

La lingua sregolata

L'ITALIANO E LE SCRITTURE POSTCOLONIALI

Acute note tecnico-professionali a partire dai problemi posti dalla traduzione di un romanzo angolano. Come rendere nel nostro idioma le dinamiche ritmiche e sintattiche di un portoghese rimasticato e, in un certo senso, 'sonorizzato' da un autore africano? Si può provare ad appoggiarsi ad un 'parlato' che però va attentamente controllato e soppesato anche per non incorrere nelle reprimende degli editori. Qui il tradurre è anche una invenzione che parte dall'originale per cercare di allargare i propri spazi linguistici.

di Daniele Petruccioli

Come a volte capita per colpa dell'inesperienza, in una delle mie prime traduzioni sono incorso in un piccolo incidente con la redazione della casa editrice che me l'aveva commissionata. Mi era stato affidato un romanzo angolano, una storia estremamente godibile, dalla trama avvincente, quasi un poliziesco ma anche un po' comico. Diciamo una specie di Pepe Carvalho (o di commissario Montalbano) subequatoriale. Mi ero subito reso conto del fatto, però, che alcuni particolari redazionali sembravano, diciamo così, insoliti anche per la mia povera esperienza. In particolare, saltava subito agli occhi che mentre gran parte dei discorsi diretti era tra virgolette, ce n'erano alcuni in cui questo non avveniva. Il romanzo passava, senza alcun segnale redazionale, dal classico narratore onnisciente in terza persona al discorso diretto in prima. Un po' come nei romanzi di Saramago o Lobo Antunes tradotti da Rita Desti, solo che lì le virgolette non ci sono mai. Avevo contattato il mio referente redazionale per avvertirlo, specificando che la pratica di evitare le virgolette è piuttosto comune nei romanzi lusofoni, ma non mi ero ancora mai imbattuto in una commistione delle due forme. Aggiunsi che le parti non virgolettate non sembravano messe lì a caso, ma corrispondevano a monologhi del protagonista (o a suoi dialoghi con personaggi anche di secondo piano) che vertevano intorno alla situazione storico-socio-politica dell'Angola e alla condizione dei suoi abitanti, pur con l'ironica leggerezza tipica di questo autore. Chiedevo quindi come mi dovevo comportare. Mi venne risposto di attenermi all'originale, mentre per tutto il resto (tipi di virgolette, a capo, accenti, corsivi ecc) mi era stato chiesto di seguire le norme redazionali della casa editrice.

Così feci. Ma un paio di settimane dopo la consegna ricevetti una telefonata dalla redazione. Il solito referente editoriale mi chiamava per dirmi che la mia traduzione, secondo la persona cui era stata affidata la revisione, era sciatta, incompleta, poco più di una prima stesura. Addirittura in alcuni punti *mi ero dimenticato le virgolette*. Mi chiedevano quindi di rivederla meglio. Ci rimasi male, come si può ben immaginare. Feci presente (forse con troppa veemenza, maledetta foga del principiante) il nostro discorso di alcuni mesi prima. Mi venne risposto cortesemente che se ne sarebbe tenuto conto, ma di dare comunque una nuova occhiata al testo. Cosa che mi accinsi a fare, con la pericolosa sicumera di chi sanguina nell'orgoglio.

Rivedendo il testo a distanza di qualche settimana dalla consegna, però, mi resi conto che la traduzione aveva effettivamente qualcosa di strano. Non tanto nella mancanza di virgolette (che difesi, e di cui ottenni l'uniformazione all'originale) ma in qualcosa di più sottile. Il mio italiano,

che mi era sembrato molto naturale in tutte le precedenti riletture, spesso eseguite ad alta voce, era diventato ai miei occhi improvvisamente – come dire? – impudico, e andava a toccare quello che oggi mi appare come un tabù editoriale: era profondamente ricalcato sul parlato. Inversioni, paratassi, ripetizioni a raffica, superfetazione di particelle pronominali; il revisore aveva ragione: si faticava a leggerlo.

Il romanzo che avevo tradotto, va detto, era scritto in un portoghese assolutamente standard, a parte qualche regionalismo e la solita manciata di termini culturalmente connotati (piatti tipici, flora e fauna, qualche riferimento a pratiche e/o usanze particolari, due o tre – ma proprio due o tre – termini kimbundo, che è una delle lingue nazionali dell’Angola, lingue che un tempo venivano chiamate “dialetti africani”). La storia era leggera, come ho detto (vogliamo chiamarla, che so, fiction di evasione?). Eppure. Eppure il romanzo, forse proprio per il fatto di essere stato scritto in una ex colonia, aveva quel profumo, quel ritmo, quella sonorità, anzi *quelle* sonorità che avrei presto imparato a riconoscere e amare. Era un romanzo di voci. Nonostante il suo carattere non politico, nonostante il suo stile non sperimentale, trasudava per così dire politica e sperimentazione da tutti i pori. Sembrava una cosa viva. Come ha scritto Vincenzo Barca, “la lingua che ti accompagna, il portoghese nel nostro caso, che ti è familiare, e che abitualmente traghetta sull’altra sponda, fa repentini voltafaccia, s’imbizzarrisce”¹. Nel mio caso, l’ho già detto, si trattava di un portoghese abbastanza standard, ma comunque quella lingua pullulava di oralità, con appunto tutte le caratteristiche che ho descritto prima, e io le avevo diligentemente “traggettate” in italiano. Cosa era successo allora?

Era successo che mi ero imbattuto in quello che secondo me è il cuore profondo delle scritture postcoloniali², da cui scaturisce la vera difficoltà nel tradurle e il cui incontro con la nostra lingua e il nostro sistema culturale può avere, credo, conseguenze feconde. Dove risiede questa difficoltà? Non tanto nel lessico, direi, e neppure nelle differenze storiche, geografiche, al limite anche culturali. Per spiegare queste differenze ci sono tre possibilità: il glossario, la nota a piè di pagina o la disambiguazione all’interno del testo, tutte valide a seconda dei casi, delle abitudini editoriali e delle mode egemoni nel momento in cui si sta traducendo (ebbene sì, anche i traduttori devono fare i conti con le mode). Ciascun traduttore avrà la sua preferita e tenderà di farla adottare dall’editore committente. No, quello che ho chiamato con enfasi cuore profondo delle scritture postcoloniali sta nella violenza che *gioco forza* la lingua del colono subisce da chi è stato ad essa assoggettato, da chi in altri tempi ha subito la violenza della lingua del padrone, e che, dopo (o forse anche prima di) essersi liberato da un potere politico straniero, deve liberarsi anche dal suo potere culturale. Questa violenza può esprimersi in diverse forme e a diversi livelli. A un livello molto consapevole e volutamente intenso essa può raggiungere anche il lessico, per distruggerlo dall’interno attraverso – ad esempio – un uso massiccio del prestito linguistico. Il traduttore alle prime armi che ero allora si era trovato di fronte, potremmo dire, alla forma base di questa violenza. Essa attinge pesantemente all’oralità, così da sbilanciare la norma della sintassi standard, appoggiata tradizionalmente su forme scritte. Inoltre, nel romanzo di cui stiamo parlando, questa violenza era di grado tutto sommato basso. Nondimeno, essa produceva nel testo forti conseguenze ritmiche e sintattiche. La reazione spontanea del traduttore alle prime armi era stata quella di appoggiarsi alle ricchissime possibilità dell’italiano parlato. Niente dialetti, quasi neanche regionalismi, ma tutto quello che ho detto prima: paratassi, inversioni, ripetizioni ecc. Il risultato però era ostico. Come mai?

Provo a imbastire un abbozzo di risposta. Anche l’italiano è stato ed è il campo su cui si combatte una battaglia culturale tra norma e deviazione. Anche nel nostro caso la norma è tradizionalmente

¹ Vincenzo Barca, *Extra Moenia*, postfazione a Vincenzo Barca e Roberto Francavilla (a cura di) *Africana. Racconti dall’Africa che scrive in portoghese*, 1999, Milano, Feltrinelli, p.171.

² Per evitare di inoltrarmi sullo scivoloso terreno della definizione di “postcoloniale” lo intendo qui in senso puramente geografico e temporale: scritture di autori provenienti da paesi che un tempo sono stati colonizzati da paesi altri.

(vorrei dire: naturalmente) appoggiata sulla scrittura. Anche nel nostro caso (al contrario, ad esempio, della Francia) questa battaglia è relativamente recente (non dimentichiamo che l'Italia, come nazione, è nata solo un centinaio d'anni prima della maggior parte dei Paesi ex colonie). Di conseguenza, anche nel nostro caso è una battaglia feroce (pure se facciamo finta di no). Quello che mi interessa qui sono le conseguenze di questa lotta a livello di pratiche editoriali nella traduzione letteraria. Secondo la mia esperienza, sono conseguenze profonde. Non soltanto un revisore/redattore medio tende a sopprimere tutte le parole e i modi di dire (anche attestatissimi) che suonino vagamente come "parlato", tutti i regionalismi, le paratassi, le ripetizioni, i "più", i "tutto", le subordinate esplicite, il lessico familiare, e poi i fatti ritmici, le allitterazioni, le rime, perfino le assonanze. Lo fa anche il traduttore. C'è una sottile censura preventiva che opera automaticamente in noi, perciò la maggior parte delle cose che diciamo tutti i giorni (mi riferisco al lessico e alla sintassi di parlanti standard altamente alfabetizzati) ci sembra illeggibile. Recentemente, revisionando l'ottima traduzione di una collega, mi faceva notare che le stavo eliminando tutti i "che" e mi ha chiesto come mai. Così mi sono reso conto che in pochi anni di professione anche io ho introiettato questa abitudine editoriale, che nelle sue forme peggiori chiamiamo "traduttese" ma che ci insidia sempre. Anche perché sono talmente tanti anni che "certe cose non si pubblicano" che a vederle scritte provocano effettivamente una sensazione di estraneità (a meno che non le abbia scritte Gadda, ma si sa, quello era Gadda: creando così un'aura di genio e di eccezionalità per espressioni che in contesti orali sono di una banalità sconcertante – sia detto con tutto il rispetto e l'amore per Gadda). È quello che era successo anche a me rivedendo la mia traduzione di allora. Dunque? Che fare?

Il giovane traduttore che ero, per fortuna, si rivelò abbastanza intelligente da saper riconoscere di aver esagerato, ma anche abbastanza testone da continuare a credere di aver fatto un buon lavoro, dunque si esercitò nella difficile arte del compromesso. Espunse l'eccesso di inversioni, fece in modo di mettere il soggetto sempre molto in evidenza, rinunciò a qualche paratassi e a molte ripetizioni (ad alcune veramente a malincuore), insomma rese il testo più presentabile agli occhi dell'ineffabile "lettore medio". Ma cercando di lasciar parlare quelle voci che tanta musica avevano espresso al suo orecchio. Per rispetto dell'originale, anche. Per orgoglio, certo. Ma soprattutto perché aveva provato il brivido di sentir vibrare la sua propria lingua, dopo quel bagno nella lingua altrui. Questa era una cosa bella, e io non la volevo perdere. La volevo condividere. Non è stato facile. Tanto per dirne una, nel caso di cui sto parlando ho faticato a far passare espressioni come "Certo che però...". Con gli anni e la pratica, poi, ho imparato a non appoggiarmi solo alla non convenzionalità di certe forme orali, ma a provare ad allargare un po' i confini dello spazio linguistico dell'italiano a cui ero abituato, anche nel senso di un'invenzione leggermente più ancorata all'originale (sempre – va da sé – quando il testo lo permetta o lo richieda). E ho scoperto che la mia lingua madre non è affatto così ingessata come credevo, anzi, si presta volentieri ad assecondare molte fantasie e qualche acrobazia. Bella scoperta, certo. Ma bisogna ricordarselo, attenti come siamo a non esagerare con gli avverbi in –mente.

Non voglio essere frainteso: non sono un partigiano della letteralità o dell'estraneo, né del parlato a tutti i costi. Al contrario. Le tecniche di traduzione, credo, devono essere definite in base alle tecniche del romanzo che si sta traducendo, e tutte (dico tutte) sono buone purché atte a raggiungere lo scopo. Secondo me bisogna evitare l'errore che feci io all'inizio, anche per inesperienza, di non tenere conto di certe abitudini, ma credo che valga la pena fare dei tentativi anche di forzare un po' la nostra norma, per vedere cosa succede. A volte il risultato può rivelarsi inaspettatamente bello.

* **Daniele Petruccioli** è nato a Roma, dove vive. Per anni si è occupato principalmente di teatro, dopo essersi diplomato all'accademia d'arte drammatica Silvio D'Amico di Roma. Laureato in lingue

all'Università della Tuscia, dal 2005 collabora come traduttore con diverse case editrici. Fra i suoi autori: Dulce Maria Cardoso, Pepetela, Tabajara Ruas, Mark Dunn, Philippe Djian, Luandino Vieira. Attualmente sta traducendo Heloneida Studart.