimo l'apprendimento linguistico, come si vede dai *rari nantes* non doppiati presenti nel *gurgite vasto* del mercato italiano. Per esempio, *The Rocky Horror Picture Show* contiene canzoni i cui testi in inglese sono noti a moltissime persone, e anche molte battute di dialogo sono state assorbite dagli appassionati del genere. Nulla vieta di distinguere il cosiddetto "cinema d'autore", e di sottotitolarlo, per poi riservare il doppiaggio alla massa dei film di cassetta.

Il paradosso del doppiaggio consiste nel fatto che, meglio è realizzato, più occulta la natura di testo tradotto del proprio testo; se invece si vuole riconoscere che si tratta di un testo tradotto, occorre rivolgersi al doppiaggio che tecnicamente è realizzato male. Perciò non condivido affatto quanto affermano Baker e Hochel:

un film o un programma doppiato è sempre manifestamente presentato e percepito come traduzione. (Baker e Hochel 1998: 76)

Il presupposto di questa affermazione, che il movimento delle labbra denunci lo status traduttivo del testo, è erroneo:

in un film doppiato siamo costantemente consapevoli, grazie alle immagini e ai movimenti della bocca che non corrispondono [ai suoni], della presenza di una cultura e di una lingua straniera. (Fawcett 1966: 76)

Seguendo il filo di questa argomentazione, si giunge alla conclusione che la manipolazione culturale insita nel doppiaggio viene meno purché sia realizzata tecnicamente male: ma dubito che questo sia l'obbiettivo di qualcuno.

Vorrei ora delineare, fatte queste considerazioni, come emerge il profilo del lettore modello del film doppiato. Si tratta di un individuo che non sa apprezzare e valorizzare gli elementi poetici insiti nella voce di chi recita. Il suo potenziale cognitivo è inferiore a quello dello spettatore del film sottotitolato poiché, come dice Delabastita, seguire un film doppiato richiede uno sforzo mentale inferiore. Il lettore modello inoltre non si accorge che un attore parla in una lingua ma si muove in un mondo completamente estraneo a quella lingua: le scritte intorno e i riferimenti vari sono in contraddizione con la lingua che parla. Se sono queste le considerazioni fatte dai distributori per decidere se sottotitolare o doppiare un film, appartenere a una cultura di prevalente doppiaggio non fa onore alla propria intelligenza e cultura.

Il doppiaggio insegna a fare sempre meno caso a dove comincia la cultura propria e dove finisce la cultura altrui, né a incongruenze logiche di vario genere. Un attore sale sulla bilancia, la bilancia segna «180», eppure il suo

corpo non è gigantesco, è quello di un uomo comune sugli ottanta chili. Un'attrice sale in ascensore e preme il pulsante «1», però misteriosamente arriva al piano terreno, né mostra di meravigliarsene. Evitando costantemente allo spettatore il contatto con culture diverse dalla propria, i film doppiati disabitano a pensare alle differenze culturali, non contribuiscono a mettere a nudo il senso della propria identità culturale e frustrano la curiosità per ciò che è diverso: sono un contributo al provincialismo culturale e un ostacolo alla formazione del relativismo culturale, altrimenti favorita dal cinema. Questo per due motivi:

- lo spettatore non si attiva per recepire qualcosa di estraneo alla propria cultura perché il testo – se tecnicamente ben realizzato – si fa passare per locale e non per tradotto;
- il messaggio che passa implicitamente col doppiaggio è che in tutto il mondo si parli la lingua locale dello spettatore: la realizzazione del sogno di alcuni nazionalisti.

Il doppiaggio ha un costo quindici volte superiore al sottotitolaggio (Luyken 1991: 106). Per questo, per esempio in alcuni paesi dell'Europa nordorientale, a volte si ricorre al *voice-over*, tecnica che lascia la colonna originale a un volume ridotto, sopra la quale uno *speaker* legge (non recita) le battute del testo tradotto, un solo speaker per tutti i personaggi e per l'eventuale narratore esterno, senza intonazioni particolari. In questo caso si può parlare di traduzione metatestuale, poiché il prototesto rimane intatto e quello che viene offerto con il *voice-over* è una sorta di metatesto interlineare. In questo caso il testo è presentato palesemente come tradotto.

Nel sottotitolaggio si distinguono due categorie: la prima riguarda la distinzione tra traduzione interlinguistica e intralinguistica, la seconda il tipo di ausilio costituito: il sottotitolaggio per i non udenti, che riporta anche tutti gli elementi testuali extraverbali, e il sottotitolaggio come ausilio linguistico per udenti, che riporta soltanto il testo verbale. Ne risultano quattro tipi di sottotitolaggio:

- intralinguistico come ausilio fisico;
- intralinguistico come ausilio linguistico;
- interlinguistico come ausilio linguistico;
- interlinguistico come ausilio fisico.

Il sottotitolaggio come ausilio fisico è una forma di traduzione parzialmente intersemiotica, poiché si traduce anche la componente extraverbale. La recitazione di un testo verbale, analogamente all'esecuzione di uno spartito musicale, comporta una serie di componenti creative soggettive, che

attribuiscono al prototesto un'intonazione, una pronuncia, un tono, un timbro, una serie di pause, una velocità, quelli che normalmente si definiscono «tratti soprasedimentali». Come dice Pirandello,

Ebbene, quante volte un povero autore drammatico, assistendo alle prove d'un suo lavoro, non grida allo stesso modo: «No! così no!» torcendosi come a un supplizio, per il dispetto, per la rabbia, per il dolore di non veder rispondere la traduzione in realtà materiale, che dev'essere per forza altrui, alla concezione e a quell'esecuzione ideale che son sue, tutte sue? (Pirandello 1908: 237)

Mentre nel sottotitolaggio come ausilio linguistico i tratti soprasedimentali giungono direttamente al fruitore (poiché, a differenza che nel doppiaggio, la colonna sonora originale resta intatta), i sottotitoli per non udenti si fanno carico nei limiti del possibile di dare una resa grafica – intersemiotica – di tali caratteristiche. Quando nella colonna sonora si avverte un rumore, nel sottotitolo si hanno espressioni come «serie di colpi» «suono di campana» «battito di mani» ecc. (Nel doppiaggio i “rumori” prodotti dagli attori sono invece riprodotti dai doppiatori, a cominciare dal timbro vocale.)

Per rendere l'esitazione nel dialogo di solito si usano i puntini di sospensione:

No...

...Ma non mi dispiace. (De Linde e Kay 1999: 13)

A volte invece l'esitazione “vocalizzata” è resa con forme come «er», «hmm» eccetera. L'esclamazione è resa solitamente con il punto esclamativo tra parentesi tonde:

No, no. Non sei in ritardo (!) (*ibidem*)

e il tono ironico con quello interrogativo:

No, no. Non sei in ritardo (?)

Le parentesi servono a separare traduzione verbale ed extraverbale. Per rimarcare le peculiarità di pronuncia e gli accenti locali, a volte è sufficiente la grafia (*gonna - going to, wanna - want to, ain't - isn't, 'nnamo - andiamo*), mentre in questo e altri casi si ricorre a una resa metatestuale (sovratitolo):

AMERICAN ACCENT:

TV is a medium because it is neither rare nor well done. (*ibidem*)

Qui la comprensione del doppio senso è legata all'ambientazione statunitense. Le battute giocate sull'omofonia creano seri problemi al sottotitolatore:

Three tomatoes are walking down the street. Papa, mama and baby tomato. Baby tomato starts lagging behind. Papa tomato gets really angry... goes back and squishes him. Says "Ketchup". (Ibidem)

Qui, in *Pulp Fiction*, la scelta della grafica è ricaduta su «ketchup», poiché scrivendo «Catch up» qualcuno avrebbe potuto non capire la battuta. La musica è indicata col segno convenzionale #, mentre il maiuscolo è usato per dare l'idea dell'intensità del tono di voce (e analogo valore semiotico ha nella comunicazione via internet, dove chi usa solo le maiuscole è considerato un maleducato tale quale uno che urla invece di parlare):

URLO AGGHIACCIANTE

Naturalmente, il fatto che i sottotitoli aggiungano la componente verbale scritta a quella audiovisiva aggrava il lavoro cognitivo richiesto allo spettatore. Nel sottotitolaggio il traduttore deve tenere presente che i dialoghi appartengono al registro del parlato: si tratta perciò di una forma ibrida, in quanto scritta ma con registri del parlato. Guai se si ricorresse per errore ai registri dello scritto: si produrrebbero dialoghi insensati e del tutto implausibili.

Riepilogando, è possibile collocare la mediazione linguistica relativa alle pellicole sonore lungo il continuum adeguatezza-accettabilità:

1. sottotitolaggio intralinguistico come ausilio linguistico; è la forma più complementare di mediazione linguistica per i media, poiché facilita la fruizione del prototesto intatto;
2. sottotitolaggio interlinguistico come ausilio linguistico; la mediazione fornisce un prototesto intatto con l'aggiunta di un metatesto che contiene un'interpretazione interlinguistica del testo verbale;
3. voice over; il prototesto visivo è intatto (ma lievemente coperto), e la facilitazione favorisce la comprensione del contenuto semantico del testo verbale, mentre i tratti soprasegmentali sono lasciati all'originale;
4. sottotitolaggio intralinguistico come ausilio fisico; facilita la comprensione del contenuto semantico dei dialoghi e degli aspetti extraverbali;
5. sottotitolaggio interlinguistico come ausilio fisico; facilita la comprensione del contenuto semantico dei dialoghi in un'altra lingua e degli aspetti extraverbali;
6. doppiaggio; è la forma più supplementare di mediazione linguistica per i media, poiché il prototesto verbale è completamente soppresso; ha come scopo non la facilitazione della comprensione dei dialoghi, ma la loro

sostituzione con dialoghi comprensibili al fruitore.

4.13 La traduzione per il teatro

I testi teatrali si distinguono in testo drammaturgico (il testo come viene pubblicato) e testo scenico, cioè la realizzazione concreta del testo drammaturgico, destinata alla recitazione. Quando il traduttore lavora per un editore, si occupa del primo, mentre col secondo ha a che fare quando lavora per un regista o per un teatro. Dato che in certi casi i testi delle opere teatrali sono pubblicati per la semplice lettura, per questo tipo di traduzione la dominante può non essere la recitabilità, ma la cura filologica per l'originale, il "trasporto" degli aspetti culturali contestuali alla genesi dell'originale. Si tratta allora di una versione letteraria con una particolare densità di dialoghi.

Ma per tradurre il testo scenico valgono a mio parere queste indicazioni che Pirandello rivolge al drammaturgo:

Ma perché dalle pagine scritte i personaggi balzano vivi e semoventi bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può esser che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione; parole, espressioni che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole (1908: 235).

Tradurre teatro per un editore non significa poter ignorare che si tratta di un testo da recitare. «[...] è necessario che il traduttore senta sempre dentro di sé l'attore che parla. Deve essere consapevole dei gesti della voce che parla» (Corrigan, citato in Boselli, 1996: 87).

Nel caso delle versioni teatrali, la prima grande difficoltà riguarda il fatto che il testo teatrale recitato è costituito perlopiù da dialoghi o da monologhi, nei quali – anche quando sono presenti in un'opera di narrativa – è fondamentale la ricostruzione in termini realistici, di plausibilità per un parlante. Se uno scrittore alle prese con una parte non dialogica del testo può ricorrere a tutti i registri di quella che non a caso viene definita «lingua scritta», quando fa dialogare due personaggi deve attingere ai registri della lingua parlata. Possono darsi casi di sconfinamento reciproco del parlato nello scritto e viceversa, ma si tratta per l'appunto delle eccezioni che confermano, più che una regola, una regolarità, una costante empirica.

Tradurre una lingua parlata in un'altra lingua parlata è un'operazione molto difficile. Il concetto di letteralità qui si sposta rapidamente dalla parola alla frase, e dalla frase all'idioletto o aura lessicale del personaggio. Per esempio, una donna senza fissa dimora, insomma una barbona, priva di istruzione difficilmente potrà dire: «Potrei andare subito a gettarmi nel

fiume», mentre è più plausibile «Ma perché non mi caccio dritta in acqua?». O, analogamente, sarà improbabile in bocca a lei la frase «Non ho colto subito il significato delle sue sagge parole. Avevo stabilito che doveva essere un forsennato. Altrimenti non mi sarei capacitata...», mentre è più plausibile «Di questa sua saggezza non ho capito un tubo. Ho pensato, sarà matto senz'altro. Se no, è impossibile...» (Voznesenskaja 1988: 101, 106). Questi esempi sono tratti, non a caso, da un romanzo di cui è stata poi realizzata la versione teatrale². Se i dialoghi di un testo letterario tradotto possono sopravvivere alla riduzione teatrale, significa che sono plausibili.

[...] le omissioni apparentemente innocue, le inesattezze e le improprietà lessicali, la fiacchezza o l'eccesso di tono si ripercuotono in vuoti scenici, in «buchi» su questo o quel personaggio [...] in squilibri di comportamento reciproco tra un personaggio e l'altro. [...] Il linguaggio della poesia drammatica contiene ovviamente il seme dell'azione, ma solo il passaggio dal testo all'attualità scenica rivela fino a che punto l'azione gli sia intrinseca in ogni parola. Il palcoscenico registra come un sismografo le variazioni d'energia del linguaggio confermando fisicamente la natura peculiare della parola drammaturgica che è, appunto, parola-azione. (Luzi 1990: 97-98)

Mi sembra che queste parole di Mario Luzi illustrino benissimo il punto. In un certo senso, per ben tradurre qualsiasi testo l'ideale sarebbe farsi leggere la propria versione a teatro, davanti a un pubblico: lo spirito autocritico del traduttore in questo modo verrebbe grandemente amplificato. «L'imminenza dell'*hic et nunc* agisce nel teatro come un formidabile catalizzatore di energie e decisioni necessarie» (Boselli, 1996: 69).

Per il testo scenico, in nome della recitabilità, vera e propria dominante del testo teatrale, in certi casi occorre sacrificare l'esattezza filologica. Questo non significa che si debba perseguire una fantomatica "equivalenza" dell'effetto del testo sul pubblico della cultura ricevente: innanzitutto è impossibile misurare l'effetto tanto del testo originale quanto della traduzione; e poi, se anche fosse possibile, si propenderebbe per una strategia traduttiva fortemente improntata all'accettabilità, che quindi non lascia passare elementi fondamentali della cultura emittente.

Quando si ha a che fare con dialetti, slang e gerghi, il traduttore ha varie possibilità. Se propende per l'uso di dialetti della cultura ricevente, si ha di solito un effetto comico indesiderato e uno spaesamento del pubblico, che non sa più bene a cosa e a chi attribuire tale caratteristica del testo teatrale. Alcune compagnie, come quella del *Malyj Teatr* di Pietroburgo diretta da Dodin, preferiscono esportare il proprio repertorio in originale con sopratitoli, e questa è una soluzione molto interessante. Nonostante sia indubbiamente più

faticoso seguire la recitazione, il pubblico non si sente affatto scoraggiato, come testimonia la grande affluenza.

Per certi generi teatrali, come la commedia, se la dominante è considerata l'intrattenimento, la comicità, e si mettono in secondo piano gli elementi tipici della cultura emittente, prevale di norma il rifacimento a opera di drammaturghi della cultura ricevente. Si tratta di solito di opere contemporanee con poche pretese di essere ricordate nella storia del teatro, destinate a un pubblico privo di grandi curiosità culturali per il nuovo, e desideroso soprattutto di distrarsi e ridere. A volte però anche questo tipo di adattamento risulta esagerato:

Quando *The Caretaker* di Pinter è stato allestito in traduzione in Francia, un critico francese ha reagito negativamente a Davies, il barbone, che beve il tè. Avrebbe preferito vederlo bere del vino dal momento che in Francia «il tè è una bevanda bevuta principalmente dalle vecchiette dell'alta borghesia». (Anderman 1998: 72)

Critici di questo genere hanno davvero una scarsa considerazione per le capacità degli spettatori, e hanno una presunzione tale che dà loro il coraggio di manipolare persino capolavori come quelli del grande Harold Pinter. Perciò, anche per gli adattamenti, è bene cercare di avere una concezione del pubblico non troppo sbilanciata in nessun senso: né considerarlo composto da esseri mentalmente pigri e culturalmente debilitati, né esagerare dando loro troppo lavoro da fare, poiché bisogna tenere presenti le pressanti limitazioni temporali (a teatro nemmeno lo spettatore molto disponibile ha il tempo materiale di consultare eventuali metatesti).

Un'altra grande difficoltà della traduzione di un testo teatrale sta nelle indicazioni di scena. Si tratta a volte di frasi prive del verbo principale, di parole che rimandano al contesto in cui sono state concepite, ma estratte da quel contesto. In certi casi, nelle indicazioni di scena si esprime la poeticità del drammaturgo, con la conseguenza che il traduttore si trova di fronte a testi assai più complessi e profondi di un semplice «voce fuori scena» oppure «si spengono le luci»: per esempio «la voce si fa viva e agitata, come un falò che divampa per l'ultima volta». E Luzi conclude che è «indispensabile che il traduttore di poesia teatrale lavori di conserva con tutti coloro che allestiscono lo spettacolo e prenda parte al vivo della sua preparazione» (Boselli: 99).

4.14 Limiti personali

L'ambizioso intento dei corsi di laurea di secondo livello in traduzione, di solito frequentati dopo il triennio in mediazione linguistica, è di formare dei traduttori. Rispetto alla generazione più anziana di professionisti, formati in

² Regia di Donatella Massimilla, al Teatro Verdi di Milano, prima il 21 novembre 1989.

modo più artigianale e autodidattico, chi con un diploma di traduttore (i cui contenuti effettivi sono assai diversi da quelli attuali), chi con una laurea in lingue, e tutti comunque con una dura pratica di lavoro, i diplomati dei corsi di specializzazione in traduzione partono indubbiamente con enormi vantaggi, dovuti al curriculum di studi specifico che hanno seguito e alla dura selezione a cui sono stati sottoposti all'ingresso. Ciò non significa però che la loro preparazione sia completa.

Per la traduzione letteraria e saggistica esistono vari requisiti, che vanno da un'ampia cultura generale, all'acuta sensibilità linguistica e letteraria, a una formazione critica non indifferente. Per la traduzione editoriale in generale, dato lo scompenso esistente tra remunerazione economica e tempo necessario per svolgere il lavoro, occorre essere disposti ad accontentarsi di tenori di vita modesti, a meno di non disporre di altri proventi.

Per la traduzione non letteraria è necessario approfondire le proprie conoscenze – non solo linguistiche – in un numero limitato di settori. Dato che, come abbiamo visto, è indispensabile una competenza non solo traduttologica, ma anche culturale in senso più generico, il traduttore specializzato limita la propria attività ad alcuni ambiti. La serietà professionale di un traduttore, pertanto, si manifesta anche nella capacità di non accettare incarichi che non rientrano tra le proprie competenze.

Resta comunque il fatto che il traduttore editoriale generico di “varia” si trova spesso “sballottato” da un testo all'altro, con il suo status *borderline* di meno esperto dei tecnici esperti ma più esperto dei lettori. Per avere un'idea di questo tipo di esperienza, consiglio vivamente a tutti di leggere lo splendido romanzo autobiografico di Luciano Bianciardi *La vita agra*, di cui riporto questo brano a conclusione del capitolo:

Obbiettivamente era un lavoro assai interessante, perché ti consentiva di apprendere un mucchio di cose sugli argomenti più disparati. Purtroppo però non c'era il tempo di assimilare tutto quanto come avresti voluto. Finiti i negri bisognava subito passare ai pianeti artificiali, dalla luna di mattoni di cui favoleggiava un racconto apparso sull'*Atlantic Monthly* del 1869-70, su su fino al primo Sputnik messo in orbita nel 1957. E non è un lavoro facile perché richiede diverse nozioni di fisica e di astronomia, da assimilare in dieci giorni (sono duecento cartelle scarse), e poi c'è il tempo perso per tutti i calcoli, quando trovi miglia da ridurre a chilometri, piedi a decimetri, gradi Fahrenheit a gradi centigradi (qui bisogna sottrarre trentadue, poi moltiplicare per cinque e dividere per nove).

E poi bisogna stare attenti ai tranelli: non credere, per esempio, che meteora e meteorite siano la stessa cosa, e non scrivere legge di Games, ignorando pari pari l'esistenza di una scientifica legge dei giochi, altrimenti la redattrice tecnica vedova Viganò rimarca e passa in giro la notizia, sbeffeggiandoti agli occhi di tutti. (Bianciardi 1962: 137-138)

5

Allontanarsi dalla traduzione scolastica

Caratteristica principale dell'antilingua è quello che definirei il «terrore semantico», cioè la fuga di fronte a ogni vocabolo che abbia di per sé stesso un significato, come se «fiasco» «stufa» «carbone» fossero parole oscene, come se «andare» «trovare» «sapere» indicassero azioni turpi. Nell'antilingua i significati sono costantemente allontanati, relegati in fondo a una prospettiva di vocaboli che di per sé stessi non vogliono dire niente o vogliono dire qualcosa di vago e sfuggente. [...] L'antilingua [...] esclude sia la comunicazione traducibile, sia la profondità espressiva. (Calvino 1965: 122-123)

Queste belle parole di Italo Calvino introducono un problema molto sentito dai docenti di traduzione: la preparazione linguistica degli allievi provenienti dalle scuole dell'obbligo. Milan Kundera si associa idealmente a Italo Calvino quando se la prende con l'avversione di alcuni traduttori per le parole semplici, banali, e rivendica il diritto degli autori di usarle e di vederle nei limiti del possibile riprodotte in traduzione.

I traduttori tendono ad arricchire il vocabolario: *non cessare di provare* (invece di *avere*); *penetrare, spingersi, fare strada* (invece di *essere*); *camminare* (invece di *andare*); *ritrovare* (invece di *avere*). (Vorrei attirare l'attenzione sul terrore che tutti i traduttori di questo mondo provano di fronte alle parole essere e avere: sono disposti a qualsiasi cosa, pur di sostituirle con una parola che considerano meno banale!). (Kundera 1993: 113)

Per studiare traduzione nei corsi universitari di mediazione linguistica, occorre già conoscere almeno due lingue straniere a livello scolastico, perciò l'impostazione metodologica degli studenti che arrivano a questi corsi è quella scolastica. La prospettiva dell'insegnamento delle lingue – italiano compreso – nella scuola dell'obbligo è perlopiù normativa, e non descrittiva, e allo scolaro vengono quindi date delle regole a cui attenersi rigidamente. La lingua che si impara a scrivere è un italiano scolastico – una sorta di «antilingua», per l'appunto – che poco o nulla ha a che vedere con i registri necessari nel lavoro di traduzione extrascolastico.

Quando si passa a studiare la traduzione finalizzata a produrre testi utilizzabili in quanto tali, il punto di focalizzazione si sposta dalla verifica dell'apprendimento linguistico alla verifica delle capacità di mediazione. L'allievo si trova a dover capire, a volte in modo un po' traumatico, che gli si richiede di