



## *Errare, sviarsi, vagabondare lungo il sentiero della traduzione letteraria*

di Franca Cavagnoli

*Errare* è una delle azioni più feconde del tradurre letteratura. Andare qua e là senza una direzione o una meta certa, avventurarsi per viottoli poco frequentati, tentare vie nuove e magari impervie che allontanano dai sentieri più battuti è un cammino del tutto naturale per chi scrive. Ma se lo è per chi scrive, lo è anche per chi traduce. Ed è un'azione ancora più feconda se ci si muove in quello spazio liminale in cui si traducono le letterature che arrivano dalle province più lontane dell'Impero, dove la sperimentazione sulla lingua e sul linguaggio si fa più audace, o se si percorre la frastagliata linea di confine che divide la lingua nazionale dai dialetti e dai vernacoli.

La grammatica descrive come la lingua è fatta e come opera. E lo fa a partire dalle sue regole. Quando ci si trova a tradurre le lingue di contatto, invece – i pidgin e i creoli che sono il frutto della mescolanza tra culture profondamente diverse –, o le parlate locali, si lavora con gli impacci e le eccezioni della lingua, con le “devianze ammesse o proibite” (Coletti 2015: 9). Sviarsi, verrebbe da dire, è d'obbligo in questi casi, se si vuole aderire alla radicale sovversione delle aspettative del lettore messe in atto dagli autori che lavorano con un materiale tanto magmatico. È in questo spazio liminale che chi traduce può mettersi alla prova ed *errare*. Come la consapevolezza della perdita inevitabile rende possibile il farsi della traduzione (Ricoeur 2008: 56), così la piena coscienza di dover *errare*, nel suo duplice significato di vagare senza meta e di sbagliare consapevolmente, in un luogo scomodo ma fertile, consente di rinvenire cose che in parte compensano le perdite. Se si persevera, è probabile che in questo



luogo s'intraveda a poco a poco un cono di luce opaca. Non sempre rischiarà quello che si stava cercando, ma in compenso spesso consente di trovare qualcosa che nemmeno si cercava. *Errare*, dunque, come condizione imprescindibile per giungere a Serendip.

L'aspetto più interessante di questo luogo liminale, di questo *framezzo* (Gasparini in Bartoloni 2003: 468), è dato dall'elemento estraneo che consente di mettere in discussione le conoscenze di chi traduce, spesso preda di un suo lessico familiare e di una grammatica mentale corriva. E che consente pure di mettere alla prova la propria capacità di creare il nuovo – nuovo per sé e per la propria lingua (Bhabha 1994: 227). Il che non vuol dire forzare la lingua madre, generando calchi scolastici o incorrendo in falsi amici, e non vuol dire nemmeno scrivere qualcosa che faccia sentire la "stranezza" (Humboldt 2002: 137) anziché l'estraneo, bensì accogliere l'estraneo in quanto tale (Berman 2004: 277), senza naturalizzarlo né assimilarlo, e senza coprirlo di ridicolo. È questo che permette di allargare i propri orizzonti linguistici e culturali, e dunque di ampliare anche quelli dei lettori. Nel tradurre le lingue di contatto – o le sperimentazioni linguistiche più coraggiose a partire dalle lingue di contatto – e nel tradurre le lingue vernacolari, attingere ai dubbi che spuntano in un certo piano e modo della lingua e non in un altro, dubbi che al nostro orecchio sembrano più o meno grandi a seconda se li si incontra nella lingua scritta o nella lingua parlata (Coletti 2015:10), può essere un modo molto creativo di esplorare questo luogo liminale.

## 1. ERRARE TRA LINGUE DI CONTATTO E *ROTTEN ENGLISH*

Uno degli aspetti più interessanti della scrittura postcoloniale anglofona è il modo in cui gli autori marcano la differenza rispetto all'inglese della madrepatria. Dopo essersi impadroniti della lingua del centro, la sostituiscono con una contaminata, adattandola al luogo che ha subito la colonizzazione. Pur usando la stessa lingua, l'autore postcoloniale la allontana sempre più dalla norma imposta dal centro. Sono queste marche di progressivo allontanamento dallo standard che ne fanno risaltare la differenza e l'unicità (Cavagnoli 2010: 72).

Nella sua narrazione del 1952 *The Palm-Wine Drinkard*, basata sui *folktales* della lingua yoruba, Amos Tutuola va ove la sua errante fantasia lo porta per dare vita a un audace esperimento letterario, accolto in modo assai contraddittorio al suo apparire. Negli anni Cinquanta, infatti, i giovani scrittori e intellettuali africani volevano dimostrare di saper padroneggiare la lingua inglese quanto i loro coetanei inglesi, se non addirittura meglio, in virtù delle borse di studio messe a disposizione dal governo britannico per studiare negli atenei della Gran Bretagna. Molti, anche tra i connazionali di Tutuola, non si accorsero della portata rivoluzionaria del suo libro e lo accusarono di minare una credibilità faticosamente acquisita, di volerli scaraventare indietro di decenni. Lo scrittore nigeriano, infatti, crea una interlingua colma di invenzioni espressive lavorando sistematicamente sul calco. Le interferenze di una lingua nell'altra – lo yoruba che Tutuola parlava come lingua madre e l'inglese appreso alla



scuola della missione – più che a sgrammaticature vere e proprie danno luogo a usi creativi della lingua del colonizzatore. Tutuola lavora sull'inglese non standard e crea un impasto linguistico che in superficie si legge come se fosse inglese, ma in profondità conserva le strutture dello yoruba, una delle lingue principali della Nigeria (Vivan 1983: 251-252).

In *The Palm-Wine Drinkard* la presenza di una cultura altra è molto evidente, e già nel titolo si manifestano i tratti del laboratorio sperimentale che Tutuola crea nella sua opera. *Drinkard*, infatti, rimanda sia a *drinker*, bevitore, sia a *drunkard*, ubriacone. Che cosa ha portato Tutuola a dare alla luce qualcosa che non c'era, se non la sua condizione di cavaliere errante della letteratura, di chi si muove nel fertile framezzo tra la sua lingua madre e la lingua del colonizzatore? Le invenzioni espressive create da Tutuola attingono, da una parte, allo "spirito popolare creativo" (Gramsci 1975: 1385) del popolo yoruba e, dall'altra, a un uso sistematico del calco lessicale e sintattico, come si può vedere nel brano seguente:

I was a palm-wine drinkard since I was a boy of ten years of age. I had no other work more than to drink palm-wine in my life. In those days we did not know other money, except COWRIES, so that everything was very cheap, and my father was the richest man in our town (Tutuola 1962: 3).

Affinché la sperimentazione sulla prosa di Tutuola non venga cancellata in traduzione e ridotta alla mera funzione informativa a scapito della sua innovativa funzione estetica è necessario da parte di chi traduce un atto coraggioso. Da un lato deve sottrarsi alle richieste dell'editoria, che vanno nella direzione di un livellamento degli esperimenti più radicali in campo letterario, e dall'altro deve sottrarsi alla tentazione di accentuare le deviazioni dallo standard morfosintattico per non incorrere nella tendenza deformante della ridicolizzazione dello Straniero (Berman 2004: 285-286). Una traduzione rispettosa delle relazioni testuali dominanti del passo di Tutuola potrebbe essere:

Sono stato un ubriacatore di vino di palma fin da quando che ero un bambino di dieci anni d'età. Nella mia vita non ho avuto altro lavoro se non bere vino di palma. A quei tempi non conoscevamo altri soldi tranne le conchiglie di CIPREA, e così tutto era a buon mercato e mio padre era l'uomo più ricco della città.

Il neologismo *ubriacatore* nasce dalla fusione di *bevitore* e *ubriacone*, seguendo il processo che ha guidato Tutuola a creare *drinkard*. Per marcare la differenza di un uso tanto creativo della lingua inglese chi traduce può osare e scegliere la *foreignizing strategy*, traducendo con una parola decisamente straniante (Venuti 1999: 39-40) e resistendo prima di tutto alle moleste biscioline del correttore automatico, se non addirittura ai suoi autoritari interventi uniformanti che, senza troppe cerimonie, stroncano ogni devianza dal retto sentiero. La frase "fin da quando che ero un bambino di dieci anni di età" si situa sul gradino più basso del continuum sociolinguistico (Berruto 1996: 29-42) e attinge alle risorse dell'italiano popolare. L'espressione formale "dieci anni d'età", poi, con quel suo retrogusto notarile, aderisce



alla struttura sintattica dell'autore, che ha preferito scrivere "since I was a boy of ten years of age" anziché il più comune "since I was a ten-year-old boy". Per conservare la fluidità della narrazione è altresì importante preservare la paratassi del testo fonte ("e così..." / "e mio padre...") e la giustapposizione di proposizioni e periodi molto brevi. Inoltre, dato che Tutuola inserisce caratteri diversi nel suo testo, come nel caso di *cowries*, è bene che questa scelta formale sia rispettata anche nella traduzione. Infine, è preferibile scrivere "conchiglie di ciprea" che non limitarsi al termine generalizzante "conchiglie" o quello specificante "cipree", dal momento che in italiano con la sola parola *ciprea* si indica il mollusco e non la variopinta conchiglia porcellanacea che lo racchiude.

Nella narrazione di Tutuola la lingua dei subalterni sale dal basso a minare l'ordine e il decoro della lingua dominante. Le interferenze dell'una nell'altra danno origine a usi nuovi e sorprendenti dell'inglese, dove lo spirito popolare creativo della lingua di sostrato contamina di sé quella dominante. Come si può vedere dall'esempio sopra riportato, Tutuola nega la supremazia dell'*English* e poi se ne appropria per piegare l'inglese a raccontare un'altra storia e una Storia altra, riplasmandolo a nuovi usi al fine di marcare la separazione dal luogo del privilegio coloniale (Ashcroft 1989: 38). In un testo simile, al momento della traduzione oltre a errare ci si può concedere di sviarsi, di deviare consapevolmente da una "grammatica normativa" per scegliere "una grammatica spontanea", cioè le modalità d'uso della lingua, in particolare della lingua parlata (Gramsci 1975: 2341, 2362).

L'esplorazione dello spazio liminale si fa ancora più avventurosa in un romanzo singolare come *Sozaboy* (1985). Qui Ken Saro-Wiwa racconta la guerra civile che sconvolse il suo Paese nella seconda metà degli anni Sessanta attraverso gli occhi di un giovanissimo soldato. Per narrarla, crea un tessuto narrativo ibrido e contamina in vario modo la parlata di Mene, il protagonista, dando origine a un amalgama linguistico che l'autore chiama *rotten English*, una lingua "disordered and disorderly" (Saro-Wiwa 2005: vii). Mene racconta la sua storia in una mescolanza di inglese sgrammaticato, tipico di chi ha appreso male l'inglese a scuola, e di pidgin, la lingua di contatto parlata da un nigeriano su tre, qua e là illuminata da lampi di buon inglese, a tratti idiomatico, come l'autore stesso scrive nell'introduzione (Saro-Wiwa 2005: vii). Subito nelle prime pagine del romanzo si può leggere la divertente descrizione che il protagonista fa di un personaggio che popola il sottobosco di traffichini della località in cui vive:

Inspector Okonkwo na him be the worst when he was sarzent before they promoted him. He chopped bribe from drivers until he can be able to marry four wives and build better house for his town. Even, then they promote him to be Inspector, my master and myself went to grateulate him. But lo and behold, when we reach there now, Inspector Okonkwo was crying. He was crying with water from his eye. No joke oh (Saro-Wiwa 2005: 2).



Dall'inglese pidgin parlato in Nigeria Saro-Wiwa attinge parole come *na* e *sarzent*, locuzioni come *chop bribe* e il rafforzativo *oh* alla fine del passo per motivi ritmici. Gli esempi di inglese sgrammaticato variano dall'uso di *him* al posto di *he*, l'omissione della *consecutio temporum*, il singolare al posto del plurale. *Lo and behold*, invece, è indubbiamente un lampo di buon inglese idiomatico. Dal glossario in fondo all'edizione inglese si apprende che *na* serve per dare enfasi avversativa al discorso, *sarzent* significa "sergente", *chop* vuol dire "mangiare" e *chop bribe* "accettare bustarelle" (Saro-Wiwa 2005: 182-187). Pur avendo osato molto, e cioè raccontare il *coming of age* di un adolescente nigeriano al tempo di una delle pagine più dolorose della storia africana, la Guerra del Biafra, e in una lingua che per molti aspetti può risultare ostica, Saro-Wiwa sceglie di andare incontro al lettore per mezzo del glossario e di una nota introduttiva in cui spiega il particolare contesto linguistico e sociale dal quale è nata la lingua di *Sozaboy* (Saro-Wiwa 2005: vii). Chi legge il romanzo in lingua originale – e dunque anche chi lavora alla traduzione – ha perciò a disposizione molti strumenti. Tra i vari sentieri che si possono imboccare per far assaporare al lettore italiano i frutti ibridi del linguaggio di Mene, si potrebbe scegliere questo:

L'ispettore Okonkwo be' lui sì che era il peggio di tutti quando che era sergente prima che lo promuovessero. Si pappava una bustarella via l'altra dagli autisti finché a un certo punto ha i soldi per sposarsi quattro mogli e farsi una casa in città. E poi, quando che lo promuovono ispettore io e il mio padrone andiamo da lui a fargli le congratulazioni. Ma quand'ècco che arriviamo lì e lo troviamo che piange. Piange con l'acqua che gli esce fuori dagli occhi. Oh mica scherzo.

La violazione del congiuntivo a favore dell'indicativo ("quando era sergente prima che lo promuovessero") è giustificata dal fatto che il protagonista parla per l'appunto "un inglese marcio". Qui sancire con l'errore la rovinosa situazione sociale e politica vissuta dal protagonista è una scelta pressoché obbligata, al tempo stesso etica ed estetica. Nato per necessità pratiche di comunicazione dall'incontro fra l'inglese e le lingue locali all'epoca della tratta degli schiavi, il pidgin nigeriano a base inglese era usato tra i mercanti di schiavi e gli intermediari indigeni. È una lingua che porta su di sé, marchiata a fuoco, la vergogna della Storia, le sue violazioni continue dei diritti umani. Violare la norma grammaticale è una scelta coerente con la situazione sociale di Mene, e renderla evidente con una devianza sintattica così estrema – anziché aggirarla con una diversa formulazione della frase che porti verso l'indicativo grazie a una congiunzione indolore che regge questo modo – è una scelta etica di denuncia sociale. Il protagonista è un ragazzo soldato dell'esercito nigeriano che non ha seguito studi regolari, una sorta di Huckleberry Finn africano per come narra la sua storia, e l'autore crea per lui un pastiche linguistico originale. Il marciame di una società allo sbando, in balia di politici corrotti e alle prese con un'aspra guerra civile, si riflette nella lingua marcia del giovane soldato. La lingua di *Sozaboy* si colloca, dunque, lungo la linea di contatto tra due culture profondamente diverse: il narratore parla in una lingua che non è più la sua lingua madre e al tempo stesso non è ancora inglese. È qualcosa che sta sulla soglia. Mene racconta, cioè, in una lingua che conserva la



memoria dell'origine – di una cultura caduta sotto i colpi inferti dalla colonizzazione – ed esprime tutta la sorpresa e il mistero dell'arrivo in un altrove fortemente straniante. La lingua di *Sozaboy* abita il *framezzo*.

Se la lingua della traduzione si pone come obiettivo quello di accogliere lo spirito popolare creativo che sovverte l'esperienza di lettura, si potrà creare scompiglio anche nel sistema morfosintattico dell'italiano. L'alternanza di presente e *Simple Past*, che caratterizza la narrazione di Mene, si può introdurre anche nel testo tradotto con l'alternanza di presente e imperfetto. Nella traduzione di questo romanzo, inoltre, è auspicabile non coprire di ridicolo lo Straniero (Berman 2004: 285-286), facendolo muovere fra ipercorrettismi e formulazioni artificiose (alternando, per esempio, l'imperfetto indicativo e il congiuntivo). Nella proposta di traduzione, altri esempi di devianza dal retto sentiero morfosintattico sono il proliferare di "che", la frase scissa ("lui sì che lo era") e l'uso di "quando che", a lambire la lingua popolare (Mengaldo 1994: 104-111). Come lungo il confine si pone anche l'uso di "peggio" al posto di "peggiore". La scelta del verbo "pappare", invece, è un colloquialismo che a buon diritto può inserirsi nell'idioletto di un giovane, e non solo. Se si volesse accentuare l'ibridismo del testo di Saro-Wiwa si potrebbe decidere di lasciare invariate nel testo due delle parole in pidgin, *na* e *sarzent*, richiedendo quindi uno sforzo maggiore al lettore, una maggiore disponibilità ad accogliere l'estraneo e la natura ibrida del testo: "L'ispettore Okonkwo *na* lui sì che era il peggio di tutti quando che era ancora *sarzent* prima che lo promuovevano", ben sapendo, comunque, che il glossario in fondo al volume gli sarebbe di aiuto. Il lampo di inglese idiomatizzato, infine, si può rendere con l'espressione "quand'ècco". Il ricorso calibrato alle variazioni diamesiche, diafasiche e diastratiche consente di esprimere la composita varietà diatopica della lingua creata appositamente per Mene da Ken Saro-Wiwa, senza correre il rischio di ridicolizzare il personaggio. La comprensione della lingua di Mene, come la sua resa nella traduzione, richiede dunque un'apertura culturale da parte di chi traduce, ma anche di chi rivede il testo: il *rotten English* è un creatore di coscienza, di una coscienza radicata in circostanze concrete, contingenti (Cavagnoli 2014: 175).

## 2. ERRARE TRA LINGUE VERNACOLARI E DIALETTI

Ciò che si è detto per la traduzione delle lingue di contatto vale, per molti aspetti, anche per la traduzione delle opere di narrativa in cui irrompono dialetti e vernacoli. Come si è visto, Mene è, nel suo modo di raccontare, una sorta di Huckleberry Finn africano, ma le differenze fra i due sono enormi, a partire proprio dalla lingua in cui si esprimono. Infatti, Huck la sua storia la narra in uno dei dialetti degli Stati Uniti centrali e con ciò inaugura la letteratura americana moderna. Alla prosa elegante della *genteel tradition* Mark Twain lancia una sfida radicale, liberando per sempre il dialetto dal ghetto degli umoristi popolari in cui era stato relegato. Come Saro-Wiwa in *Sozaboy*, in una nota all'inizio del romanzo Twain scrive che in *The Adventures of Huckleberry Finn* si usano diversi tipi di varietà linguistiche: il dialetto parlato dai neri del Missouri; una





variante del dialetto di frontiera del Sud-Ovest; il comune dialetto di “Pike County” e quattro sue varianti. Twain fa questa specificazione – precisa nella nota – perché il lettore non pensi che i personaggi cercano di parlare tutti nello stesso modo senza riuscirci (Twain 1988: ii). Così, con una battuta, Twain si libera forse della sua paura più grande: che, nonostante i suoi strenui sforzi, il tentativo di marcare le differenze tra i dialetti non sia pienamente riuscito.

Da un’accurata analisi dei dialetti parlati dai personaggi, David Carkeet ha rilevato come le maggiori somiglianze siano a livello fonologico. Inoltre, mentre dal punto di vista grammaticale le somiglianze sono assai numerose, il lessico si differenzia soprattutto nelle esclamazioni (Carkeet 1979: 315-332). I personaggi che ruotano intorno a Huck Finn a St Petersburg di fatto parlano come lui, mentre il dialetto parlato in Arkansas è quello dalle differenze più marcate. In mezzo ci sarebbero le varianti dialettali cui Twain accenna nella sua nota e che Carkeet identifica con i parlanti seguenti:

- dialetto dei personaggi neri: Jim (e quattro personaggi minori);
- dialetto del Sud-Ovest: abitanti dell’Arkansas;
- dialetto di “Pike County”: Huck, Tom, zia Polly, Ben Rogers, il padre di Huck, Judith Loftus;
- 1a variante “Pike County”: ladri della *Walter Scott*;
- 2a variante: il Re;
- 3a variante: i perdigiorno di Bricksville;
- 4a variante: zia Sally e zio Silas Phelps.

Court Roulon semplifica l’analisi di Carkeet osservando come siano soltanto sfumature a differenziare un dialetto dall’altro, e pertanto raggruppa i dialetti presenti nel romanzo in due famiglie: una miscela di dialetti del Midland (Meridionale) e del Sud parlata dai personaggi bianchi e una miscela di dialetti del Midland (Meridionale) e del Sud parlata dai personaggi neri (Roulon 1968: 9-12). Al di là delle specificazioni degli studiosi di dialetti, il fatto più importante è che con *The Adventures of Huckleberry Finn* Twain ha saputo dare piena espressione a un’America molteplice fatta di voci, linguaggi e gerghi diversi, di livelli culturali non omogenei, di mondi a cavallo tra lingua e dialetto, oralità e scrittura. È quest’America fortemente ibrida e dissonante che Huck ci racconta (Cavagnoli: 2004: xii-xv).

Il contributo dato da dialetti e vernacoli alla prosa letteraria di Ottocento e Novecento è stato notevole, in particolare nella letteratura americana, nella letteratura italiana, e per alcuni aspetti anche nella letteratura inglese. Cancellarne la presenza significa arrecare una lesione grave al tessuto di una certa opera, soprattutto nel caso del vernacolo. Il dialetto, infatti, ha già una stabilità di uso letterario – si pensi nel nostro Paese al dialetto fiorentino – che gli garantisce una sua assertività, mentre il vernacolo è la lingua parlata di un luogo o di una regione, che in molti casi si identifica con il dialetto ma non necessariamente. Sebbene le lingue vernacolari siano molto concrete,



e spesso più ricche di immagini e di figure di suono delle lingue colte, proprio per il fatto di esistere nell'ambito del parlato corrono il pericolo di veder cancellate le proprie impronte. Per definizione vernacolo e dialetto implicano un confronto con la lingua scritta, dal quale in una traduzione rischiano di uscire sconfitti o profondamente deformati, il che forse rappresenta una sconfitta peggiore.

Il più delle volte chi traduce un testo narrativo tende a ignorare la presenza dei dialetti e si limita a riportare la battuta di dialogo alla lingua letteraria. Altre volte succede che il traduttore – o il revisore – evidenzia la presenza del dialetto nel testo fonte mettendo l'intera battuta di dialogo in corsivo nel testo italiano: la battuta viene prima tradotta nella lingua letteraria e poi messa in corsivo, un espediente esotista che confonde il lettore attento, portato a chiedersi la ragione di quei corsivi disseminati nel romanzo. Un'altra tendenza esotista è quella di costruire a tavolino un dialetto ad hoc: si tratta del colmo dell'artificio, di una soluzione che opera quasi in senso contrario al testo originario, là dove l'apporto creativo del dialetto dona naturalezza alla narrazione. Chi opta per questa scelta tende sovente a calcare la mano, a rendere il dialetto straniero sulla base di stereotipi che a stento celano il paternalismo se non il razzismo di chi traduce. L'ultima strada percorsa, infine, è quella dell'esotismo unito alla popolarizzazione, quando il traduttore traspone il dialetto straniero, per esempio il dialetto usato da Twain per Huck, in un dialetto nostrano. I dialetti, come ogni varietà locale, sono profondamente radicati nella loro terra d'origine: oppongono una strenua resistenza e si rifiutano di essere tradotti in un altro dialetto. La traduzione può avvenire solo fra lingue colte e non è possibile trasformare lo Straniero che viene da fuori nello Straniero di casa propria (Berman 1999: 64). Così facendo si rischia di coprirlo di ridicolo e di banalizzarlo il testo che si sta traducendo. È come se non solo si riducesse l'Altro al Sé, ma lo si assimilasse al punto da renderlo simile a una piccolissima porzione di lettori: non solo Huck diventerebbe italiano; sarebbe così italiano da essere riconoscibile come romano, napoletano o milanese, con indebiti e farseschi esiti da *Commedia dell'arte*. Un po' come se la sua zattera, anziché scendere lungo il Mississippi, di colpo scendesse lungo il Po, il Tevere o l'Adda.

*The Adventures of Huckleberry Finn* è il lungo racconto in prima persona di un ragazzino di quattordici anni, pressoché analfabeta e figlio dell'ubriacone del paese in cui vive sulle rive del Mississippi. Pur soffermandosi sul linguaggio di Huck per sottolinearne la naturale fluidità e il carattere innovativo e sperimentale, T.S. Eliot afferma pure che il romanzo di Twain è "un atto di accusa contro la schiavitù assai più convincente della propaganda sensazionalistica di *La capanna dello zio Tom*" (Eliot 1950: vii-xvi). Fin dalla prima pagina Huck impone la propria voce al lettore. Mark Twain, sostiene Toni Morrison, ha insegnato agli autori americani a scrivere "libri che parlano" (Morrison 1996: 32). La voce di Huck – con il suo inconfondibile tocco di ingenuità, spontaneità e naturalezza – non poteva trovare espressione in un linguaggio normalizzato, così come Huck, da quattordicenne pressoché analfabeta qual è, non può che trovarsi più a suo agio con la parola parlata anziché con la parola scritta. L'oralità, con il suo irruente fluire fatto di suoni anziché di segni, doveva dunque essere la fonte cui attingere per marcare la diversità di Huck dal mondo intorno a lui.





Ma non è solo l'oralità che con Huck Finn irrompe nella letteratura americana; è tutta una visione della vita e un modo di raccontarla che da allora usa strumenti espressivi americani e non più strumenti espressivi inglesi tradotti di là dell'Atlantico. Non si può dire che Huck trasgredisca le norme quanto che usi norme diverse (Portelli 1992: 170-173). Twain lo mette ben in chiaro già dalla prima frase, facendo dire a Huck: "You don't know about me without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*". Huck dice *without* e non *unless*: è la prima di innumerevoli devianze dalla lingua scritta e dallo standard letterario. Il lettore americano capisce fin dalla prima frase che si trova di fronte a un libro insolito. Huck è un ribelle, insofferente delle convenzioni e della norma. Come la sua natura lo porta a ribellarsi ai tentativi di incivilirlo da parte della vedova Douglas, così il suo racconto si ribella alle convenzioni di grammatica e sintassi. La naturalezza – e la poeticità – del linguaggio di Huck Finn nasce non da immagini che trovano espressione nel dialetto anziché nella lingua standard, bensì dalla sovrapposizione di due norme linguistiche differenti e dallo scarto che ne deriva.

La prima frase si può tradurre in vari modi, tra cui: "Voi non mi conoscete, a meno che non abbiate letto un libro[...]" oppure "Voi non mi conoscete, se non avete letto un libro[...]". Se si facesse così, però, il lettore italiano non proverebbe la sensazione di sorpresa del lettore anglofono. Nel primo caso, addirittura, la scelta cadrebbe su un ipercorrettismo: è inverosimile che un ragazzino pressoché analfabeta possa esprimersi con un congiuntivo. Qui la scelta di un modo o di un altro non ha certo le implicazioni di denuncia politica del romanzo di Ken Saro-Wiwa, ma ha senz'altro le stesse implicazioni estetiche: un congiuntivo non sarebbe verosimile nel flusso narrativo di Huck, oltre a essere incompatibile con la sua situazione sociale. Nel secondo caso ci si limiterebbe ad aggirare il problema: scegliendo una congiunzione che regge l'indicativo, il lettore non si accorgerebbe di nulla. Nessuna abrasione scalfirebbe la superficie piana del testo italiano, a differenza di quanto succede nel testo fonte. Se chi traduce non osa, opterà per una di queste due soluzioni. Ma se si sceglie di affrontare di petto la questione, vale la pena violare da subito la norma letteraria, sovvertire le aspettative del lettore e mettere un indicativo là dove il lettore si aspetterebbe un congiuntivo: "Voi non sapete chi sono, a meno che non avete letto un libro che si chiama *Le avventure di Tom Sawyer*, ma fa lo stesso".

Una sintassi priva di devianze dalla lingua standard snaturerebbe completamente il linguaggio ribelle di Huckleberry Finn. Il flusso del discorso, invece, va rispettato nella sua torrenzialità e nell'uso cocciuto di altre regole, quelle della lingua orale e non della lingua scritta. Le accelerazioni e le brusche frenate di Huck non solo vanno assecondate, è opportuno pure non smussare una contraddittorietà che invece deve essere subito palese. Anche la virgola prima delle sue innumerevoli decelerazioni è importante nel discorso di Huck: segnala una pausa, una riflessione, seguita da un giudizio meno tranchant. E sottolinea la sua alterità etica (Portelli 1992: 170-173). Infatti, Huck parte spesso di gran carriera ma poi di colpo frena, come si vede già nella prima riga del romanzo: "You don't know about me, without you [...]", in cui all'affermazione perentoria "Voi non sapete chi sono" segue una virgola, una piccola pausa che segnala il ripensamento "a meno che[...]". Spesso, nel corso della narrazione,



un'affermazione categorica è subito smussata da un *mainly*, sfuma in un *mostly*, un *maybe*, un *almost*. Il discorso di Huck è fatto di incertezze e perplessità, di continui tentativi di aggiustare il tiro, pieni di "in genere", "di solito", "forse", "quasi". Lui che vive raccontando spesso frottole per aver salva la vita, prende invece molto sul serio il suo racconto e quel che gli preme di più è che si dica la verità – quanto meno, "in genere". Nelle cose importanti Huck è di una rigorosa onestà (Cavagnoli 2004: xii).

La lingua di Huck Finn è profondamente diversa da quella di Mene, il protagonista di *Sozaboy*, perché il suo discorso non è quello di chi impara male una lingua straniera e la contamina con una lingua di contatto, bensì quello di chi si esprime in modo molto efficace nella sola lingua che sa parlare e che parla dalla nascita: il suo dialetto. In questi casi se il parlante *erra*, lo fa da madrelingua non da straniero. E ciò che contraddistingue la sua erranza è il continuo andirivieni sulla soglia che unisce il dialetto e la lingua nazionale. Per questo, versando la lingua di Huck in italiano è importante creare un flusso narrativo convincente, dotato della spontaneità e naturalezza della lingua parlata ma anche del surplus informativo tipico che accompagna il discorso orale, ossia tutte quelle ridondanze, piccole e grandi, che lo rendono riconoscibile come un discorso orale. È possibile, cioè, esplorare alcune delle devianze morfosintattiche più comuni cui si può ricorrere per segnalare l'impronta orale della lingua, quali il *c'è* presentativo, i clitici ridondanti, le dislocazioni a sinistra e a destra del pronome, tra cui anche costrutti simili, come quelli con il tema libero o sospeso. È inoltre possibile fare uso delle frasi scisse che, in virtù della segmentazione sintattica e della ripresa anaforica, presentano i fenomeni di ridondanza tipici dell'oralità, ma anche del *che* e del *gli* polivalente. Già il solo *che* polivalente, presente nelle frasi scisse e nel *c'è* presentativo, ha una gamma molto ampia di utilizzazione come connettivo generico, e forma un vero e proprio continuum che si estende da usi ormai consolidati, come la sostituzione di "in cui" con "che", a usi causali come forma aferetica di *perché*, a usi esplicativo-consecutivo o enfaticamente-esclamativi, fino all'italiano popolare regionale (Berruto 1996: 68-69; Mengaldo 1994: 104-111). Tutto ciò consente di dar vita a un flusso narrativo regolato da una grammatica spontanea e non normativa.

Un esempio per comprendere come è possibile mettere in atto una strategia traduttiva consapevole dei profondi sommovimenti che increspano la superficie del testo è dato dal passo seguente:

The widow she cried over me, and called me a poor lost lamb, and she called me a lot of other names, too, but she never meant no harm by it. She put me in them new clothes again, and I couldn't do nothing but sweat and sweat, and feel all cramped up. Well, then, the old thing commenced again. The widow rung a bell for supper, and you had to come to time. When you got to the table you couldn't go right to eating, but you had to wait for the widow to tuck down her head and grumble a little over the victuals, though there warn't really anything the matter with them,—that is, nothing only everything was cooked by itself. In a barrel of odds and ends it is different; things get mixed up, and the juice kind of swaps around, and the things go better (Twain 1988: 49-50).



Mark Twain marca la lingua di Huck Finn grazie al doppio soggetto (*the widow she*) e alla doppia negazione (*she never meant no harm/I couldn't do nothing*); al raddoppio del verbo al posto della costruzione standard verbo+avverbio per sottolineare l'enfasi (*sweat and sweat*); all'uso del pronome invece dell'aggettivo dimostrativo (*them new clothes*); alla contrazione della negazione (*couldn't/wasn't*); all'ortografia per riprodurre le variazioni di pronuncia (*wasn't* al posto di *wasn't*); al polisindeto (*and... and...and*), e ad alcune espressioni tipiche del discorso orale (*kind of*) o del gergo da caserma (*victuals*).

Una proposta di traduzione per questo brano, rispettosa della sua marcatezza, potrebbe essere:

La vedova ha frignato un po' e ha detto che ero un povero agnellino smarrito e un sacco di altre cose, pure, ma mica per offendermi. M'ha infilato un'altra volta nei vestiti nuovi e io non potevo proprio farci niente ma solo sudare e sudare, che mi sentivo tutto impedito. Be', poi è ricominciata la stessa solfa. Quando la cena era pronta, la vedova suonava un campanello e te dovevi arrivare puntuale. A tavola non potevi mica metterti subito a mangiare ma dovevi aspettare che la vedova abbassava la testa e brontolava sulle vettovaglie, anche se non c'era proprio mica niente che non andava. Cioè, tranne che ogni cosa la cuocevano per conto suo. In un barile di avanzi, invece, è diverso: le cose vanno insieme e il sugo bagna tutto e così è più buono.

Oltre a conservare la ripetizione della congiunzione "e" nel polisindeto, e quella del verbo ("sudare e sudare") anziché ricondurre a un più ovvio "sudare molto", si è deciso di spostare la contrazione della negazione là dove in italiano la contrazione è un fenomeno ricorrente, ossia sui pronomi ("m'ha"). In genere, le piccole fratture nel linguaggio di Huck, dovute all'omissione di pronomi relativi e ausiliari, trovano una compensazione soddisfacente nel ricorso alle contrazioni di pronomi e particelle tipiche dell'oralità. Si è inoltre conservata la doppia negazione grazie all'uso dell'avverbio "mica", molto frequente nel parlato per rafforzare la negazione sia in presenza della stessa ("non potevi mica"), sia da solo ("mica per offendermi"), sia combinato con altri elementi per ottenere un potenziamento dell'enfasi e la conseguente ridondanza, come accade con la frase scissa ("non c'era proprio mica niente che non andava"). Si è anche deciso di usare il pronome oggetto "te" al posto del pronome soggetto "tu" e di tradurre *victuals* con "vettovaglie" per conservare il sapore da gergo militare. Quanto ai tempi verbali, si è deciso di tradurre con il passato prossimo ("ha frignato"/"ha detto") e non con il passato remoto, per qualificare un'azione in cui emerge la rilevanza attuale del processo. Huck, infatti, non ha ancora archiviato dentro di sé ciò che gli accade: è tutto ancora "psicologicamente attuale nei suoi perduranti effetti" (Serianni 2006: 471). Dato che il grado di attualità di un evento trascorso è legato alla sua dislocazione sull'asse del tempo, se si racconta un fatto al passato prossimo si lascia passare un di più, ossia il fatto che si rivive più intensamente quanto si narra. Se il narratore racconta usando questo tempo verbale, la sua narrazione finisce con il coinvolgere di più il lettore. Si è altresì deciso di ricorrere



nuovamente all'imperfetto anziché al congiuntivo ("abbassava la testa"/ "brontolava"), perché l'estensione di impieghi dell'imperfetto – come quello ludico e di cortesia, o le forme semplificate del condizionale nel periodo ipotetico dell'irrealtà e del discorso indiretto per indicare il futuro nel passato –, sempre più presente nell'italiano colloquiale, tende ormai a fare di questo tempo verbale quasi un modo (Berruto 1996: 69). Si tratta di scorciatoie sintattiche usate pure dai parlanti colti e dunque, a maggior ragione, opportune per rendere la lingua di Huck, figlio del paria del villaggio. Come si è visto per la traduzione del pidgin e del *rotten English* di Ken Saro-Wiwa, anche nella traduzione di un dialetto è auspicabile che chi traduce si sottragga, da un lato, alle richieste che vanno nella direzione di un livellamento degli esperimenti più radicali e innovativi in campo letterario e, dall'altro, alla tentazione di accentuare le devianze dalla lingua standard per non correre il rischio di coprire di ridicolo i personaggi o costruire qualcosa di artificioso.

Quanto a Huck Finn e alla sua erranza fra lingua e dialetto, rimane da dire una cosa. Si è già ricordato come Huck costelli il proprio racconto di *mainly, maybe, mostly*, il che dà subito la sensazione di avere a che fare con un narratore molto incerto. Di fatto Huck si limita a relativizzare quello che racconta e non nasconde di avere tanti dubbi. Le ragioni possono essere le più diverse, ma per chi legge – e ancor più per chi traduce – tutti questi dubbi fanno di Huck un narratore inaffidabile. E la conferma arriva subito, come si può vedere nel brano sopra riportato, quando il giovanissimo protagonista del romanzo di Mark Twain dice: "The widow she cried over me, and called me a poor lost lamb, and she called me a lot of other names, too, but she never meant no harm by it" (Twain 1988: 49).

La vedova che lo ha accolto nella sua casa e si prende cura di lui – visto che il padre di Huck si disinteressa completamente del figlio – lo chiama *poor lost lamb*, e cioè "povero agnellino smarrito" e non "povera pecorella smarrita", come si aspetterebbe il lettore. Una congettura ragionevole è che la vedova, in realtà, dica che Huck è una "pecorella smarrita". Huck, però, si confonde e nel suo racconto dice "agnellino smarrito": dopo tutto nei testi sacri che la vedova gli legge si parla sia di pecorelle sia di agnelli. Davanti a un narratore inaffidabile chi traduce deve sempre stare all'erta, non dare mai nulla per scontato, controllare e verificare ogni cosa che dice. Ma, al tempo stesso, è auspicabile che non incorra nell'errore di correggerne gli errori. Per non privare il lettore italiano del piacere che chi legge il libro in lingua originale prova nell'accorgersene.

Essere tra due lingue e due culture, su una soglia che ne comporta sempre l'attraversamento per unire in un dialogo il proprio e l'estraneo, è la condizione naturale del tradurre. Chi traduce le lingue di contatto, i dialetti e i vernacoli può optare – nella sua creativa esplorazione dello spazio liminale tra norma e uso, grammatica normativa e grammatica spontanea, lingua dominante e lingua dei diseredati – per una strategia traduttiva straniante in cui esplorare la ricchezza e flessibilità dei registri bassi. Una strategia in cui far riecheggiare la lingua popolare, pronta a reclamare la sua parte di racconto dagli inferi del continuum sociolinguistico muovendosi sul terreno insidioso di una sintassi precaria, sulla soglia tra scritto e orale.



Lavorare con le “devianze ammesse o proibite” (Coletti 2015: 9) è più che opportuno se si vuole dare ospitalità nella propria lingua alle sperimentazioni più audaci in campo letterario. E, muovendosi in questo spazio liminale, chi traduce può consapevolmente sviarsi e assumere – come accade agli autori – le sembianze di un cavaliere errante della letteratura.

#### BIBLIOGRAFIA

- Ashcroft B., Griffiths G. and H. Tiffin, 1989, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Routledge, London and New York.
- Bartoloni P., 2003, “Translating from the Interstices”, in S. Petrilli (ed.), *Translation Translation*, Rodopi, Amsterdam and New York, pp. 465-474.
- Berman A., 1999, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris.
- Berman A., 2004, “Translation and the Trials of the Foreign”, in L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, New York and London, pp. 276-289.
- Berruto G., 1996, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, NIS, Roma.
- Bhabha H., 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York.
- Carkeet D., 1979, “The Dialects in *Huckleberry Finn*”, *American Literature* 51. 3, pp. 315-332.
- Cavagnoli F., 2004, “Compagni di fiume”, in M. Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, Mondadori, Milano, pp. v-xx.
- Cavagnoli F., 2010, *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Polimetrica, Monza.
- Cavagnoli F., 2014, “Translation and Creation in a Postcolonial Context”, in S. Bertacco (ed.), *Language and Translation in Postcolonial Literatures*, Routledge, London and New York, pp. 165-179.
- Coletti V., 2015, *Grammatica dell'italiano adulto*, il Mulino, Bologna.
- Eliot T.S., 1950, “Introduction”, in M. Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, The Cresset Press, London, pp. vii-xvi.
- Gramsci A., 1975, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, 4 voll., Einaudi, Torino.
- Holm J., 1988, *Pidgins and Creoles*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Humboldt W., 2002, “Introduzione alla traduzione dell'*Agamennone* di Eschilo”, in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, pp. 125-141.
- Mengaldo P.V., 1994, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, il Mulino, Bologna.
- Morrison T., 1996, “Introduction”, in M. Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, a cura di S. Fisher Fishkin, Oxford University Press, London and New York, pp. xxxi-xli.
- Portelli A., 1992, *Il testo e la voce*, Il manifesto libri, Roma.
- Ricoeur P., 2008, *Tradurre l'intraducibile*, a cura di M. Oliva, Urbaniana University Press, Città del Vaticano.



Roulon C.M., 1968, "Geographical Delimitation of the Dialect Areas in *The Adventures of Huckleberry Finn*", *Mark Twain Journal* XIV I, pp.9-12.

Saro-Wiwa K., 2005, *Sozaboy*, Longman, London.

Serianni L., 2006, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, De Agostini, Novara.

Twain M., 1988, *The Adventures of Huckleberry Finn*, Penguin, London.

Tutuola A., 1962, *The Palm-Wine Drinkard and His Dead Palm-Wine Tapster in the Dead's Town*, Faber and Faber, London.

Venuti L., 1999, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando Editore, Roma.

Vivan I., 1983, "Nota", in A. Tutuola, *La mia vita nel bosco degli spiriti*, traduzione di A. Motti, Adelphi, Milano, pp. 241-253.

---

**Franca Cavagnoli** insegna Teoria e tecnica della traduzione inglese presso l'ISIT e l'Università degli Studi di Milano. Si occupa delle letterature di Australia, Sudafrica e Caraibi. Ha pubblicato i saggi *La voce del testo* (Feltrinelli 2012) e *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese* (Polimetrica 2010) e ha curato la raccolta completa dei racconti di Katherine Mansfield (Mondadori 2013). Nel 2014 ha avuto il Premio Nazionale della traduzione del Ministero dei Beni Culturali.

[franca.cavagnoli@unimi.it](mailto:franca.cavagnoli@unimi.it)