

Tradurre e ritradurre. Riflessioni sulla letteratura ispanoamericana

Stefano Tedeschi

*The history of Retranslation practice is long and problematic. Despite of its importance, however, the study of this subject was often limited to the analysis of reception and impact of the retranslations on the audience of the target language. In the field of Translation Studies the interest about the subject arises rather late, precisely with the 1990 special issue of the review *Palimpsestes* and the contributions of Paul Bensimon and Antoine Berman.*

These early studies focused on the concept of “aging” of translations, i.e. a change of the target language, and on its linguistic motivations. In the subsequent studies were however highlighted other reasons - editorial, translational, social - which can lead to retranslate a text.

Following this line of studies, in this paper I analyze a corpus of Latin American narrative of the Sixties translated in Italian, and retranslated later between the Nineties and the first decades of the New Millennium.

1. La *Retranslation Hypotesis*: un invito alla riflessione

La storia della pratica delle ritraduzioni di un'opera è lunga e complessa, ricollegandosi almeno al Medioevo e al riadattamento di testi sacri e/o liturgici, per poi diffondersi largamente a partire dal diciottesimo secolo, quando il numero, la frequenza e la diffusione geografica delle traduzioni concorrono all'inserimento di opere e autori nel canone prima delle letterature nazionali e poi della cosiddetta letteratura mondiale. Nonostante l'importanza di questa storia, lo studio della serie delle nuove traduzioni si è spesso limitato o ad un'analisi della ricezione, o a all'individuazione dei rapporti che si vengono a creare tra il testo di partenza e quello di arrivo, soprattutto

quando il traduttore è a sua volta uno scrittore o un poeta famoso. Sul versante degli studi traduttologici l'interesse teorico su questo tema è nato invece abbastanza tardi e si può datare in modo preciso, dato che tutti gli interventi successivi coincidono nell'indicare nel numero speciale di *Palimpsestes* del 1990 il punto di inizio della moderna riflessione sulla pratica della ritraduzione.

In quel numero, Paul Bensimon nella presentazione e Antoine Berman nel contributo d'apertura, propongono una serie di considerazioni che andranno poi a costituire quella che verrà chiamata *Re-translation Hypothesis* nella letteratura successiva. A questi interventi iniziali si aggiungerà poco più tardi Yves Gambier, che riassumerà tutta la questione in un articolo apparso su *Meta* (1994): dieci anni dopo Paloposki e Koskinen sintetizzano così quelle prime ipotesi:

In his preface to the special edition of *Palimpsestes*, dealing with re-translation, Paul Bensimon claims that there are essential differences between first translations and retranslations. First translations, according to Bensimon, are often 'naturalizations of the foreign works'. They are 'introductions', seeking to integrate one culture into another, to ensure positive reception of the work in the target culture. Later translations of the same originals do not need to address the issue of introducing the text: they can, instead, maintain the cultural distance. In the same issue of *Palimpsestes*, Antoine Berman outlines his ideas of retranslation as a way of or space for *accomplishment*. First translations date; hence the need for new translations. The position of these two scholars, Bensimon and Berman, is briefly what constitutes the basis for 'the retranslation hypothesis' (RH), as we understand it here. It is formulated most explicitly in an evaluation by Yves Gambier: "[...] une première traduction a toujours tendance à être plutôt assimilatrice, à réduire l'altérité au nom d'impératifs culturels, éditoriaux [...] La retraduction dans ces conditions consisterait en un *retour* au texte-source." (Paloposki-Koskinen 2004: 27-28)

La riflessione critica successiva prende le sue mosse dunque da queste premesse in maniera sostanzialmente unanime, ma a partire da qui molto meno unanime è stata l'accettazione di quell'ipotesi, e ci si è spesso dedicati a discutere, ad approfondire, fino a confutare quei presupposti, approfondendo l'argomento in una serie di libri, numeri

monografici di riviste, singoli articoli che ormai costituiscono un corpus rilevante all'interno della teoria della traduzione, e che sono stati più volte citati in alcuni contributi che hanno via via fatto il punto sulla situazione, anche in anni molto recenti (Paloposki-Koskinen 2010; Monti 2011; Koskinen-Paloposki 2015; Fusco 2015; Alvstad-Assis Rosa 2015).

In molti di questi nuovi contributi l'attenzione degli addetti ai lavori si è particolarmente concentrata sul concetto di "invecchiamento" delle traduzioni, che Bensimon e Berman ponevano in qualche modo al centro della motivazione che spingeva ad una nuova traduzione di un'opera, un processo che interessava principalmente le modificazioni della lingua d'arrivo, e che risulta evidente quando si analizzano ad esempio traduzioni di classici prodotte a una distanza temporale molto lunga.¹ Negli studi successivi è stato invece evidenziato come le ragioni dell' "invecchiamento" di una traduzione possono essere spesso di natura diversa rispetto a quelle segnalate dai due studiosi francesi:

Apart from the two motives that were suggested by Berman, academia has identified a number of other extratextual and intratextual motives for the retranslation of literary works: (1) a new edition or new interpretation of the ST; (2) deficiencies in earlier translations; (3) the absence of a direct connection between the ST and the TT, for instance in cases of 'indirect translation'; (4) a change in the function or *skopos* of the translated work in the TC, due to institutional or ideological changes in the receiving culture; and (5) changing norms of translation that turn earlier translations into "less readable" works, leading publishers and translators to provide the reader with updated versions, whether this is done by means of revision or retranslation. Finally, the different agents in the translation process (translators, editors, publishers, censors, ...) also play a prominent role in the decision-making process regarding retranslation for mainly commercial or ideological reasons. (Van Poucke 2017: 94)

Van Poucke esamina qui con attenzione i mutamenti dei contesti

¹ Nel campo dell'ispanistica un caso di studio quasi obbligato è l'analisi delle traduzioni del *Quijote*. Vedi Canavaggio (2010).

in cui si producono nuove traduzioni, per arrivare a una radicale revisione del concetto di “invecchiamento”, appoggiandosi anche su un consistente numero di casi di studio specifici, provenienti soprattutto da quelle aree linguistiche da sempre particolarmente sensibili ai problemi traduttivi (area finnica, slava, nederlandese etc.).

Van Poucke giunge dunque a una complessiva riconsiderazione del problema della ritraduzione, formulando alcune domande destinate ad alimentare le successive ricerche, che riprenderò più avanti al momento dell’analisi.

In un altro studio recente, Massardier-Kenney propone infine di superare quella che lei definisce come una visione progressivo-lineare del processo di ritraduzione, quasi di tipo teleologico, in cui la nuova traduzione costituirebbe, per definizione, un progresso rispetto a quelle precedenti:

I propose to attempt to invert this paradigm of lack in order to escape our modern ideology of progress and argue that retranslation matters because it actualizes the potential contained in a literary text, i.e. its literariness, here understood as a “presence” to use French poet Yves Bonnefoy’s term. In the same way as a new edition or a new interpretation of an original does not demonstrate a lack in the text but its living presence in a culture, so a retranslation does not necessarily stem from a weakness, deficiency, inadequacy in previous translations or in the source text but from the often unacknowledged power of translation to constitute a text as literature and to make visible the process through which literature is constituted as such. (Massardier-Kenney 2015: 73)

La studiosa inglese recupera così l’idea originaria di Berman, per rileggerla alla luce di teorie filosofiche sottintese a quel discorso, non sempre tenute nella dovuta considerazione, teorie che vanno dal saggio di Goethe sulla traduzione alla teoria della ripetizione di Derrida:

The tension between singularity and repetition that Derrida observes with regard to literature takes us back to Berman’s seminal essay on retranslation, for Berman’s apparently teleological comments appear within the context of a summary of Goethe’s famous essay on the three stages of translation. Berman, who had an intimate knowledge

of the German tradition, reads Goethe's remarks within the tradition of German idealism, according to which repetition is necessary for the accomplishment of any human action. Thus, rather than revealing the weakness of the first translating act, retranslation, which is the repetition of a repetition (i.e. of the first translation), can be read as the deployment of the iterability of the work. The reference to Goethe's essay is important because it allows us to avoid misreading Berman's position, as many have done; clearly, Goethe does not conceive of the three epochs of translation as a linear progress; rather, he sees each stage of translation or retranslation as fulfilling a need within the host culture and language. He specifies that, "in every literature, all of these three epochs [word-for-word, free, inter-linear] are found to repeat and reverse themselves, as well as coexist simultaneously." If we go back to the concept of literature as "fundamentally interpretive," we can see that translations and retranslations read, repeat, iterate some of the configurations that a work may express, rather than attend to a "message" that would be decoded with increasing sophistication. (Massardier-Kenney 2015: 77)

Un altro filone di studi si è poi concentrato sul ruolo che l'industria editoriale ha assunto nella produzione delle nuove traduzioni, soprattutto in un quadro economico e commerciale totalmente diverso da quello del passato. Se da un lato infatti la tendenza dell'industria editoriale contemporanea è quella di riutilizzare il più possibile le risorse offerte dai cataloghi storici, e dunque di riciclare prodotti già esistenti (a volte sottoposte solo a un leggero *maquillage*), dall'altro è stato notato come una nuova traduzione sia capace di attirare di nuovo l'attenzione del sistema dei media su autori e titoli a volte dimenticati, e dunque di riattivare un processo di vendita che si era interrotto, o di acquisire nuove "nicchie" di lettori prima non interessati a quell'autore o a quell'area letteraria. Un tale effetto si nota in particolare quando tutta un'opera viene sottoposta a questo processo, come è ad esempio avvenuto in Italia con la riproposizione di Georges Simenon nelle edizioni Adelphi, attraverso la quale un autore confinato nel romanzo di genere sia invece diventato un autore di culto per un pubblico assai più ampio di quello di partenza. Il quadro viene ben sintetizzato da Koskinen e Paloposki in un loro altro studio quando affermano:

[..] the driving force behind factory translation is valid: the aim of commercial success. Book publishing has never been able to ignore commercial interests; in addition to being cultural artefacts, books have always been marketable products, and it has been the task of the publisher to balance cultural values and financial interests. It has been argued, however, that since the 1990s, this balance has been lost, and market forces now often dictate publishing decisions. [...] One obvious strategy for reducing publishing costs is *recycling*, a feature of factory translation. As Milton points out, it is often cheaper to recycle an existing translation than to commission a new one. Technological advances have greatly facilitated recycling. The digital format makes it both cheaper and faster to reproduce a text for different purposes (reprints, new editions, book club editions etc.). It seems plausible to expect that this ease will have repercussions on retranslation. The question is: will the value of variation and the need for supplementary versions outweigh the financial benefits of recycling an existing translation? (Koskinen – Paloposki 2003: 26)

Come si può osservare l'interesse per il tema è andato crescendo negli ultimi anni, stimolato anche dal moltiplicarsi di ritraduzioni un po' in tutto il mondo, e si vanno succedendo nuove proposte critiche e teoriche, a volte anche distanti tra loro, e non è mio obiettivo in questo studio aggiungerne altre, mentre trovo particolarmente stimolante applicare al corpus da me scelto il suggerimento metodologico che Cecilia Alvstad e Alexandra Assis Rosa propongono nella loro introduzione al numero monografico di *Target* dedicato alla questione, vale a dire quello di organizzare il lavoro di analisi rispondendo alle cinque *W* tipiche del lavoro giornalistico, cui aggiungono un *How*.

Seguendo dunque tale suggerimento, mi propongo di analizzare un corpus specifico: quello delle opere di narrativa scritte in America Latina negli anni sessanta e tradotte nello stesso decennio in Italia, nell'ambito di quello che venne chiamato all'epoca il *boom* della letteratura latinoamericana, con una definizione più volte criticata, ma che ancora resiste nell'uso anche accademico, e nella memoria del pubblico e del mondo editoriale.

2. Ritradurre l'America Latina: dagli anni Sessanta ad oggi

2.1. *What?*

Il punto di partenza dovrà dunque essere necessariamente quello dell'individuazione del corpus di riferimento - il *What?* - per capire prima di tutto *cosa* si ritraduce. Come si può intuire dall'uso della parola *boom*, il corpus delle traduzioni italiane di narrativa ispanoamericana nel periodo 1960-1975 si presenta come abbastanza consistente, soprattutto se confrontato con quello degli anni precedenti: si tratta infatti di 115 titoli, con alcune oscillazioni quantitative di un certo interesse anche per la storia delle traduzioni. Si nota infatti la presenza di 44 titoli prima del 1968 e di 71 tra il 1968 e il 1975, un aumento che fece appunto parlare di una esplosione della letteratura latinoamericana in Italia: un'espressione che oggi può forse apparire esagerata, e che in altri studi ho analizzato più da vicino (Tedeschi, 2008), ma che deve essere accompagnata dalla considerazione che nello stesso lasso di tempo alle traduzioni di narrativa si aggiunsero numerosi titoli di poesia, storia, saggistica, e che fu questa "massa critica" a dare l'impressione di una vera e propria nuova scoperta di un continente letterario fino ad allora rimasto in disparte. Non bisogna poi dimenticare che alcuni di questi titoli - *Cent'anni di solitudine* in testa - si imposero come veri e propri fenomeni editoriali di quegli anni, e che diedero una popolarità universale ad autori che da quel momento in poi furono considerati dei veri e propri maestri, tanto che due di quei protagonisti - García Márquez e Vargas Llosa - vennero poi premiati con il Nobel.

Un elemento rilevante da tenere in considerazione è che in quegli anni venne proposto al pubblico italiano un elevato numero di autori, provenienti da tutto il continente, e che gran parte di essi vennero tradotti per la prima volta. Tra i sessanta autori tradotti (cui si dovranno aggiungere quattro antologie di narrativa), quelli più rappresentati furono infatti Miguel Ángel Asturias (9 titoli), Jorge Luis Borges (6), Julio Cortázar (5), Gabriel García Márquez (5), Adolfo Bioy Casares (4), Juan Carlos Onetti (4), Mario Vargas Llosa (4), Alejo Carpentier (3), José Donoso (3), Carlos Fuentes (3), Manuel Puig (3), e solo i primi due erano già stati tradotti negli anni cinquanta; seguono

poi undici autori con due titoli e ben trentasette autori con uno solo. Da sottolineare anche la loro variegata provenienza: se infatti si nota una certa preponderanza del Cono Sud (quindici argentini, tre cileni e tre uruguayani), bisognerà notare l'irruzione nel panorama letterario della letteratura cubana (undici autori, a fronte di un vuoto totale prima degli anni sessanta), e poi gli altri paesi in ordine sparso, ma con presenze nuove e significative (Colombia, Perù, Guatemala ecc.). Una tale abbondanza e varietà si riflette nella difficoltà di interpretare e riproporre linguaggi, tematiche e contesti spesso enormemente diversi tra loro.

Stabilito questo corpus iniziale di riferimento, ci si dovrà domandare cosa si ritraduce, e di quali autori. Notiamo prima di tutto che solo un numero limitato - ma comunque elevato rispetto ad altre situazioni - conosce il fenomeno di una nuova traduzione, mentre per altri autori, anche importanti - come Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes - si continueranno a ristampare le traduzioni degli anni sessanta. Dopo il 1975 si contano infatti 61 titoli ristampati sui 115 del corpus,² e di questi 25 vengono ritradotti.

Gli autori con nuove traduzioni sono allora Borges (5), Bioy Casares (3), Carpentier (2), Puig (3), Onetti (1), Sábato (2), Rulfo (2), García Márquez (1), Cortázar (1), Ibarquengoitia (1), Arlt (1), Benedetti (1), Lezama Lima (1), Felisberto Hernández (1). Devo però segnalare la particolarità del caso di Borges dato che l'autore argentino viene interessato da un progetto globale di ritraduzione con il passaggio dei diritti alla casa editrice Adelphi, che riguarderà anche i libri di poesia e di saggistica, e di cui non parlerò in questo studio, considerando la peculiarità del progetto stesso, che meriterebbe uno studio a parte.

2.2. *Who?*

Passando ora alla seconda *W*, possiamo chiederci chi traduce e chi ri-traduce. Negli anni sessanta troviamo una presenza schiacciante, quella di Enrico Cicogna, traduttore di ben 23 titoli, seguito da Livio Bacchi Wilcock (8), Gianni Guadalupi (6, 4 in collaborazione con Marcelo Ravoni), Francesco Tentori Montalto (6), Cesco Vian (6),

² Sarebbe interessante analizzare questa "metà perduta" e le ragioni di una tale scelta, ma questo è un altro tema.

Giuseppe Bellini (4), Giuseppe Cintioli (4), Flaviarosa Nicoletti Rossini (4), Maria Vasta Dazzi (4), Umberto Bonetti (3), Vanna Brocca (3), Carmine Di Michele (3), Laura Gonzalez (3), Emilia Mancuso (3), poi da tre traduttori con due titoli e ventisette traduttori con un titolo, tra i quali vale la pena segnalare Attilio Dabini, uno dei precursori della mediazione culturale tra Italia e America Latina e la presenza di due nomi, allora giovani traduttori - Glauco Felici e Angelo Morino - che poi saranno protagonisti della traduzione negli anni successivi.

Tra di essi alcuni si specializzano su alcuni autori (Vasta Dazzi: Carpentier; Bonetti: Arguedas; Di Michele: Fuentes; Bellini: Asturias; Nicoletti Rossini: Cortázar), Livio Bacchi Wilcock si dedica essenzialmente a una specifica area geografico-culturale, quella rioplatense e in particolare a Borges e al gruppo della rivista *Sur*, mentre altri spaziano su autori anche molto diversi (ovviamente Cicogna, ma anche Vian, Guadalupi, Tentori Montalto, Cintioli). Alcuni traduttori si legano in particolare ad alcune case editrici (Cicogna: Feltrinelli; Cintioli: Mondadori; Guadalupi: prima Bompiani, poi Il Saggiatore), mentre altri si muovono tra più editori, in un panorama molto variegato e a volte complesso da ricostruire.

Le nuove traduzioni sono invece a carico di un numero più ristretto di specialisti, tra i quali emergono Angelo Morino (6), Ilide Carmignani (3), Jaime Riera Rehren (4) e Paolo Collo (2).

2.3. *Where? When?*

Le altre due *W*, propongono questioni apparentemente esterne rispetto a un'analisi traduttiva in senso stretto, in quanto sembrano appartenere piuttosto a questioni di storia editoriale e di storia della ricezione, ma in realtà, anche se in maniera trasversale, assumono un certo rilievo proprio nell'ambito delle nuove traduzioni.

Considerando infatti che la lingua italiana standard non conosce differenziazioni che interessano più aree geografiche distanti tra loro (come avviene con l'inglese, lo spagnolo o il portoghese, dove ad esempio una nuova traduzione nella variante brasiliana non potrà essere considerata una ri-traduzione, ma una nuova traduzione a tutti gli effetti), il *Where?* riguarda più da vicino il campo editoriale, e permette di stabilire quali sono le case editrici che pubblicano in maggior misura le prime traduzioni, e quali invece sono più interes-

sate alle ri-traduzioni.

Da tale punto di vista negli anni Sessanta-Settanta la parte del leone la fanno quattro marchi editoriali, che da soli pubblicano più della metà dei titoli (Feltrinelli: 28; Einaudi: 17; Bompiani: 10; Rizzoli: 9), mentre il resto si disperde in un numero abbastanza alto di case editrici, che aumenterebbe ancora di più se considerassimo anche gli altri generi, e questo fatto spiega anche l'effimera presenza di tanti nomi di traduttori che appaiono solo una volta nei cataloghi bibliografici.

Sull'altro versante si potrà invece segnalare come le nuove traduzioni siano spesso legate a nuovi progetti editoriali (Sellerio negli anni Novanta, poi La Nuova Frontiera, Sur), interessati a presentarsi come portatori di una nuova visione della letteratura latinoamericana, dove la nuova traduzione serve a rafforzare un tale progetto, che diventa ovviamente anche culturale.

Anche il *When?* ci permette due osservazioni di una certa rilevanza per la nostra riflessione. Da una parte infatti le prime traduzioni si situano molto vicine agli originali in senso temporale, e in alcuni casi addirittura vengono effettuate su versioni ancora non pubblicate nemmeno in spagnolo,³ il che rafforza l'idea di una vera e propria scoperta di tutto un continente letterario; dall'altro lato le nuove traduzioni iniziano ad essere pubblicate invece a partire dagli anni novanta, quando una nuova generazione di traduttori (ma anche di studiosi e di critici) avverte la necessità di riscoprire autori e romanzi rimasti fuori dai cataloghi editoriali italiani per troppi anni, e dunque di procedere a delle nuove traduzioni, per confrontarsi con una lingua letteraria, lo spagnolo di autori che ormai sono stati assunti al ruolo di grandi maestri, che negli anni Sessanta-Settanta non erano stati percepiti in questa prospettiva.⁴

³ Sono ad esempio i casi, diversi tra loro, ma simili nell'effetto che producono sul testo di arrivo, dell'edizione Feltrinelli di *Sopra eroi e tombe* di Ernesto Sábato, in cui una nota editoriale avverte i lettori che quella traduzione è stata condotta su un manoscritto rivisto dall'autore e diverso dalla prima edizione, o per i racconti di Julio Cortázar selezionati per il libro *Bestiario* del 1965, in cui si trovano una serie di racconti ancora inediti in spagnolo, per citare infine il caso de *Il mondo allucinante* del cubano Reinaldo Arenas, tradotto dall'edizione francese in quanto l'edizione spagnola era stata bloccata dalla censura cubana.

⁴ Bisogna ad esempio ricordare che alcuni dei titoli pubblicati in Italia nel periodo considerato vennero variamente manipolati dalle case editrici italiane, con

Un altro aspetto della domanda temporale può riguardare la questione - cui abbiamo in parte già accennato - della quantità delle traduzioni che appaiono in un tempo abbastanza breve. Ci si potrebbe allora domandare in quanto tempo si traduce, vale a dire se i traduttori dell'epoca vengano fortemente pressati dal mercato editoriale: in realtà i numeri ci dicono che il solo Cicogna, 21 titoli in sette anni, sembra procedere a ritmi quasi forzati, con prevedibili effetti sulla qualità di alcune delle sue traduzioni, mentre negli altri casi i tempi di lavoro non risultano particolarmente impegnativi. Nel caso delle ritraduzioni la situazione è più complessa, in quanto bisognerebbe aggiungere a questi testi le vere e proprie nuove traduzioni, e in questo caso ad esempio il lavoro di Angelo Morino e di Ilide Carmignani risalta per numeri davvero importanti, ma una tale analisi esula dal tema di questo articolo.

2.4. Ma allora, perché ritradurre? *Why?*

Queste ultime considerazioni di natura temporale ci conducono all'ultima *W*, relativa evidentemente alle motivazioni che conducono a nuova traduzione, dunque perché ritradurre?

Come abbiamo osservato la base su cui è stata costruita la cosiddetta *Retranslation Hypothesis* parte dall'idea dell'invecchiamento della lingua, sottoposta a un processo di mutamento costante e che dunque provocherebbe l'allontanamento progressivo di certe traduzioni dai gusti del pubblico dei lettori della lingua d'arrivo: da qui la necessità di nuove traduzioni. Si è però anche visto come una tale spiegazione non convinca una parte della critica, e come altre ragioni siano andate ad affiancarsi a quella prima indicazione, se non a contraddirla apertamente.

Il caso di cui ci stiamo occupando appare particolarmente interessante da questo punto di vista, se consideriamo che i cinquant'anni trascorsi dalle prime traduzioni del corpus studiato costituiscono un lasso temporale sì abbastanza consistente, ma non tale da giustificare una così ampia quantità di nuove traduzioni, ricordando anche che, come affermava Umberto Eco, la lingua italiana - soprattutto nella

l'esempio clamoroso di *Un mondo per Julius* del peruviano Alfredo Bryce Echenique, dal quale vennero tagliate quasi la metà delle pagine.

sua forma letteraria - risulta particolarmente resistente all'innovazione (Eco 2003: 82). D'altra parte va anche considerato l'elevato numero di ristampe dello stesso corpus, ristampate senza nuove traduzioni, come ad esempio quelle delle opere di Mario Vargas Llosa, che anche la recentissima edizione dei *Romanzi* nei Meridiani Mondadori ripropone nelle traduzioni di Enrico Cicogna degli anni sessanta, solo sottoposte a "revisione" dal curatore del volume Bruno Arpaia.⁵ Su un altro versante bisognerà invece ricordare che negli ultimi anni si è assistito anche a una certa fioritura di nuove traduzioni di opere apparse in lingua italiana per la prima volta negli anni novanta, come nel caso di alcuni libri di Roberto Bolaño, o come mi è capitato di fare con la nuova traduzione di *Confabulario* di Juan José Arreola, la cui prima traduzione era datata: in questi casi è evidente che il tempo trascorso non giustifica la nuova operazione editoriale grazie al solo "invecchiamento" della lingua.

Analizzando le varie motivazioni individuate successivamente dalla critica come valide per una nuova traduzione se ne potranno individuare almeno tre che funzionano per il corpus altrettanto bene oltre a quello dell'invecchiamento della lingua.

Ritroviamo in parte queste motivazioni nella nota del traduttore che Ilide Carmignani aggiunge alla sua recentissima ritraduzione di *Cent'Anni di solitudine* e che vale la pena di citare. Carmignani ricorda infatti che nel 2007 è uscita un'edizione commemorativa per i quarant'anni della prima uscita del romanzo, che ha fornito ai lettori un testo affidabile, correggendo una serie di errori che si erano accumulati nel tempo. Tale evento ha richiesto dunque una necessaria revisione della prima traduzione di Enrico Cicogna, che avrebbe però potuto non portare ad una vera e propria nuova traduzione. Più avanti però afferma:

Ma in questi cinquant'anni la lingua italiana è molto cambiata, così come sono cambiate le strategie di mediazione linguistico-culturale, oggi più rispettose dell'alterità dei testi. Per aiutare i lettori, che all'epoca viaggiavano ben poco, si usava ad esempio addomesticare i culturemi, [...] Anche il concetto di coerenza interna, per cui si ha cu-

⁵ Sulla non sempre facile distinzione tra una revisione e una nuova traduzione hanno scritto Koskinen e Paloposki (2010).

ra di tradurre nello stesso modo un certo termine o sintagma dell'originale, appariva all'epoca piuttosto vago. Strettamente legata allo "spirito dei tempi" è infine la tendenza esotizzante della traduzione di Cicogna, che esalta con forza la componente magica del romanzo a scapito di quella realistica. (Carmignani 2017: 376)

Come si può osservare, Carmignani richiama qui almeno tre delle motivazioni prima ricordate da Van Poucke: l'apparizione di un'edizione definitiva, un cambiamento nelle strategie di mediazione linguistico-culturale, nello specifico collegate a una migliore conoscenza dei contesti di riferimento e a nuove strategie traduttive - più rispettose del testo originale -, e infine una diversa considerazione dello stesso testo di partenza, nel 1967 novità assoluta per il pubblico italiano ed oggi considerato uno dei capolavori assoluti della letteratura universale.

Se a queste motivazioni, valide per *Cent'anni di solitudine*, ma anche per molti altre ritraduzioni, aggiungiamo la volontà di alcune case editrici di proporsi come veicoli per una rilettura generale della letteratura ispanoamericana, vediamo come l'insieme di queste ragioni si affianchino al solo "invecchiamento" della lingua.

Una tale complessità emerge poi con evidenza se analizziamo più da vicino alcuni dei testi del corpus considerato. Non potendo evidentemente proporre un'analisi dettagliata di romanzi a volte molto lunghi e complessi, riprendo qui un suggerimento di Lorenzo Blini, che nella sua analisi della traduzione di Cicogna di *Cent'anni di solitudine* propone di cominciare dall'inizio, vale a dire dall'incipit del romanzo, in quanto esso incide in maniera significativa nel rapporto che si instaura tra testo e lettrici (Blini 2013: 27): possiamo prendere in esame gli incipit di alcuni dei romanzi del corpus che hanno conosciuto nuove traduzioni e il racconto "El guardagujas" di Juan José Arreola che fa parte della raccolta *Confabulario*, e che ha avuto ben tre traduzioni, un insieme che ci permette di rispondere ad alcune delle domande poste da Piet Van Poucke nell'articolo citato in precedenza, e di azzardare alcune ipotesi anche sull' *How?* vale a dire chiedendoci "come" si ritraduce.

Sarà dunque possibile ripartire dalla prima delle domande poste da Van Poucke: «Can we find hard evidence for *lexical* aging? [...] And if so, is that a typical feature for translated texts or do non-

translated texts age in a similar way?» (Van Poucke 2017: 110) per osservare che nel corpus analizzato le modifiche lessicali non vanno nella direzione di una modernizzazione o un aggiornamento del linguaggio utilizzato, quanto piuttosto verso una maggiore precisione e aderenza all'originale. L'esempio forse più clamoroso - nella sua assoluta particolarità - lo possiamo rintracciare nel titolo del racconto di Arreola, che nella prima versione di Tentori Montalto del 1973 è "Il guardascambi", per diventare "Lo scambista" in quello di Lia Ognò del 1993, e infine "L'addetto agli scambi" nella mia di quest'anno. Nella serie infatti l'evoluzione della lingua ha giocato uno scherzo impreveduto ai vari traduttori: Tentori ha infatti optato per un termine tecnico diventato poi desueto con la trasformazione del trasporto ferroviario, ma la scelta di Ognò per una specificazione del tecnicismo (anche se il Vocabolario Treccani consiglia "deviatore") non poteva certo prevedere che quel termine avrebbe acquisito un significato nella lingua corrente del tutto alieno al mondo del trasporto, dando al suo titolo una sfumatura erotica del tutto assente nelle intenzioni di Arreola e della stessa traduttrice, e costringendomi dunque a proporre un titolo più lungo, e forse meno evocativo, ma spero meno problematico per il futuro. In questo caso dunque l'invecchiamento della lingua è appena percettibile, e si può ricollegare ad una trasformazione del contesto di riferimento - peraltro assai più drastica in Messico, dove le ferrovie sono praticamente scomparse - e sono invece molto più gravi le conseguenze di un'evoluzione del significato sociale di un termine che si va ad affiancare a quello riconosciuto fino a un certo momento dai dizionari.

Considerazioni di altro tipo possono essere fatte se confrontiamo ad esempio le traduzioni dell'incipit de *Il cantiere* di Juan Carlos Onetti nelle due versioni di Cicogna (1972) e di Carmignani (2013):

Hace cinco años, cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen (o *Juntacadáveres*) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante - aunque ya casi olvidada - de nuestra historia ciudadana. Pocos lo oyeron y es seguro que el mismo Larsen, enfermo entonces por la derrota, escoltado por la policía, olvidó en seguida la frase, renunció a toda esperanza que se vinculara con su regreso a nosotros.

De todos modos, cinco años después de la clausura de aquella anécdota, Larsen bajó una mañana en la parada de los «omnibuses» que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo para estirar hacia los nudillos los puños de seda de la camisa, y empezó a entrar en Santa María, poco después de terminar la lluvia, lento y balanceándose, tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia. (Onetti 1989 [1961]: 55)

Cinque anni fa, quando il Governatore decise di espellere Larsen (o Raccattacadaveri) dalla provincia, ci fu qualcuno che per scherzo e improvvisando profetizzò il suo ritorno, il prolungamento del suo regno di cento giorni, pagina discussa e appassionante - benché ormai quasi dimenticata - della nostra storia cittadina. Pochi gli diedero retta ed è certo che lo stesso Larsen, reso sofferente dalla sconfitta, scortato dalla polizia, si dimenticò subito della frase, rinunciò ad ogni speranza che avesse qualche rapporto col suo ritorno tra noi.

In ogni modo, cinque anni dopo la conclusione di quell'aneddoto, Larsen scese una mattina alla fermata delle corriere che arrivano da Colón, posò un attimo la valigia a terra per poter tirare verso le nocche i polsini di seta della camicia e cominciò a entrare a Santa Maria, poco dopo la fine del temporale, lento e ciondolante, più basso, indistinguibile e in apparenza domo. (Traduzione di Enrico Cicogna 1972: 11)

Cinque anni fa, quando il Governatore decise di espellere Larsen (o Raccattacadaveri) dalla provincia, qualcuno improvvisando vaticinò per scherzo il suo ritorno, il prolungamento del regno dei cento giorni, pagina discussa e appassionante - anche se ormai quasi dimenticata - della nostra storia cittadina. Furono in pochi a sentirlo e sicuramente lo stesso Larsen, sofferente allora per la sconfitta, scortato dalla polizia, dimenticò subito la frase, rinunciò a ogni speranza che avesse qualche legame col suo ritorno fra noi.

Comunque sia una mattina, cinque anni dopo la conclusione di quell'episodio, Larsen scese alla fermata delle corriere che arrivano da Colón, posò un momento la valigia a terra per tirarsi verso le nocche i polsini di seta della camicia e si avviò verso Santa María proprio quando aveva da poco smesso di piovere, lento e dondolante, forse più grasso, più basso, anonimo e in apparenza domo. (Traduzione di

Ilide Carmignani 2013: 8)

I termini sottolineati - tutte espressioni verbali - non possono essere considerati desueti o scomparsi dall'uso quotidiano, e in questo caso la prima traduzione non risulta invecchiata o difficilmente comprensibile da un lettore italiano contemporaneo. Le innovazioni appartengono dunque a una generale rilettura del testo onettiano, e vanno osservate con una certa attenzione. Si nota infatti una certa tendenza di Cicogna a inserire verbi che servono a spiegare più in dettaglio le azioni narrate in questo incipit: "ci fu", "reso", "per poter", "cominciò a entrare", che non solo allungano il testo italiano, ma lo rendono meno incisivo, rallentandone il ritmo. Il cambiamento traduttivo più rilevante riguarda però il sintagma *pocos lo oyeron*, che i due traduttori rendono in maniera diversa, ma in questo caso è la seconda traduzione ad usare due verbi ("Furono in pochi a sentirlo"), mentre la prima mantiene un verbo solo, ma in forma di verbo frasale ("Pochi gli diedero retta"), con il risultato finale di estensione della frase che si è già riscontrato prima.

La nuova traduzione sembra dunque condurre a una generale rilettura del testo di partenza, un'operazione che riguarda tutti questi testi e sulla quale tornerò alla fine di questa riflessione, ma senza riuscire a recuperare del tutto quella essenziale sobrietà stilistica che è una delle chiavi della scrittura onettiana: una scrittura che si dimostra particolarmente resistente alla trasposizione in altra lingua.

Se passiamo poi a un'altra delle domande poste da Van Poucke: «Can we empirically support the hypothesis, based on the case studies, that style evolves quicker than lexicon, and that, in turn, lexicon evolves quicker than grammar?» (Van Poucke 2017: 110), possiamo analizzare un frammento iniziale del racconto di Arreola, tratto da uno dei dialoghi tra il vecchio ferroviere e il viaggiatore:

Este país es famoso por sus ferrocarriles, como usted sabe. Hasta ahora no ha sido posible organizarlos debidamente, pero se han hecho grandes cosas en lo que se refiere a la publicación de itinerarios y a la expedición de boletos. Las guías ferroviarias abarcan y enlazan todas las poblaciones de la nación; se expenden boletos hasta para las aldeas más pequeñas y remotas. Falta solamente que los convoyes cumplan las indicaciones contenidas en las guías y que pasen efectivamente

por las estaciones. Los habitantes del país así lo esperan; mientras tanto, aceptan las irregularidades del servicio y su patriotismo les impide cualquier manifestación de desagrado. (Juan José Arreola 1995 [1958]: 64)

Questo paese è famoso per le sue ferrovie, come lei sa. Fino a questo momento non è stato possibile organizzarle nel debito modo, ma hanno già fatto grandi cose per quanto riguarda la pubblicazione degli itinerari. Le guide ferroviarie includono e allacciano tutti i paesi della nazione; si rilasciano biglietti perfino per i villaggi più piccoli e remoti. Manca solo che i treni eseguano le indicazioni contenute nella guida e che passino effettivamente dalle stazioni. Gli abitanti del paese aspettano con fiducia che ciò avvenga; nel frattempo, accettano le irregolarità del servizio e il loro patriottismo li fa desistere da qualsiasi manifestazione di contrarietà. (Traduzione di Francesco Tentori Montalto 1973: 177)

Questo paese, come lei saprà, è famoso per le sue ferrovie. Finora non è stato possibile organizzarle a dovere, però sono già state fatte grandi cose per quanto riguarda la pubblicazione di itinerari e l'emissione dei biglietti. Le guide ferroviarie comprendono e collegano tutte le località della nazione; si fanno biglietti persino per i paesini più piccoli e sperduti. Manca solamente che i convogli si attengano alle indicazioni contenute nella guida e che passino effettivamente per le stazioni. Così sperano gli abitanti del paese; nel frattempo, accettano le irregolarità del servizio e il loro patriottismo li tiene lontani da qualsiasi manifestazione di scontento. (Traduzione di Lia Ogno 1992: 33)

Questo paese è famoso per le sue ferrovie, come lei sa. Finora non è stato possibile organizzarle a dovere, ma sono già state fatte grandi cose per quanto riguarda la pubblicazione di itinerari e la vendita di biglietti. Le guide ferroviarie raggiungono e collegano tutte le città della nazione; si emettono biglietti perfino per i villaggi più piccoli e remoti. Manca solo che i convogli seguano le indicazioni contenute nelle guide e che passino effettivamente per le stazioni. Gli abitanti del paese sperano che sarà così; nel frattempo accettano le irregolarità del servizio, e il loro patriottismo gli impedisce qualsiasi manifestazione di protesta. (Traduzione di Stefano Tedeschi 2017: 29)

Mettendo a confronto i tre testi, sempre evidenziando le forme verbali, si può notare che esse non rivelano particolari innovazioni dal punto di vista della traduzione dei singoli verbi, in quanto i cambiamenti avvenuti non riguardano tanto un vocabolario ormai desuetto, quanto scelte stilistiche dei traduttori. Appare invece più significativa la differenza nella traduzione di alcune strutture grammaticali, e in particolare del riflessivo *se han hecho grandes cosas*, che in italiano non viene mai reso con la corrispondente forma riflessiva: nella prima viene introdotto un soggetto sottinteso di terza persona, e nelle altre due si preferisce trasferire il peso del soggetto su "grandi cose", volgendo il verbo alla forma passiva. Una differenza simile si può osservare nella traduzione dell'espressione *les impide*: anche in questo caso le due prime traduzioni scelgono di usare una perifrasi ("li fa desistere", "li tiene lontani") e l'ultima torna al letterale "gli impedisce". La mia scelta - come le altre che si possono osservare nel confronto, e che peraltro non considero definitive o le migliori possibili in senso assoluto - nasce dalla volontà di conciliare considerazioni di tipo linguistico con una riflessione sulla natura del testo. Il racconto è di fatto un lungo dialogo tra i due personaggi, con una voce esterna narrante che interviene solo all'inizio e alla fine, e il frammento proposto è un esempio di come avviene tutto il dialogo tra lo sconosciuto e sconvolto viaggiatore e l'ironico addetto agli scambi: una conversazione condotta sul filo del linguaggio colloquiale, in cui ogni tanto si affacciano termini di un registro più alto e alcuni tecnicismi. L'effetto è quello di un'ironia sottile, in cui il ferroviere tende a perdere credibilità, senza però che le sue affermazioni diventino del tutto ridicole. Ho allora potuto notare come nelle prime due traduzioni si avvertisse una tendenza a "perfezionare" il testo, a renderlo più "letterario", allontanandosi però non poco dallo stile dell'originale; il tentativo è stato allora quello di ricreare l'atmosfera conversazionale, da *confabulario*, che è la caratteristica dei racconti di Arreola. In altri passaggi del racconto anche Tentori Montalto cerca di rendere il dialogo in modo più piano, ma è significativo che proprio questi passaggi denotano un invecchiamento della lingua - come nell'espressione «senza fallo» ripetuta ben tre volte nella prima parte del racconto - in quanto la lingua colloquiale è quella che mostra più chiaramente i cambiamenti della lingua.

Una tale tendenza sembra confermare quanto peraltro afferma Fusco nel suo articolo:

Questa inclinazione per una resa traduttiva raffinata e retorica si modifica negli anni permettendoci anche di apprezzare le spinte evolutive della lingua italiana nel corso dei decenni: si assiste così al passaggio da una scrittura ricercata, desueta, contraddistinta da strutture ampie e articolate a uno stile asciutto, più sciolto, privo di preziosismi con una prevalente tendenza all'asciuttezza e alla brevità. (Fusco 2015: 120)

e viene ancora confermata dall'analisi della ritraduzione del famoso incipit di *Cent'anni di solitudine*:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarías con el dedo. (Gabriel García Márquez 1987 [1967]: 71)

Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendía si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio. Macondo era allora un villaggio di venti case di argilla e di canna selvatica costruito sulla riva di un fiume dalle acque diafane che rovinavano per un letto di pietre levigate, bianche ed enormi come uova preistoriche. Il mondo era così recente, che molte cose erano prive di nome, e per citarle bisognava indicarle col dito. (Traduzione di Enrico Cicogna 1968: 5)

Molti anni dopo, davanti al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendía avrebbe ricordato quel remoto pomeriggio in cui suo padre l'aveva portato a conoscere il ghiaccio. Macondo era allora un villaggio di venti case di fango e canne costruite sulla riva di un fiume dalle acque diafane che si precipitavano su un letto di pietre levigate,

bianche ed enormi come uova preistoriche. Il mondo era così recente, che molte cose erano senza nome, e per menzionarle bisognava indicarle col dito. (Traduzione di Ilide Carmignani 2017: 3)

Anche in questo breve frammento – ma un’analisi più ampia lo conferma in pieno – i cambiamenti apportati da Carmignani non rendono il testo più “moderno”, ma si muovono verso una sua maggiore scorrevolezza, senza peraltro scadere in una banalità della lingua, ed anche le traduzioni delle singole forme verbali convalidano tale impressione (“rovinavano”>“precipitavano”; “citarle”>“menzionarle”).

Di notevole interesse risulta invece la perifrasi verbale che apre il romanzo, con un uso della forma *haber de* + infinito che in spagnolo presenta una chiara intenzione di obbligazione (Alarcos Llorach 1999: 327), e che in questo caso, con l’uso dell’imperfetto indicativo riferita a un evento che si dice avverrà più tardi, costruisce una prolessi di vertiginosa complessità temporale. Entrambe le traduzioni rinunciano a questa prospettiva, in quanto in italiano perifrasi di tipo simile risultano ormai desuete o con chiare connotazioni locali (*avere* + *da* + infinito), e in ogni caso l’uso dell’imperfetto le avrebbe rese impraticabili, mentre l’aggiunta del verbo “dovere” (“avrebbe dovuto ricordare”, “si sarebbe dovuto ricordare”) avrebbe sicuramente appesantito un incipit che si caratterizza invece proprio per la sua forza concentrata in una assoluta economia verbale. Si opta dunque per l’uso del condizionale passato, con la sola variante di scegliere un riflessivo in Cicogna (“si sarebbe ricordato di”) o un transitivo in Carmignani (“avrebbe ricordato”), scelta che conferma quanto si diceva prima riguardo la direzione di una generale maggiore scorrevolezza dell’enunciato e che in ogni caso non abbassa il registro generale, un pericolo evocato da una terza domanda posta da Van Poucke:

Do retranslations always use a lower register than the earlier translation(s), as a number of case studies clearly suggest? Has simplification, attributed to all translations, been enforced in retranslation? (Van Poucke 2017: 110).

Se in realtà osserviamo da vicino la nuova traduzione, notiamo come le modifiche (*di fronte* / *davanti*; *condotto* / *portato*; *argilla* / *fango*; *canna selvatica* / *canne*; *rovinavano* / *si precipitavano*; *prive* / *senza*; *citarle*

/ *menzionarle*) non abbassano il registro del testo italiano in nome di una tendenza alla semplificazione, ma perché recuperano la lingua dell'originale che, come ha evidenziato Blini nello studio citato prima, non rappresenta particolari difficoltà in termini di comprensibilità e di traducibilità. Ci troviamo dunque di fronte a un caso in cui il livello del testo originale è stato artificialmente innalzato nella prima traduzione, e l'operazione di ritraduzione non poteva che riportarlo a quella linearità che i lettori italiani non avevano potuto apprezzare.

La ricerca cui conduce la terza domanda porta però verso un'altra direzione, parallela e complementare a quella sul presunto invecchiamento della lingua. Le ritraduzioni che abbiamo analizzato non permettono di apprezzare un abbassamento generalizzato del registro, quanto piuttosto a diverse riflessioni sul testo di partenza, che causano nuove scelte lessicali e testuali.

Vediamo ad esempio come una tale rilettura funziona nella traduzione dell'incipit de *Il secolo dei Lumi* di Alejo Carpentier, opera che per quanto lo si voglia fare non sopporterebbe un abbassamento di registro oltre un certo limite:

*Esta noche he visto alzarse la Máquina nuevamente. Era en la proa, como una puerta abierta sobre el vasto cielo que ya nos traía olores de tierra por sobre un Océano tan sosegado, tan dueño de su ritmo, que la nave, levemente llevada, parecía adormecerse en su rumbo, suspendida entre un ayer y un mañana que se trasladaran con nosotros. Tiempo detenido entre la Estrella Polar, la Osa Mayor y la Cruz del Sur - ignoro, pues no es mi oficio saberlo, si tales eran las constelaciones, tan numerosas que sus vértices, sus luces de posición sideral, se confundían, se trastocaban, barajando sus alegorías, en la claridad de un plenilunio, empalidecido por la blancura del Camino de Santiago. Pero la Puerta-sin-batiente estaba erguida en la proa, reducida al dintel y las jambas, con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro, con bisel acerado y frío, colgado de sus montantes. Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia - una advertencia - que nos concernía a todos por igual.*⁶ (Alejo Carpentier 1985 [1962]: 7)

⁶ In corsivo nell'originale.

Questa notte ho visto di nuovo ergersi la Macchina. Stava, a prora, come una porta aperta sul cielo ampio che ci portava già profumi di terraferma, attraverso un Oceano tanto tranquillo, tanto padrone del suo ritmo, che la nave, quietamente portata, pareva si addormentasse sulla sua rotta, sospesa fra un ieri e un domani che si spostassero insieme con noi. Fermo il tempo fra la Stella Polare, l'Orsa maggiore e la Croce del Sud, non so, non spetta a me saperlo, se erano proprio queste le costellazioni, tanto innumerevoli che i loro vertici, le loro siderali luci di posizione si confondevano, si mischiavano, fondendo le loro allegorie, nel chiarore di un plenilunio che impallidiva al biancheggiane della Via Lattea... Ma la Porta-senza-battente stava eretta a prora, nell'essenzialità dell'architrave e degli stipiti, con quella sua squadra ad angolo retto, mezzo timpano rovesciato, triangolo nero, dal taglio obliquo d'acciaio, freddo, sospeso ai montanti. La mannaia era lì, nuda e squallida piantata di nuovo sopra il sonno degli uomini, come una presenza, un avvertimento, che concerneva a tutti indistintamente. (Traduzione di Maria Vasta Dazzi 1965: 11)

Questa notte ho visto la Macchina levarsi nuovamente.

Era, a prua, come una porta aperta sul vasto cielo che già ci recava odori di terra attraverso un oceano così quieto, così padrone del suo ritmo, che la nave, lievemente sospinta, sembrava addormentarsi sulla rotta, sospesa tra un passato e un futuro che si spostassero con noi. Fermo il tempo fra la Stella Polare, l'Orsa Maggiore e la Croce del Sud - ignoro, né del resto spetta a me saperlo, se queste erano le costellazioni, così numerose che i loro vertici, le loro luci siderali si confondevano, si mescolavano, combinandone le allegorie, nel chiarore d'un plenilunio sbiancato dal pallore della Via Lattea... Ma la Porta-senza-battente s'ergeva ritta a prua, ridotta all'architrave e agli stipiti, con quella sagomatura a spiovente, quel mezzo frontone capovolto, quel triangolo nero, dall'obliquo taglio metallico e freddo, appeso ai montanti. Lì stava l'armatura, nuda e scarna, nuovamente piantata sopra il sonno degli uomini, come una presenza - un'avvertenza - che ci riguardava tutti senza eccezioni.⁷ (Traduzione di Angelo Morino 1999: 13)

Le due traduzioni risultano molto diverse, e tra quelle prese in esame sono quelle tra loro più distanti per le scelte linguistiche adot-

⁷ In corsivo nella traduzione.

tate, le quali comportano una netta virata nel risultato stilistico finale. Non si tratta però anche qui di una semplificazione, quanto piuttosto di una maggiore aderenza all'originale, che viene riproposto nella sua complessità lessicale, senza però che questa diventi un ostacolo alla comprensibilità del testo. Lo possiamo analizzare anche in questo caso in riferimento all'uso delle forme verbali, che risultano peraltro già nell'originale sorprendentemente poche, e non particolarmente ricercate rispetto alla complessità del testo. Ci troviamo di fronte infatti a sole quattro frasi principali, rette da verbi (*he visto; Era; ignoro; estaba* [2 volte ripetute]) dal registro assolutamente corrente, che introducono delle relative e una condizionale che presentano anch'esse verbi non particolarmente difficili per la comprensione e la successiva traduzione. Di fatto le due traduzioni, pur assai distanti nel tempo, non sembrano discostarsi particolarmente in questo ambito: diverse scelte lessicali che senza dubbio rendono quella di Morino più vicina all'originale (confermando forse in questo caso uno degli assiomi della *Retranslation Hypothesis*), ma senza apportare cambiamenti decisivi, come invece avviene nel trattamento dei sostantivi e degli aggettivi, che infatti in Carpentier assumono una valenza cruciale.

Si osservi ad esempio la descrizione della ghigliottina, l'oggetto che occupa tutto l'inizio del romanzo fin dalla prima riga, ma che non viene mai nominato direttamente. Carpentier, in gioventù studente di architettura, gioca con una serie di termini architettonici per disegnare sulla pagina la struttura della *Macchina*, e il lettore spagnolo riesce a ricostruire l'oggetto, ovviamente seguendo con attenzione le indicazioni del testo. Vasta Dazzi riesce solo in parte in questa ricostruzione, tanto è vero che si trova costretta ad inserire la parola "mannaia", non presente nell'originale, per spiegare al lettore italiano di cosa si sta parlando; Morino recupera l'esattezza della terminologia tecnica ("sagomatura a spiovente", "frontone", "armatura"), e non ha bisogno di specificare altro.

Su un versante linguistico totalmente diverso si muove invece Julio Cortázar, grazie a un'aderenza a una diffusa colloquialità, e all'insistente presenza del narratore in prima persona, che usa, nel racconto *El perseguidor* (1958) una lingua quotidiana, senza particolari emergenze lessicali o sintattiche. L'incisività della scrittura di Cortázar risiede proprio in questo abbassamento del registro, in un contesto letterario che fino agli anni quaranta aveva invece privilegiato

una tendenza per una lingua raffinata e “alta”. Osserviamo anche qui l’incipit del racconto:

Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba bien, y he ido en seguida al hotel. Desde hace unos días Johnny y Dédée viven en un hotel de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso. Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara. No hace frío, pero he encontrado a Johnny envuelto en una frazada, encajado en un roñoso sillón que larga por todos lados pedazos de estopa amarillenta. Dédée está envejecida, y el vestido rojo le queda muy mal; es un vestido para el trabajo, para las luces de la escena; en esa pieza del hotel se convierte en una especie de coágulo repugnante. (Julio Cortázar, 1982 [1958]: 85)

Dédée mi ha chiamato nel pomeriggio per dirmi che Johnny non stava bene, e sono andato immediatamente all’albergo. Da qualche giorno Johnny e Dédée abitano in un albergo della rue Lagrange, in una stanza del quarto piano. Mi è bastato vedere la porta della camera per capire che Johnny si trova nella più squallida miseria; la finestra dà su un cortile quasi nero, e all’una del pomeriggio si deve tener accesa la luce se si vuole leggere il giornale o vedersi in faccia. Freddo non fa, ma ho trovato Johnny avvolto in una coperta, sprofondato in una lurida poltrona che perde da ogni parte ciuffi di stoppa giallastra. Dédée sembra invecchiata, il vestito rosso le sta malissimo; è un vestito da lavoro, per le luci della scena; in quella stanzetta d’albergo si trasforma in un coagulo ripugnante. (Traduzione di Cesco Vian 2008 [1964]: 74)

Dédée mi ha chiamato nel pomeriggio per dirmi che Johnny non stava molto bene, e io sono andato subito all’albergo. Da qualche giorno Johnny e Dédée vivono in una camera d’albergo di rue Lagrange, al quarto piano. Mi è bastato vedere la porta della camera per rendermi conto che Johnny è nella miseria più assoluta; la finestra dà su un cortile quasi nero e all’una del pomeriggio, se si vuol leggere il giornale o vedersi in faccia, bisogna tenere la luce accesa. Non fa freddo, ma ho

trovato Johnny avvolto in una coperta, sprofondato in una poltrona lurida che perde pezzi di stoppa giallastra da tutte le parti. Dédée è invecchiata e il vestito rosso le sta malissimo; è un vestito di scena, per le luci del teatro; in quella camera d'albergo diventa una specie di coagulo ripugnante. (Traduzione di Ilide Carmignani 2016: 4)

Al contrario di quello che accade nel testo di Carpentier, qui i verbi proliferano in abbondanza, per comunicare un susseguirsi di azioni e visioni in crescendo che si concentrano in quel "coagulo ripugnante" che non è solo il vestito di Dédée, ma tutta la situazione che il narratore si trova di fronte. Sono però anche in questo caso verbi in forme semplici e appartenenti a un lessico di base, tanto che nelle due traduzioni praticamente non cambiano in modo significativo. Alcune delle espressioni verbali presenti nell'originale, che in spagnolo appartengono a un linguaggio colloquiale (*le queda muy mal; se convierte; está en la peor de las miserias*) perdono in Vian quella caratteristica e si può notare quella tendenza a una maggiore letterarietà che notava Fusco nella citazione precedente, ma d'altronde l'italiano letterario degli anni sessanta non sembra poter accogliere tali novità.

Nella traduzione di Vian, che era un importante ispanista e traduttore di numerose opere di letteratura spagnola e ispanoamericana, si perde infatti - almeno parzialmente - proprio quell'abbassamento del registro che Cortázar cercava e che si può notare in particolare nella scelta degli aggettivi ("squallida", "lurida") e nell'ordine delle frasi, che invece Carmignani riporta ad una maggiore fluidità.

Da questa breve analisi si potrebbe allora formulare l'ipotesi che nella lingua di partenza l'esperienza dei romanzi pubblicati tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta provoca una decisiva e silenziosa rivoluzione nello spagnolo letterario, un allargamento a 360 gradi della possibilità di uso di registri, lessici, forme colloquiali, spesso provenienti dalle diverse forme dello spagnolo transatlantico: una rivoluzione che non permette solo un ampliamento verso il basso dell'universo linguistico rappresentabile nei testi letterari, quanto piuttosto un'operazione culturale che va più in profondità. Se infatti Miguel Ángel Asturias assume la variante guatemalteca come segno di identità culturale, Alejo Carpentier attua un recupero di forme barocche, mentre Juan Carlos Onetti e Juan Rulfo inventano di sana

pianta una lingua propria, che può essere parlata solo nelle loro città immaginarie di Santa María e di Comala. Se questi furono i precursori necessari, negli anni sessanta Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e molti altri potranno completare quella rivoluzione con i loro capolavori, in cui lo spagnolo letterario verrà chiamato a rappresentare una tale varietà di mondi che richiederà forzatamente una lingua più vasta, una varietà di registri, forme grammaticali e sintattiche, modismi, colloquialismi, figure retoriche, una lingua che l'italiano letterario degli anni sessanta (e in parte ancora oggi), non riesce ad esprimere pienamente, e che rappresenta spesso una sfida irrisolvibile per i traduttori, una difficoltà che l'osservazione del campo della traduzione delle forme verbali ha dimostrato essere particolarmente sensibile.

3. Conclusioni

Se dunque torniamo alle basi della *Retranslation Hypothesis*, potremmo concludere, in forma del tutto provvisoria e come punto di partenza per ulteriori sondaggi, che l'analisi del corpus considerato ha confermato come l'operazione della ritraduzione non parta esclusivamente dall'invecchiamento della lingua, fenomeno peraltro assai difficile da misurare sul medio-breve periodo, quanto piuttosto da un insieme di fattori, alcuni dei quali già evidenziati da Ilide Carmignani nella postfazione già citata, e a cui si dovrà aggiungere quella di una maggiore riflessione sulla lingua di partenza e sulle sue peculiarità, in quanto la strategia della ritraduzione provoca necessariamente una doppia rilettura (dell'originale e della traduzione precedente) che non può che provocare nuove interpretazioni del testo, come di nuovo ricorda Fusco (2015):

Ogni ritraduzione propone quindi una interpretazione dell'opera che è spesso una scoperta sia del TP sia del *corpus* di precedenti rese che si è stratificato nel tempo. Di traduzione in ritraduzione, si svelano aspetti inediti del TP, si schiudono nuove prospettive di analisi: come afferma Chevrel, «retraduire est véritablement un acte d'actualisation d'un texte, fondé sur une nouvelle lecture et une nouvelle écriture». Muovendo da tale dimensione ci si rende conto di come non possa esserci mai un testo *davvero* d'arrivo, quanto piuttosto 'testi in transitò',

attraverso cui il TP consegna di nuovo se stesso nella cultura di arrivo ma in forme linguistiche diverse e rinnovate. La sequenza di scritture alternative conferisce nuovo prestigio al TP e propaga il suo contenuto che raggiunge e cattura destinatari sempre nuovi. È nel giusto Monti quando afferma «le phénomène de la retraduction expose cruellement les limites de tout acte de traduction et l'état éphémère de cette activité. En même temps, il nous offre l'opportunité d'une relecture incessante des textes canoniques qui, grâce aux retraductions, continuent a nous parler de façon directe, vive, ouverte (Monti 2011: 23». (Fusco 2015: 121)

Il corpus che è stato proposto rappresenta allora – per la sua importanza e per il ruolo che ha giocato nella narrativa del novecento, e non solo in quella ispanoamericana – davvero un banco di prova: negli anni sessanta i lettori di tutto il mondo, i critici letterari, perfino agli specialisti, vennero colpiti dalla forza dirompente delle storie che arrivavano da un continente letterario fino a quel momento rimasto al margine della produzione letteraria. Di fatto la potenza di quelle narrazioni permise ai lettori di penetrare in un mondo letterario del tutto nuovo, in alcuni casi ovviando a traduzioni non proprio all'altezza del compito, ma la rapida assuefazione provocata da politiche editoriali che privilegiarono la quantità rispetto alla qualità, creò ben presto una sorte di stereotipo della “letteratura latinoamericana”, basato proprio sui contenuti delle storie, sui personaggi tipici, sulle ambientazioni para-tropicali, che oggi appare logoro e improponibile. Le ritraduzioni che abbiamo osservato potranno allora permettere a nuove generazioni di lettori di avvicinarsi a quei testi in forme nuove, e di scoprire che forse l'eredità più duratura che essi hanno lasciato si gioca proprio sul versante della lingua, di una lingua che dopo quei romanzi e quelle narrazioni non è più stata la stessa.

Bibliografia

- ALVSTAD, Cecilia / ASSIS ROSA, Alexandra (2015). Voice in Retranslation. An overview and some trends. *Target* 27: 3–24.
- BENSIMON, Paul (1990). Presentation. *Palimpsestes* XIII: IX–XIII.

- Berman, Antoine (1990). La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes* XIII: 1–7.
- BLINI, Lorenzo (2013). *Cien años de soledad*: lingua, stile e implicazioni traduttive. In: Fava, Francesco (ed.). *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane*. Palermo: Sellerio, 23-48.
- CANAVAGGIO, Jean (2010). Retraduire *Don Quichotte* pour la Pléiade. In: Kahn, Robert / Seth, Catriona (eds.). *La Retraduction*. Rouen, Le Havre: Universités de Rouen et du Havre, 155–171.
- CARMIGNANI, Ilide (2017). Nota del traduttore a García Márquez, Gabriel *Cent'anni di solitudine*. Milano: Mondadori, 375-376.
- ECO, Umberto (2003). *Mouse or Rat? Translation as Negation*. London: Phoenix.
- FUSCO, Fabiana (2015). La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici. *Translationes* 7: 113-124.
- GAMBIER, Yves (1994). La Retraduction, retour et detour. *Meta* 39: 413–417.
- KOSKINEN, Kaisa / PALOPOSKI, Outi (2003). Retranslations in the Age of Digital Reproduction. *Cadernos de tradução* 11: 19-38.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise (2015). Toward a Rethinking of Retranslation. *Translation Review* 92: 73-85.
- MONTI, Enrico (2011). Introduction: La retraduction, un état des lieux. In: Monti, Enrico / Schnyder, Peter (eds.). *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris Horizons: 9–25.
- PALOPOSKI, Outi / KOSKINEN, Kaisa (2004). A thousand and one translations: Revisiting retranslation. In: Hansen, Gyde / Malmkiær, Kirsten / Gile, Daniel (eds.). *Claims, changes and challenges in Translation Studies*. Amsterdam: Benjamins, 27-38.
- PALOPOSKI, Outi / KOSKINIEN, Kaisa (2015). Reprocessing texts. The fine line between retranslating and revising. *Across languages and cultures* 11: 29-49.
- TEDESCHI, Stefano (2008). *All'inseguimento dell'ultima utopia*. Roma: Nuova Cultura.
- VAN POUCKE, Piet (2017). Aging as a motive for literary retranslation. *Translation and Interpreting Studies. The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association* 12: 91-115.

Corpus: Testi originali e Traduzioni

- ARREOLA, Juan José (1995). El guardagujas. In: *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 63-72 (1953)
- (1972). Il guardascambi. In: Moggi, Federico (ed.). *Latinoamericana. 75 narratori*. Traduzione di Francesco Tentori Montalto. Firenze: Vallecchi, 176-185.
- (1992). Lo scambista. In: Arreola, Juan José. *Confabulario*. Traduzione di Lia Ogno. Milano: Zanzibar, 32-42.

- (2017). *L'addetto agli scambi*. In: Arreola, Juan José. *Confabulario*. Traduzione di Stefano Tedeschi. Roma: Sur, 28-37.

CARPENTIER, Alejo (1985). *El siglo de las luces*. Barcelona: Planeta (1962).

- (1965). *Il secolo dei Lumi*. Traduzione di Maria Vasta Dazzi. Milano: Longanesi.
- (1999). *Il secolo dei Lumi*. Traduzione di Angelo Morino. Palermo: Sellerio.

CORTAZAR, Julio (1982). *El perseguidor*. In *Las armas secretas*. Madrid: Alfaguara, 85-150 (1959).

- (2008). *Il persecutore*. In *Le armi segrete*. Traduzione di Cesco Vian. Torino: Einaudi. (Rizzoli, Milano 1964).
- (2016). *L'inseguitore*. Traduzione di Ilide Carmignani. Roma: Sur.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel (1987). *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra (1967).

- (1968). *Cent'anni di solitudine*. Traduzione di Enrico Cicogna. Milano: Feltrinelli
- (2017). *Cent'anni di solitudine*. Traduzione di Ilide Carmignani. Milano: Mondadori.

ONETTI, Juan Carlos (1989). *El astiller*. Madrid: Cátedra (1961).

- (1971). *Il cantiere*. Traduzione di Enrico Cicogna. Milano: Feltrinelli.
- (2013). *Il cantiere*. Traduzione di Ilide Carmignani. Roma: Sur.