

Armando Pajalich

LETTERATURE POST-COLONIALI DI LINGUA INGLESE:
PROBLEMI ED ESPERIENZE DI TRADUZIONE

Premessa

È dato per scontato da insigni teorici che l'oggetto della traduzione di un testo non può essere la sua lingua (di per sé intraducibile e inalterabile nel tempo o nello spazio), bensì ciò che il testo veicola ¹,

¹ Cfr., fra gli altri, il punto di vista alquanto pessimista di Friedrich, "Tradurre può essere tutt'al più una spiegazione incompleta del contenuto, e cioè di quello che oggi interessa alla lirica molto meno che un tempo. Con l'anormalità della lirica moderna aumenta, non solo in Francia, la sua intraducibilità. La frattura tra il linguaggio magico della poesia e la lingua come comunicazione, è diventata anche una frattura tra le lingue delle nazioni d'Europa." (HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano, 1971, p. 97, il suo libro venne pubblicato per la prima volta nel '56), e quello più pragmatico di Quasimodo, "Il linguaggio dei poeti è difficile non per ragioni di filologia o di oscurità spirituali, ma in virtù dei contenuti. I poeti possono esser tradotti: è impossibile tradurre i letterati, perché essi affidano al loro artigianato intellettuale le tecniche di altri poeti, perché difendono il simbolismo e il decadentismo, per assenza di contenuti, per pensiero da aggiungere ad altro pensiero umano, per verità delle quali teoricamente si sono nutriti richiamando Goethe e i grandi poeti dell'Ottocento francese." ("Discorso sulla poesia", in SALVATORE QUASIMODO, *Il Poeta e Il Politico e Altri Saggi*, Shwarz, Milano, 1960, prima pubbl. 1959).

Per lo stesso motivo potremmo aggiungere che anche nella resa di figure retoriche e altre caratteristiche stilistiche non si può tradurre queste bensì ciò che esse contribuiscono ad esprimere (il loro "pensiero strutturato"): non si traduce una anafora, una allitterazione, un pentametro, ecc., ma ciò che esprimono, ricorrendo probabilmente (*ma non necessariamente*) a una anafora, una allitterazione, un pentametro (o, già meglio: un endecasillabo), ecc.: andrà tenuto presente che la retorica non è affatto universale e che l'espressività dei tropi può mutare da lingua a lingua (tanto per fare qualche esempio: l'allitterazione ha in inglese una espressività e una tradizione che non ha affatto in italiano, la ripetizione di termini è altrettanto diversamente connotata, per non parlare di metrica...). Ad un buon traduttore italiano occorre ovviamente una vaga conoscenza di quella che potremmo definire retorica comparata o stilistica comparata fra l'inglese e l'italiano, su cui sono stati compiuti pochissimi studi. Un esempio illustre di diverse risorse stilistiche e retoriche può essere il testo originale dell'*Anabase* di Saint-John Perse e le traduzioni italiana e inglese (di Ungaretti e T. S. Eliot) da cui risulta nettamente come la resa

il suo *pensiero strutturato* ².

Tale assioma pare dettato da una sana dose di buon senso ma in realtà cozza – o sembra cozzare – con dottrine ben più agguerrite che insistono nel postulare l'integrità del Segno ³, inseparabile al suo interno in forma e pensiero ⁴ o, come sosteneva la stilistica, in “livello tematico” (ovvero: “pensiero”), “livello linguistico” ed “espressività” (ovvero: “stile”). In un importante saggio sulla traduzione, nel 1970, Frantisek Miko sosteneva come fosse indispensabile differenziare la lingua (quasi-oggettiva) dallo stile (soggettivo e legato ai contenuti):

La langue elle-même, il faut la traiter sur deux plans: (1) comme chiffre (aspect linguistique); (2) comme le moyen, comme le médium de la caractéristique expressive (aspect stylistique) ⁵.

Siamo proprio sicuri, comunque, che il Segno linguistico sia integro e, soprattutto, *decontestualizzato*? Se, con voce autorevole, è stato affermato che “la ‘lingua letteraria’... appare, più di ogni altro uso linguistico, fortemente *decontestualizzata*” ⁶, quella stessa voce ha recentemente affermato che, nel caso del fenomeno della lingua letteraria,

italiana ha evidenziato valori fonici e ritmici, mentre quella inglese ha privilegiato particolarmente la retorica e l'immagine.

² GEORGES MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965, p. 13, p. 121 e *passim*.

³ Del resto, già Croce, come rilevò Terracini, aveva sostenuto che l'impossibilità del tradurre è dovuta al fatto che la lingua è espressione e l'espressione essendo unica e irripetibile non può essere ripetuta. Cfr. BENVENUTO TERRACINI, *Conflitti di Lingue e Cultura*, Marsilio, Venezia, 1957, p. 54.

⁴ Già Richards aveva usato il termine *thought* per evitare il molto più ambiguo *meaning*: nelle sue teorie, *thought* è complementare a *emotion* da lui definito come un modo più indiretto per venire a conoscere la natura (Cfr. I.A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan, London, 1970, chapter 16.): Eliot, a sua volta, aveva sostenuto come il *thought* (che sarebbe per lui generale) fosse tipico della prosa, mentre la poesia era questione di *emotion* e *feeling* (che sarebbero particolari) e spiegava la difficoltà del tradurre poetico come conseguenza del fatto che “a thought expressed in a different language may be practically the same thought, but a feeling expressed in a new language is not the same feeling or emotion.” Cfr. T.S. ELIOT, “The Social Function of Poetry”, in *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1969 (da Conferenze tenute nel 1943 e 1945), pp. 19-23.

⁵ Lo stile, secondo Miko, è la somma di tre elementi: Livello Tematico, Livello Linguistico e Carattere Espressivo. Cfr. FRANTISEK MIKO, “La Théorie de l'Expression et la Traduction”, in *n/t The Nature of Translation*, L'Aia, Parigi, Mouton, 1970, p. 64.

⁶ MARCELLO PAGNINI, “Le voci dell'ermeneutica e il silenzio dei testi”, *L'Asino d'oro*, II, 3, 1991, pp. 9-30, p. 9.

Il lettore si trova di fronte ad un linguaggio privo di un emittente empirico; privo, o quasi, di contesto psicologico; privo di situazione oggettiva. In effetti ha la forma di una comunicazione – sì, di un atto linguistico – ma è praticato fra due attanti dialogici che sono entrambi assenti (emittente e ricevente) e chi legge è una sorta di “spettatore”. È infine privo di esplicita contestualizzazione storico-socio-culturale, cui, invece, implicitamente o idealmente si riferisce. Fatti, questi, che ostacolano la comprensione immediata e, nel caso di testi non appartenenti al tempo storico del lettore, ne rendono ancor più ardua l’intelligenza⁷.

L’affermazione dell’integrità del Segno può valere fintantoché consideriamo una lingua come un sistema di segni puri, o “purificati”, di una “qualche” tribù (e questo “qualche” già relativizza tutto, inviandoci in direzione di una qualche nozione di *contesto tribale*... che potrebbe ben piacere ai sostenitori della fondamentale etnicità del testo letterario!). Ogni ambizione alla “purezza”, tuttavia, sembra possibile solo in quelle fasi dell’evoluzione delle lingue (anche letterarie) miranti a consolidare una standardizzazione, un ideale modello canonico, soggetto a lente evoluzioni (e si ricordi l’Eliot della “musica della poesia”) sempre misurabili in termini di scarto dallo standard comunque presente – pur se magari *in absentiam*. Anche in tali casi, però, la “ri-contestualizzazione” appare necessaria a un profondo grado di lettura:

Se la lingua della letteratura si presenta fortemente decontestualizzata, il lavoro di chi legge consisterà in materiali o ideali processi di ri-contestualizzazione.... Se vogliamo essere più precisi, si hanno due gradi, o tipi, di lettura. Il primo – primo anche nel tempo – è una sorta di appropriazione istintiva, intuitiva e passionale del testo.... Il secondo grado di lettura (che è sempre ‘ri-lettura’) si svolge invece in chiave di razionalità e di estesa e capillare intelligenza, e mira alla “oggettivazione” della estesia, a renderla comunicabile ad altri ed a sottoporla all’altrui approvazione. Il lettore compie, qui, operazioni filologiche – ad esempio, la storicizzazione del lessico – prova ad applicare modelli, codici, sistemi culturali, che, fra le altre cose, gli consentono di verificare i diversi gradi di accettazione o di contestazione che nei loro confronti il testo stabilisce. In una parola, egli si trova a penetrare il “non detto” del dettato su un piano diverso e molto complesso, dove cerca di stabilire i rapporti che l’opera allaccia con un indefinito e complesso extratesto⁸.

Quando però la lingua letteraria mira a mettere in discussione – fra le altre cose – anche e *proprio* lo standard, non tanto scartando da esso “gradualmente”, bensì proponendo un’alterazione tanto fortemente marcata da farla quasi divenire un’*altra* lingua, il problema sembra porsi in altri termini.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 10.

Letterature post-coloniali di lingua inglese

Il fenomeno delle letterature post-coloniali di lingua inglese costituisce un ideale banco di prova per verificare la relatività dei principi su menzionati: infatti, se la letteratura coloniale mirava sostanzialmente all'assimilazione con la lingua (letteraria e no) britannica (e standardizzata), assimilazione che ne comportava il più grande riconoscimento quando tale letteratura veniva considerata *tout court* parte di quella britannica, la letteratura post-coloniale ha messo in discussione lo standard britannico. Ciò è particolarmente vero in alcune di queste nuove letterature: non quelle dove la lingua inglese è stata portata da *settlers*, bensì quelle provenienti da coloni *invaders*: è il caso quindi non tanto delle letterature canadese e australiana, quanto di quelle africana e caraibica (mentre per la letteratura anglo-indiana il fenomeno sembra di tipo ancor diverso, essendo una letteratura fatta spesso di traduzioni dalle lingue indiane o frutto di una volontà di rivolgersi a lettori non locali – presentando quindi, in altro modo, un fenomeno mirante anche qui all'assimilazione).

La letteratura africana post-coloniale di lingua inglese ci può quindi servire da campo di indagine ideale: se trascuriamo parte della letteratura anglofona sudafricana bianca, gli scrittori angloafricani sono oramai accomunati da un rifiuto dell'inglese standard; ciò è avvenuto in modi diversi, spesso complementari, proponendo a) un nuovo lessico (istoriato di termini locali), b) una ortografia alternativa (mirante a riprodurre varietà fonetiche locali), c) una grammatica non “regolare”, d) una sintassi non “regolare”, e) una varietà di registri che non corrispondono ai registri riconoscibili nell'inglese britannico, f) una giustapposizione di lingua “inglese” e di altre lingue locali, egualmente riconoscibili per un lettore poliglotta locale.

Tali varietà linguistiche sono fondamentali per esprimere la “marginalità” e la “diversità” cosiddette “periferiche” considerate con orgoglio come alternative alla centralità conforme e standardizzata della lingua di origine.

A questo punto può essere utile scindere le varie “proposte” linguistiche su indicate e vederne i riflessi nella traduzione.

a) *un nuovo lessico.*

Il problema si è posto sin dagli inizi della letteratura angloafricana coloniale: Pringle e la Schreiner in Sud Africa l'hanno anticipato inserendo nelle loro opere vocaboli derivati sia dall'afrikaans che dalle lingue bantu. Tale disturbo dello standard non costituiva in effetti uno scarto problematico: l'oscurità si chiariva con dei glossarietti o lasciando al *contesto* di spiegare la portata non fondamentale

di tali termini. In realtà il risultato era più che un semplice esotismo, corrispondendo a una esigenza genuina di quegli scrittori che non volevano o non potevano escludere dalla loro prospettiva oggetti e concetti non esistenti nella realtà europea. Era tutto sommato una forma di arricchimento dello standard, anche se non comportava certo una sua purificazione bensì una sua connotazione già localistica (che non a caso è confluita velocemente nell'*Oxford Dictionary*).

Per quanto riguarda la traduzione di tali opere, il problema praticamente non si pone, essendo la lingua italiana tanto *europea* quanto quella britannica: ciò che è assente nell'una è assente più o meno anche nell'altra e pertanto la traduzione italiana potrà facilmente essere incastonata di termini locali come avviene negli originali "inglesi". L'unica differenza può consistere nel ritmo diverso di assimilazione di quei termini: se pensiamo, ad esempio, a *trekker* o *karoo*, è ovvio che per il vocabolario inglese tali termini possono essere entrati sin dalla metà o fine dell'Ottocento, mentre per quello italiano possono essere arrivati verso gli anni sessanta di questo secolo, quando apparvero le prime importanti traduzioni. Ma il problema per il traduttore non sussiste e sarebbe un gravissimo errore cercare di sostituire quei termini con parafrasi italiane mai equivalenti sino in fondo all'originale. (Altra è la difficoltà inerente nel tradurre termini che hanno significati o connotazioni diverse nello standard e nell'inglese locale: tale è il caso di *bush*: se indicativo di un certo tipo di vegetazione e paesaggio, anche questo vocabolo può essere trasportato e incastonato nell'italiano senza bisogno di essere tradotto.)

b) *una ortografia alternativa*.

Questo è già un problema più serio: poniamo il caso di *auntie* o di *missus*: la deviazione ortografica può essere resa: 1) traducendo la parola come esiste nella grafia standard, 2) lasciandola nell'originale "storpiato", 3) ricorrendo a un italiano storpiato, e forse 4) accompagnando alla traduzione della parola come esiste nella grafia standard un aggettivo o un suffisso o altro termine che renda conto della "differenza", 5) traducendo la parola come esiste nella grafia standard, e aggiungendovi la parola "storpiata".

L'alternativa "3" è oggi giustamente sotto accusa, dopo i film americani doppiati ricorrendo a storpiature (del tipo "Sì, badrone...") e dopo alcuni tentativi di traduzione di Eqwensi (come si vedrà citando a caso dall'inizio di *Jagua Nana*), mentre un esempio di ricorso all'alternativa "2" può esser tratto dalla coda della traduzione del grande poemetto di Jeremy Cronin, "Death Row":

... Voci
 L'una con l'altra
 Attorno a, scivolando
 Dentro il gran finale
 Di ogni notte, tutte e tre
 Tre ora
 Come una: *Tha-a-a*
Inta
nasha - na - ale
yoonites tha
booman
reisssss. a-MAAA
-ndla! evviva
sisulu-mandela-tambo
evVIVA! evVIVA!
 gridando *evviva!*
 Le vostre voci, fratelli
 Giù per questi corridoi
 Di cemento del potere.

dove l'oralità del testo risulta fondamentale e risalta netta alla lettura ad alta voce che, ovviamente, va parzialmente intonata seguendo il ritmo dell'"Internazionale". Tale frammento è anche esempio di sintassi deformata per ragioni espressive (mentre prepara all'irrompere del canto e delle grida finali) e va quindi mantenuta anche in italiano. Eppure, anche se l'esperienza di varie letture pubbliche di questo testo ha rivelato come l'*ascoltatore* afferri l'allusione (sia in scuole che in aule di conferenze che in *osterie...*), il lettore non si è dimostrato altrettanto accorto e, quindi, per non smarrire l'importantissima citazione (che certo per Cronin, oggi portavoce del neonato Partito Comunista Sudafricano, è di primaria importanza...), si è ricorso, malvolentieri, alla ovvia traduzione italiana di essa (recuperando l'inno così com'è conosciuto e che tuttavia non corrisponde al senso di quello inglese!):

... Voci
 L'una con l'altra
 Volteggiando attorno
 O scivolando, ogni notte, dentro
 Il gran finale, tutte e tre
 Tre ora
 Come fossero una: *La-a-a*
Inter
na - zio - naa - le
futuu - ra
uma
nità a-MAAA

– ndla! evviva
 sisulu-mandela-tambo
 evVIVA! evVIVA!
 gridavano evviva!
 Le vostre voci, fratelli
 Giù per questi corridoi
 Di cemento del potere⁹.

Le alternative “1”, “2” e “4” possono essere percorribili a seconda dei casi: quello che pare più sorprendente – ma oramai empiricamente accertabile – è che si debba concludere che non è possibile ricorrere alla stessa forma di “devianza” nella lingua di arrivo. Inoltre, se tali ortografie non ortodosse sono segni rilevanti di una marginalità voluta e funzionale all’economia *contestuale* l’alternativa “5” potrebbe rivelarsi la più adatta.

c) *una grammatica non “regolare”*.

Il problema comincia a complicarsi: a una grammatica non “regolare” nella lingua di partenza parrebbe dover corrispondere una grammatica non “regolare” nella lingua di arrivo. In realtà bisogna distinguere due casi ben diversi: 1) la non “regolarità” corrisponde a una deformazione funzionale della lingua standard a fini di caratte-

⁹ JEREMY CRONIN, *Dentro* (traduzione e introduzione di Armando Pajalich), Supernova, Venezia, 1991, pp. 67 e 69, e ARMANDO PAJALICH e MARCO FAZZINI, *Poeti sudafricani del Novecento*, Supernova, Venezia, 1994 (la traduzione di questo poemetto è ancora di ARMANDO PAJALICH).

Testo originale:

...
 Voices
 Each other
 Around of, sliding
 Into each night's
 Finale, all three
 Three now
 As one: Tha-a-a
 Inta
 nasha – na – ale
 yoonites tha
 hooman
 reisssss. a-MAAA
 – ndla! longleev
 sisulu-mandela-tambo
 LONGleev! LONGleev!
 shouted longleev!
 Your voices, brothers
 Down these concrete
 Corridors of power.

rizzazione o di ritmo o mirante a costruire un qualche tropo linguistico, 2) la non “regolarità” corrisponde a una variante locale dell’inglese. Se nel primo caso il traduttore può essere legittimato nel riprodurre la non “regolarità” (servendo così a uno scopo del tradurre/slogare che piaceva a Pasolini), nel secondo caso crea un assurdo linguistico, inventando un italiano sgrammaticato che non esiste, come è evidente dalla traduzione di *Jagua Nana*: nel brano che segue, uno dei protagonisti del romanzo, esponente di una élite culturale (prossimo a una laurea in legge a Londra), vien fatto parlare un ridicolo, inesistente italiano che certo non esprime il suo status sociale; del resto, alla stessa eroina, Jagua, meno “colta”, sì, viene attribuito tale assurdo pastiche linguistico che è comunque fuori luogo in un romanzo di forte ispirazione realista:

– Tu non piace mio vestito? – lo stuzzicò conoscendo la sua prevenzione contro “l’andar fuori nuda” secondo l’espressione che gli era abituale. – Tu arrabbiato con me? – aveva già visto che il bianco degli occhi gli si arrossava.
 – Jagua, quante volte io dico che non devi farmi vergognare? Tu mai soddisfatta se no va nuda per la strada! Ella sorrise. – Io già sa cosa tu vuol dire. Ma parla con verità, questo essere nuda? – disse facendo il broncio, poi sollevando l’orlo sottile della gonna si mise a girare su se stessa: – Questo essere nuda? – prese il piumino e incominciò a incipriarsi il naso. – Tu non conosce la moda, Freddie.
 – Tu conosce la moda, ecco perché chiamano te Jagua! – Freddie era sarcastico; – Ma noi andiamo a conferenza, non a ballare. Andiamo a conferenza al British Council, – intanto stringeva gli occhi come sempre quand’era irritato.
 – Io sa cosa non andarti giù, Freddie, ragazzo mio. Tu troppo geloso. Te non piace uomini che guarda il corpo di tua donna. Non aver paura. Tanti uomini in British Council, ma quelli niente corpo, quelli soltanto cervello e anima. Quelli non voler dormire con tua donna! – Ora le lacrime le erano salite in un’ondata improvvisa, ed ella si sedette ad asciugarsi e a singhiozzare. Stava lì come un ciocco, ostinata, quella creatura piena di vita, che solo un momento fa era tutto ardore¹⁰.

¹⁰ CYPRIAN EKWENSI, *Jagua Nana*, Frassinelli, Torino, 1961, pp. 4-5 (la traduzione è di Ginetta Pignolo): va ammesso, a parziale giustificazione di tale strana traduzione (fatta a un solo anno di distanza dalla pubblicazione dell’originale), che si trattava della prima versione italiana di un romanzo angloafricano in cui pidgin e inglese locale fossero tanto presenti. Il testo originale è il seguente:

“You no like my dress?” she teased, knowing his prejudices against “going out naked” as he called it. “You vex wit’ me?” She had already noticed the redness in his eyes.

“Jagwa, how many times I will tell you not to shame me? You never will satisfy till you go naked in de street!”

She smiled. “I know das wat you goin’ to say. But speak true, dis be naked?” she pouted, holding the flimsy edge of her skirt and twirling round and round. “Dis be naked?” She reached for a powder-puff and began to powder her face. “You don’ know de fashion, Freddie.”

“You know de fashion, das why dem call you Jag-wa!” He was talking sarcasti-

Se si cercasse nei dialetti l'assurdo diventerebbe risibile (ma qualcuno l'ha fatto); anche se si ricorresse a qualche forma di "sgrammaticatura" presente nell'italiano poco colto la traduzione risulterebbe "falsa". Non è detto infatti che l'emittente di tale sgrammaticatura sia poco colto!

Potremmo citare ad esempi significativi i molti casi di apparente sgrammaticatura nell'opera di Soyinka: se in alcune commedie essi possono costituire devianze caratterizzanti i ceti sociali e le psicologie, nei romanzi questi debbono essere addebitati o a una scelta espressiva dell'autore o a una sua adesione a una varietà nigeriana dell'inglese. Meno problematici sono – per citare un altro esempio – i testi poetici di Siphò Sepamla, dove le devianze sono più facilmente attribuibili a una sua adesione all'inglese parlato dai neri sudafricani: è il caso del titolo di una famosa poesia, "The Blues Is You in Me",

cally. "But we goin' to a lecture, not dance. We goin' to a lecture in de British Council." Freddie shut his eyes tight the way he always did when irritated.

"Ah know wha's wrong wit" you, Freddie, man. You too jealous! You never like de men to look at you woman body. Don' worry! All dose men in de British Council, dem got no bodies, dem only got brain and soul. Dem will not want to sleep your woman!" The tears had welled up now and she sat down and began wiping them and sobbing aloud. She sat like a log, obstinate, this live bright thing that had been aglow only one moment ago. (CYPRIAN EKWENSI, *Jagua Nana*, Hutchinson, London, 1961, p. 7)

Fortunatamente il romanzo è stato ritradotto in italiano nel 1993, da Paola Fattori:

"Non ti va come sono vestita?" lo canzonò lei, ben sapendo come lui detestasse vederla "uscire nuda", come diceva lui.

"Ce l'hai con me?". Aveva notato il suo sguardo contrariato.

"Jagwa, quante volte ti devo ripetere di non farmi vergognare? Non sei contenta se non vai in giro nuda per strada!" Lei sorrise: "Sapevo che me lo dicevi. Ma di' la verità, ti sembra forse nuda?" esclamò, facendo il broncio e, volteggiando mentre con la mano reggeva l'orlo della gonna impalpabile. "Lo chiami esser nuda, questo?". Prese un piumino e incominciò a incipriarsi il viso. "Non conosci la moda, tu, Freddie!"

"Sei tu quella che conosce la moda! È per questo che ti chiamano Jagwa, no?" ribatté lui in tono sarcastico. "Stiamo andando a una conferenza, non a ballare. A una conferenza al British Council". Freddie serrò le palpebre, come faceva quando era arrabbiato.

"Io so perché ce l'hai con me, Freddie caro. Sei troppo geloso! Non ti va che gli altri guardino il corpo della tua donna. Non prendertela! Quei tizi del British Council nemmeno ce l'hanno, il corpo. Hanno solo cervello e anima. Non tenteranno certo di portarsi a letto la tua donna!" Le erano salite le lacrime agli occhi; si sedette e cominciò ad asciugarsele, singhiozzando forte. Lei, che fino a un attimo prima era apparsa brillante e piena di vita, adesso se ne stava corrucciata, immobile come un masso. (CYPRIAN EKWENSI, *Jagua Nana*, Edizioni Lavoro, Roma, 1993, p. 6: come in altre traduzioni delle Edizioni Lavoro, si è preferito indicare con il corsivo le rese italiane standardizzate di originali pidgin o fortemente deformati.)

che mette il traduttore di fronte a una difficile scelta – tanto che le due traduzioni italiane di questa poesia hanno deciso di comportarsi diversamente, una eliminando la devianza (“Il Blues sei tu in me”) l'altra lottando per imporre una fedeltà forse discutibile ma giustificabile (“Il Blues è te in me”): una soluzione potrebbe consistere nel ricorrere a un titolo che non traduca letteralmente quello originale ma lo “reinventi”, e così si è fatto recentemente: “Sei tu dentro di me: è questo il blues”¹¹.

Dinanzi a due autori così famosi, forse, il problema si dissolve quando una conoscenza critica della loro opera fa apparire evidente l'estetica che la soggiace: in termini sbrigativi, potremmo definire eclettica-rivoluzionaria-elitaria quella di Soyinka e populista-rivoluzionaria-collettiva quella di Sepamla. La conoscenza dell'estetica di fondo, in tali casi, offre il necessario *contesto*.

Il vero problema per il traduttore è capire se tale sgrammaticatura rientra nel caso “1” o nel caso “2”: sarà in grado il traduttore di conoscere abbastanza le sfumature dell'inglese locale di quel brano? Credo si possa onestamente ammettere che non esiste alcun traduttore al momento operante in Italia in tale ambito che sia in grado di individuare l'influsso eventuale dell'afrikaans o dello zulu, dell'ibo o del yoruba, su un brano letterario sudafricano o nigeriano. Stando così le cose, il traduttore potrà affidarsi ancora una volta al *contesto*. Se questo non risulta abbastanza d'aiuto, il traduttore dovrà accontentarsi di perdere tale “sgrammaticatura”, ricorrendo ancora una volta ad altre possibili aggiunte (lessicali o grammaticali o sintattiche) per rimediare a un'eventuale perdita di espressività.

Come si vede, la nozione di *contesto* comincia ad apparire fondamentale: non deve ciò deludere il traduttore affascinato dalle dottrine linguistiche e semiotiche, che già da qualche tempo hanno ammesso l'indispensabilità di tale nozione. Così infatti ha scritto Pagnini a proposito del segno *linguistico* e del *contesto*:

I significati linguistici sono “indeterminati”, perché concettuali (e il concetto non è un oggetto individuo ma una classe di oggetti) e si determinano quando la struttura astratta della lingua (*langue*) vien calata in un “contesto”. Di contesti ce ne sono quattro. Il primo è “linguistico”, e si chiama “testo”: le indeterminazioni originarie si precisano nell'ambito della locuzione, dove i segni si rimandano l'uno all'altro. Il secondo contesto è “intrasoggettivo”: le parole, le locuzioni, assumono senso preciso nella “situazione mentale, sentimentale e psichica” di chi parla. Il terzo è il contesto dei “generi” letterari e dei “registri” linguistici. Il quarto contesto è la “situazione

¹¹ I tre titoli appaiono rispettivamente in: *Spartivento*, 1989, p. 4 (tr. di Itala Vivan), *Mgur*, 1, 1988, p. 61 (tr. di Armando Pajalich) e *Poeti sudafricani del Novecento*, *cit.* (tr. di Armando Pajalich).

storico-socio-culturale”, e i sensi qui si precisano perché le locuzioni son calate in un “quadro referenziale” costituito da esperienze comuni, da ideologie, da visioni del mondo, da tradizioni, problemi esistenziali, ecc.¹².

d) *una sintassi non “regolare”*.

Il problema è affine a quello affrontato al punto “c” con una sostanziale differenza: infatti, il grado di perturbazione apportato da una deviazione sintattica non è solitamente gravato dallo stesso grado di “irregolarità” della deviazione grammaticale: in italiano, almeno, la sintassi letteraria permette una quantità elevata di alternative, essendo la nostra lingua meno fissa, da questo punto di vista, delle altri maggiori lingue dell’Europa occidentale. Ne segue che il pericolo di creare un italiano assurdo è meno forte. Del resto, una deviazione nella sintassi può essere più facilmente dovuta a una variante locale dell’“inglese” e pertanto è probabilmente necessario mantenerla per rendere conto della volontà di dare espressione a quella che si è qui chiamata marginalità e diversità. Così è stato fatto, ad esempio, nel tradurre *Season of Anomy*, a rischio di disturbare il lettore italiano. Ecco come inizia quel romanzo:

Strana anomalia, s’era da molto governata e protetta da sè, era così compatta al suo interno che aveva ottenuto un’imposta unica per l’intera sua popolazione e la pagava, in contanti, alla partenza dell’agente delle tasse col casco in capo a dargli autorità, ogni proprietà era tenuta in comune, alla lettera, sino all’ultimo pezzetto di filo nell’abito di ogni cittadino – un tale anacronismo suscitava la generale divertita condiscendenza nella sensibilità cosmopolita di una società affamata di profitti¹³.

e) *una varietà originale di registri*.

Ancora una volta il vero problema consiste nell’inadeguatezza del traduttore inesperto nelle varianti locali dell’inglese. Ad esempio, il

¹² M. PAGNINI, art. cit., p. 9 e nota integrativa all’autore di M. Pagnini stesso.

¹³ WOLE SOYINKA, *Stagione di anomia* (traduzione e introduzione di Armando Pajalich), Jaca Book, Milano, 1981.

Testo originale:

A quaint anomaly, had long governed and policed itself, was so singly-knit that it obtained a tax assessment for the whole populace and paid it before the departure of the pith-helmeted assessor, in cash, held all property in common, literally, to the last scrap of thread on the clothing of each citizen – such an anachronism gave much patronising amusement to the cosmopolitan sentiment of a profit-hungry society.

registro "biblico" può connotare in un *contesto* africano non solo il linguaggio dell'uomo di fede o del letterato, bensì anche quello popolare – di chi ha ricevuto una educazione attraverso le missioni. Così pure, un registro "familiare" può essere dovuto non solo a familiarità ma ad incapacità dell'emittente di appropriarsi di registri più "formali": in tali casi potrebbe sorgere ad esempio il problema della scelta, in italiano, fra seconda e terza persona; potrebbe darsi che la familiarità del registro della lingua di partenza suggerisca al traduttore l'uso della seconda persona, quando invece non c'è alcuna giustificazione in italiano per il suo uso (visto che il lei e il voi sono diffusi anche tra le persone poco colte). Può anche apparire il caso contrario: una diversità di registri può venire resa con un uso diverso della seconda e terza persona, ma può darsi che tale diversità sia connaturata ai due emittenti e che quindi traducendone gli indirizzi reciproci, sia necessario usare per entrambi il tu o per entrambi il lei.

f) *una giustapposizione di lingua "inglese" e di altre lingue locali.*

Il caso sembra essere quello di più difficile soluzione. Le alternative sono ovviamente: 1) tradurre in registri diversi di italiano, 2) tradurre tutto in italiano standard, 3) non tradurre ciò che non è in "inglese". Potremmo ipotizzare almeno un'altra soluzione: 4) tradurre in italiano standard tutto ma lasciare qualche fossile di altra lingua nelle parti scritte originariamente in quella lingua.

La prima alternativa sembra poco giustificabile: sarà infatti praticamente impossibile individuare nell'italiano un registro che corrisponda alla diversità (non riducibile a gradazione di livello di cultura o di nobiltà linguistica) fra le due lingue.

L'alternativa "3" sembra assai discutibile: se la parte "inglese" viene tradotta ciò significa che il destinatario del testo non è più un lettore locale (per il quale l'italiano non rientra nel proprio mondo linguistico), per cui la giustapposizione di italiano e lingue che non hanno storicamente alcun attrito con questa nostra lingua europea sarebbe una assurdità ridicola. Le alternative "2" e "4" sembrano essere quindi quelle più opportune¹⁴, e l'adozione di un criterio misto fra le due potrebbe risultare utile.

¹⁴ Tuttavia, nella traduzione di *Ogun Abibimān* si è lasciato l'originale yoruba in quei passi che costituiscono cori (spiegati, anche nell'originale, attraverso il glossario finale) che non intaccano la continuità del poemetto ma vi si incastrano idealmente. Cfr. WOLE SOYINKA, *Ogun Abibimān* (traduzione e introduzione di Armando Pajalich), Supernova, Venezia, 1992.

Consideriamo ora, secondo le scelte postulate sopra, ed escludendo quelle che paiono sicuramente “traditrici”, i risultati ottenuti:

ORIGINALE	TRADUZIONE (in ordine di plausibilità)
a) nuovo lessico.	A) nuovo lessico.
b) ortografia alternativa.	B1) ortografia standard B2) ortografia standard + agg. o suff. o altro vocabolo
	B3) ortografia standard + vocabolo originale nella sua ortografia
	B4) vocabolo originale nella sua ortografia
c) grammatica non “regolare”.	C1) grammatica “regolare”.
	C2) grammatica non “regolare”
d) sintassi non “regolare”.	D1) sintassi non “regolare”.
	D2) sintassi regolare.
e) varietà originale di registri.	E1) varietà originale di registri.
f) giustapposizione di lingue.	F1) uniformità linguistica. F2) giustapposizione di lingue.

- Ne risultano alcune considerazioni di carattere generale:
- il lessico non è di per sè un problema;
 - i problemi di ortografia possono essere risolti, di volta in volta, con accorgimenti opportuni;
 - in linea di massima la grammatica viene regolarizzata durante la traduzione;
 - la sintassi lascia un maggior margine di scelta al traduttore;
 - la riproduzione dei registri deve coinvolgere lo spirito creativo del traduttore e rappresenta una delle parti più rischiose del suo operato;
 - il traduttore deve rendersi conto che la varietà linguistica degli originali è soppressa: se tale varietà significava nell’originale un programmatico rifiuto di standard europei e un’affermazione di localismo, il traduttore dovrà prenderne atto, rinsaldando le sue scelte, in vista di tale localismo, in altri aspetti della sua traduzione.

Ne conseguono altre ancor più generali deduzioni:

- Nel tradurre opere post-coloniali di lingua inglese, ferma restando la perdita della varietà di lingue, il traduttore dovrà in qualche modo rappresentare la diversità senza caratterizzarla qualitativamente: particolare attenzione “creativa” andrà pre-

stata alla scelta dei registri e a possibili rese sintattiche e ortografiche; mentre dovrà evitare, in via quindi “negativa”, *falsi* grammaticali.

L'importanza delle osservazioni sin qui fatte individua un problema inerente la traduzione di letterature contemporanee scritte in una lingua *tradotta* lì dalla colonizzazione e quindi non nativa: la contemporaneità del problema non consente di discutere di traduzione da uno standard ad un altro, essendosi or ora appena individuate direttive che potrebbero condurre a qualche standard (letterario e no) locale (nigeriano e sudafricano innanzitutto, ma in futuro anche keniota o ganese): può darsi che la traduzione, prendendo per buoni gli assiomi iniziali suesposti, sia in realtà possibile solo da standard a standard. Eppure, le grandi opere contemporanee vanno tradotte anche se si muovono in un magma linguisticamente instabile: ne risulteranno dei compromessi, così come sono compromessi le opere letterarie originali, che partono da una norma in parte rifiutata o rifiutabile senza ancora produrne una nuova in alternativa. Ma lo scrittore ha uno “spettro” dietro di lui che controlla ciò che elabora – almeno secondo Yeats – mentre il traduttore ha, al massimo, uno scrittore che ammira e a cui cede il proprio tempo, e molti potenziali recensori che troppo spesso valutano traduzioni per errori, veri o presunti, di resa locale, senza preoccuparsi di valutazioni complessive e, a volte, essendo addirittura incapaci di leggere gli originali, o... magari, essendo troppo pigri per farlo...