

Alla ricerca dei veri moventi della ritraduzione editoriale

Alcune riflessioni sulla teoria e la pratica della ritraduzione letteraria

SILVIA CAMPANINI
IUSLIT, Università di Trieste
scampanini@units.it

ABSTRACT

Literary retranslation, as a product and as a process, is one of the most interesting topics within the branches of Descriptive Translation Studies and Translation Criticism, allowing scholars to gain insights into the various factors – linguistic, socio-cultural and ideological – that determine changes in translation norms and strategies over time. However, despite the existence of an ever-growing number of case studies focusing on the retranslations of literary texts, extensive research is still needed to pin down the manifold influences behind this complex phenomenon. This article briefly discusses some examples of retranslation into Italian of English and American “classics” in the light of a number of theoretical hypotheses on the nature of editorial retranslation, trying to draw attention to its economic and ethical implications.

KEYWORDS

Literary translation, retranslation, *The Grapes of Wrath*, *The Waves*, *Manhattan Transfer*.

La ritraduzione, pratica editoriale sempre più diffusa, resta purtroppo scarsamente analizzata nell'ambito degli studi sulla traduzione letteraria in italiano.

Esistono indubbiamente numerose pubblicazioni accademiche incentrate sull'analisi comparata delle traduzioni e ritraduzioni di singole opere, ma non ancora indagini sistematiche sulle motivazioni e gli obiettivi della ritraduzione, in particolare nel panorama editoriale contemporaneo.

Con il termine "ritraduzione" si intende generalmente la traduzione di un testo di cui esistono già "una o più traduzioni effettuate in precedenza nello stesso ambito culturale" (Pierini 1999: 51). Al pari di altre questioni traduttive, il fenomeno della ritraduzione coinvolge quasi esclusivamente una determinata tipologia di testi, ovvero i testi letterari o religiosi e in alcuni casi anche i testi fondanti di alcune discipline come filosofia o psicologia, mentre assai meno frequenti sono le ritraduzioni di testi definiti "operativi", la cui funzione si esaurisce nel contesto, anche temporale, per il quale sono stati ideati (*ibid.*: 51-52).

Una delle ipotesi più note e più discusse riguardanti le motivazioni della ritraduzione del testo letterario è quella formulata da Antoine Berman e da Paul Bensimon in un numero speciale della rivista *Palimpsestes* (1990). Secondo i due studiosi la ritraduzione trova la sua ragion d'essere nelle mancanze necessariamente insite nella prima traduzione, la quale "procède souvent à une naturalisation de l'œuvre étrangère; elle tend à réduire l'altérité de cette œuvre afin de mieux l'intégrer à une culture autre." (Bensimon 1990:IX). Tradurre, sottolinea Berman (1990:1), è un'attività vincolata alla dimensione del tempo ma che possiede una temporalità propria, quella della caducità e dell'incompiutezza. Solo una ritraduzione può essere "une grand traduction". Il primo testo d'arrivo rappresenta per i due studiosi una traduzione scadente e tendenzialmente addomesticante, in quanto il suo compito è quello di introdurre il testo fonte nella cultura ricevente. Questa prima traduzione spianerebbe però la strada a successive traduzioni estranianti, finalmente capaci di cogliere il vero significato, ovvero lo "spirito" del testo fonte. Questa teoria, ormai nota sotto il nome di "ipotesi della ritraduzione", è stata messa in dubbio da successivi studiosi (si vedano a questo proposito Fusco, 2015:116-117 e Koskinen & Paloposki, 2010:295-296). Se infatti essa può essere applicata ad alcuni esempi di ritraduzione, è anche vero che sono molti i casi in cui non necessariamente la prima traduzione è addomesticante o comunque peggiore di una successiva traduzione estraniante.

Innanzitutto, si tiene in questa sede a precisare che assegnare i testi tradotti a categorie metodologiche opposte – come ad esempio naturalizzazione vs. estraniamento – è un'operazione rischiosa e poco scientifica. In fondo, la dicotomia *domesticating translation* e *foreignizing translation*, fin troppo abusata da quando è stata introdotta da Lawrence Venuti, non fa che riproporre in una diversa veste terminologica la distinzione fra "accettabilità" e "adeguatezza", già delineata da Even-Zohar e da Gideon Toury in alcuni saggi seminali scritti intorno alla fine degli anni '70 e reiterata in scritti successivi (si veda ad esempio Toury 1995). Il traduttore persegue il principio dell'accettabilità quando produce un testo che si conforma il più possibile alle convenzioni linguistiche e letterarie della cultura ricevente; viceversa, il principio dell'adeguatezza prevale quando la tradu-

zione riesce a conservare nei limiti del possibile i tratti distintivi del testo fonte sul piano culturale, linguistico e stilistico (Toury 1995:56-57). Sempre secondo Toury, ogni traduzione si situa lungo il continuum che separa questi due poli, i quali sono da considerarsi pure astrazioni, poiché nel concreto non possono esistere traduzioni che vi corrispondano totalmente. In sostanza, considerando che esiste sempre una dialettica fra “proprio” ed “estraneo”, nel porre a confronto traduzioni diverse sarebbe opportuno valutare le differenti scelte dei traduttori in relazione alle norme e convenzioni linguistiche e letterarie vigenti all'epoca della traduzione, per non rischiare di impiegare le nozioni di naturalizzazione/ addomesticamento ed estraniamento come categorie assolute. Coerentemente, bisognerebbe differenziare fra aspetti differenti del testo per riuscire a comprendere quali convenzioni operano ai suoi vari livelli, distinguendo fra quello culturale e quello linguistico-stilistico. Si prenda ad esempio il caso di un famoso “classico” della letteratura americana: *The Grapes of Wrath* di Steinbeck (1939). La prima traduzione italiana, eseguita in epoca fascista da Carlo Coardi per i tipi di Bompiani, è stata definita “non solo palesemente datata, ma ormai insostenibile” (Tagliavini 2012) a causa dello stile ampolloso, delle fin troppo numerose e talvolta immotivate sforbiciature e della presenza di toscanismi incongrui al testo originale. Si tratterebbe quindi, almeno in teoria, di una traduzione addomesticante. La nuova versione di Claudio Sergio Perroni, pubblicata sempre da Bompiani, restituisce al pubblico italiano il testo integrale e ne rispetta assai più fedelmente lo stile; ma definirla estraniante, ovvero prossima al polo dell'adeguatezza, sarebbe quantomeno eccessivo. Considerando la distanza temporale che le separa, si può viceversa sostenere che, almeno per quanto riguarda la resa dei registri colloquiali e substandard del testo fonte, la traduzione di Coardi non è più addomesticante di quella di Perroni; soprattutto se si tiene presente l'estrema difficoltà, per non dire l'impossibilità, che comporta la trasposizione in un'altra lingua del socioletto letterario creato da Steinbeck, denso di espressioni gergali e di deviazioni sintattiche e grafiche intese a rappresentare il vernacolo dell'Oklahoma e la sua scabra espressività, come in questa incisiva replica del mezzadro Muley:

Joad said, “What’s the idear of kickin’ the folks off?”

“Oh! They talked pretty about it. You know what kinda years we been havin’. Dust comin’ up an’ spoilin’ ever’thing so a man didn’t get enough crop to plug up an ant’s ass. An’ ever’body got bills at the grocery. You know how it is.

(...)

“Well, you know I ain’t a fool. I know this land ain’t much good. Never was much good ‘cept for grazin’. Never should a broke her up. An’ now she’s cottoned damn near to death. If on’y they didn’ tell me I got to get off, why, I’d prob’y be in California right now a-eatin’ grapes an’ a-pickin’ an orange when I wanted. But them sons-a-bitches says I got to get off – an’, Jesus Christ, a man can’t, when he’s tol’ to!”

(Steinbeck 1939/1986:258)

Così traduce Coardi:

“Ma com'è che sbattono via tutti?” chiese Joad.

“Oh! Ci sanno fare, con le loro chiacchiere. Lo sai che brutte annate s'è avuto qui. Con la polvere che copre e secca tutto così che non si riesce a ricavare neppure di che sfamare una formica. Tu lo sai bene com'è.

(...)

“Be', tu sai che io non sono uno sciocco. So che questa terra qui non vale molto. Al massimo potrebbe andare bene a pascolo. Comunque non la si sarebbe mai dovuta coltivare, mentre ora te la spremono così a cotone finché non varrà più niente. Se soltanto non m'avessero imposto di andarmene, probabile che ora sarei anch'io in California a mangiare uva e arance fino alla nausea. Ma quei figli di cani vengono a dirmi di sloggiare... e, Gesù, uno non può fare una cosa simile, quando gliel'ordinano!”

(Bompiani 1940/2013:60)

In ottemperanza alle norme letterarie dei suoi tempi, Coardi addomestica il testo quando attenua il volgarismo nella prima battuta di Muley. Inoltre omette una frase, molto probabilmente per incomprensione. Bisogna ammettere che egli si trovava in una posizione di netto svantaggio rispetto a un traduttore odierno in fatto di conoscenze linguistiche e strumenti di ricerca. Tuttavia, è anche evidente il tentativo di rendere la parlata popolare dei personaggi mediante una strategia di compensazione che fa perno sull'impiego di tratti tipici dell'oralità informale. Nel brano citato spiccano ad esempio la frase scissa nella domanda di Tom Joad, e nella replica di Muley l'errata concordanza del participio passato *avuto*, il pleonismo *questa terra qui* e l'ellissi *probabile che ora*. Pertanto, non si può affermare che il primo traduttore italiano di Steinbeck abbia perseguito una strategia di completa neutralizzazione dei tratti stilistici del testo fonte, conformandosi ciecamente alla poetica di purismo linguistico tipica degli anni '40. Semmai la sua versione è caratterizzata da una certa eterogeneità formale e di registro, data dall'accostamento di forme popolari e colloquiali a forme ipercorrette, come ad esempio il condizionale e il congiuntivo nel periodo ipotetico. Questi ultimi vengono opportunamente evitati da Perroni, il quale tuttavia non si discosta in modo più marcato dalla lingua standard rispetto al suo predecessore, anche se a distanza di settant'anni le mutate convenzioni della lingua letteraria gli permetterebbero di farlo:

Joad disse: “Ma a che gli serve di cacciare la gente?”.

“Be', quelli l'hanno spiegata a modo loro: Lo sai le annate che abbiamo avuto, no? Colla polvere che ha rovinato i raccolti, e il mais che non basta manco a riempire un culo di formica. E tutti a fare debiti colla bottega. Lo sai, no?

(...)

“E sai che non sono un fesso. Io lo so che questa terra non vale molto. Dovevano usarla solo come pascolo. Non dovevano usarla per coltivare. E ora l'hanno imbottita di cotone fino a farla crepare. Se non mi dicevano di sloggiare, be', magari ora me ne stavo in California a mangiare uva e a raccogliere arance quando m'andava. Ma quei figli di puttana m'hanno detto che devo sloggiare... e perdio, un uomo non può sloggiare perché gli dicono di farlo!”

(Bompiani 2014:66-67)

Nel complesso, anche Perroni si limita ad un uso moderato di forme tipiche dell'italiano colloquiale, sebbene qui, come nel resto della sua traduzione, sia più rispettoso dei toni volgari del testo fonte. Ci si chiede però se semplicemente in virtù di questa maggiore osservanza la sua traduzione possa essere definita estraniante. A parere di chi scrive si tratta piuttosto di un onesto tentativo di traduzione filologicamente corretta che evita l'impiego di regionalismi per non correre il rischio di una dislocazione culturale del testo straniero, ma ne indebolisce gioco-forza la carica espressiva.

Per puntualizzare quanto detto finora prendiamo ad esempio le modalità differenti con cui i due traduttori hanno reso uno fra i molti termini culturo-specifici usati dall'autore. Nel corso del romanzo ricorre a più riprese la parola *pint* quale metonimia di *pint of whisky*, con il significato di piccola bottiglia o fiaschetta di whisky. In un caso, peraltro isolato, Coardi presceglie una resa addomesticante, traducendo *pint* con *fiasca di vino*. Non sarebbe però corretto affermare che la soluzione meramente letterale di Perroni, *pinta di whisky*, risponda a un'opposta strategia di estraniamento. A dire il vero, il letteralismo produce in questo caso una sorta di ambiguità riguardo al referente, poiché lascia il lettore nel dubbio che si tratti di un bicchiere da birra colmo di whisky.

Senza addentrarsi nella difficile questione della qualità e lealtà traduttiva, si può pertanto affermare che la maggiore professionalità di un traduttore del nostro tempo, se da un lato può assicurare una più precisa analisi critica del testo fonte, dall'altro non assicura automaticamente la produzione di un testo d'arrivo che ne riproduca più fedelmente lo spirito e l'alterità.

Come giustamente ricordano Paloposki e Koskinen (2010:296-297), le motivazioni che spingono a ritradurre o a pubblicare nuove traduzioni possono essere molteplici, complesse e non facilmente classificabili. Secondo alcune posizioni teoriche la necessità della ritraduzione sarebbe una conseguenza del cambiamento della "situazione di traduzione". Sotto questo termine Fusco raggruppa i seguenti fattori: "i destinatari, l'uso linguistico, le convenzioni testuali, l'esigenza traduttiva, nonché il contesto nei suoi vari aspetti sociali, politici e culturali" (2015:115-116). All'interno di questo elenco è possibile individuare due elementi puramente linguistici ("uso linguistico" e "convenzioni testuali") e tre aspetti extralinguistici ("riceventi", "esigenza traduttiva" e "contesto"). Da entrambe queste categorie dipende la funzione comunicativa del testo, la quale può andare persa nel caso in cui, per un motivo o per l'altro, la forma della prima traduzione diventi obsoleta. Ciò può avvenire quando l'uso linguistico cambia oppure allorché specifici elementi culturali, in prima istanza addomesticati perché considerati incomprensibili dai lettori del testo di arrivo, entrano a far parte del bagaglio culturale dei nuovi lettori e possono essere lasciati tali nella ritraduzione. Di qui l'esigenza di ritradurre al fine di dare una nuova veste e una nuova interpretazione al testo di partenza. In quest'ottica non va quindi trascurato il fatto che, mentre la prima traduzione deve confrontarsi esclusivamente con il testo fonte, è possibile che quelle successive tengano conto anche di traduzioni già esistenti. Le nuove traduzioni possono infatti avere l'obiettivo manifesto di "correggere"

gli errori traduttivi o le scelte traduttive obsolete presenti in quelle che le hanno precedute. Da un punto di vista fenomenologico, la traduzione letteraria è una manifestazione particolare e problematica del concetto di intertestualità. Come ha giustamente affermato Emilio Mattioli (1991), essa è sottoposta contemporaneamente alla legge della ripetizione e a quella della modificazione del ripetuto all'interno di un rapporto dialogico che non è di rango ma di tempo. A maggior ragione, tale concetto si può applicare al fenomeno della ritraduzione.

Un'altra ipotesi vede i moventi del ritradurre non tanto nei cambiamenti linguistici o socio-culturali, quanto piuttosto nella progressiva accumulazione nel corso del tempo di informazioni sul testo fonte e sul suo contesto, le quali permetterebbero una migliore comprensione dello stesso e di conseguenza una resa filologicamente più esatta e completa (Vanderschelden 200:9, cit. in Koskinen & Paloposki 2010:296). È pur vero che in particolare da vent'anni a questa parte il traduttore ha a disposizione una vasta gamma di risorse lessicografiche e di strumenti tecnologici che, presumibilmente, dovrebbero garantire se non altro ritraduzioni più accurate. Tutte le ipotesi finora prese in considerazione partono comunque dall'assunto che la prima traduzione sia in qualche modo mancante, scorretta, oppure obsoleta e che quindi – come è buonsenso – una successiva traduzione serva a correggerne i difetti sia contenutistici sia formali.

È possibile tuttavia giungere a una diversa conclusione se, anziché concentrarsi sui pregi o sui difetti delle due o più traduzioni, si prende in considerazione la distanza temporale che le separa. In particolare per quanto riguarda la traduzione letteraria, la ritraduzione può essere infatti vista come la “manifestazione della volontà di perpetuare un testo riconosciuto come opera d'arte” (Pierini 1999: 52). A tal proposito, rifacendosi a Toury (1995:168-169), Pierini opera una distinzione fra traduzione di testi letterari e traduzione letteraria: “Per comprendere la differenza tra le due è necessario porre in evidenza che nella cultura d'arrivo operano norme linguistiche, norme testuali (convenzioni generali di formazione dei testi) e norme letterarie, storicamente determinate, che stabiliscono ciò che può essere considerato un “fatto letterario”. Rispettando le norme linguistiche e quelle testuali della cultura di arrivo, il traduttore produrrà una traduzione del testo letterario; adeguandosi anche alle norme letterarie, darà vita a una ‘traduzione letteraria’” (Pierini 1999: 61). A queste osservazioni si potrebbe aggiungere che la differenza fra le due è determinata anche dalla levatura del traduttore, che qualora sia autore in proprio, e per di più di chiara fama, imprime automaticamente uno status di “letterarietà” al testo tradotto, rendendolo così più resistente all'usura del tempo. Le traduzioni di autori americani eseguite negli anni '30 del secolo scorso da Pavese e Vittorini, tanto per citare due nomi illustri, sono divenute dei “classici” pressoché intramontabili, che a dispetto di pecche e libere interpretazioni, o forse proprio grazie a queste, sopravvivono ancora oggi sul mercato editoriale in competizione con svariate ritraduzioni.

Se da un lato, quindi, la traduzione del testo letterario ne è una semplice riscrittura nella lingua di arrivo, dall'altro la traduzione letteraria ha un vero e pro-

prio valore letterario, e il testo di arrivo ha una vita come testo letterario nella cultura di arrivo. È dunque logico attendersi che la ritraduzione letteraria abbia lo scopo di prolungare la vita del testo letterario fonte nella lingua e cultura ricevente. Non è però scontato che una ritraduzione, per quanto sotto certi aspetti migliorativa oppure più in sintonia con le norme letterarie vigenti, soppianti le traduzioni che l'hanno preceduta. Per portare un esempio, la traduzione dei racconti di E.A. Poe eseguita da Giorgio Manganelli negli anni '80 si è semplicemente affiancata a quella di Vittorini degli anni '30, mentre altre traduzioni pubblicate nell'arco di tempo che le separa sono uscite dal mercato. Pertanto, se tutte le traduzioni inevitabilmente invecchiano alcune non vanno mai in pensione. A ben guardare, il presupposto secondo cui con il trascorrere del tempo la "situazione di traduzione" cambia a tal punto da rendere obsoleta e non più fruibile una traduzione precedente è piuttosto dubbio e non sempre trova riscontro nella realtà. Basti pensare all'*Ulisse* di Joyce, la cui prima, storica traduzione italiana del 1960, eseguita da Giulio De Angelis e curata da Giorgio Melchiori e Carlo Izzo resta tuttora l'unica "versione autorizzata". Le due recenti ritraduzioni, uscite quasi contemporaneamente – una dell'accademico Enrico Terrinoni, l'altra dello scrittore Gianni Celati – sono di segno talmente opposto nelle finalità e nell'impiego dei mezzi espressivi da sottrarsi a qualsiasi sorta di confronto: mentre l'una mira a recuperare il plurilinguismo e la polifonia del testo di Joyce e attraverso ardite deviazioni dallo standard linguistico si sforza di imitarne gli effetti stranianti, tendendo quindi al polo dell'adeguatezza, l'altra è una traduzione volutamente arcaicizzante in cui l'idioletto toscaneggiante del traduttore si tinge sovente di note dantesche. Proprio per la loro diversità esse sono dimostrazione che opere tanto complesse, multiformi e polisemiche, sempre che valga la pena di ritradurle, possono dare adito a ritraduzioni che riescono benissimo a coesistere con la prima, in quanto tutte interpretazioni diverse di un testo di partenza semioticamente inesauribile.

Altrettanto discutibile è l'assunto che la ritraduzione sia resa indispensabile dall'evolversi della lingua d'arrivo, soprattutto se la prima traduzione, pur essendo lontana nel tempo, non reca segni oggettivi di obsolescenza, né suona antiquata al punto da disturbare la sensibilità linguistica di un lettore moderno. Si prenda ad esempio un'altra opera tradotta da De Angelis, il romanzo sperimentale *The Waves* di Virginia Woolf (1931) la cui prima edizione italiana, pubblicata da Mondadori, risale al 1956. Qui di seguito l'incipit del testo di partenza, a confronto con la traduzione di De Angelis e con la ritraduzione Einaudi del 1995 ad opera della scrittrice Nadia Fusini, definibile come una "traduzione d'autore".

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually.

(Woolf 1931/1984:5)

Il sole non era ancora sorto. Non si distingueva il mare dal cielo, solo che il mare era appena increspato, quasi una stoffa aggrinzita. Mentre il cielo sbiancava a poco a poco, una linea cupa si stendeva lungo l'orizzonte a separare il mare dal cielo e sulla stoffa grigia si disegnavano, mobili, fitte strisce, l'una dopo l'altra, sotto la superficie, in una fuga perpetua, in un perpetuo inseguimento.

(Mondadori 1956:9)

Il sole non si era ancora levato. Il mare non si distingueva dal cielo; era solo appena appena increspato, come un panno gualcito. Pian piano, col cielo che si schiariva, si poggiò sull'orizzonte una linea scura che li divide, e il panno grigio si spezzò a forza di colpi veloci, che da sotto salivano in superficie incalzandosi, uno dietro l'altro, in un movimento perpetuo.

(Einaudi 1995/2002:3)

Virginia Woolf non descrive, bensì evoca impressionisticamente il moto perpetuo delle onde che alla luce diafana dell'alba appaiono come lunghe, scure strisce sulla superficie del mare, quasi fossero dense pennellate su una tela grezza. Alla semplicità del lessico fa da contraltare una grande complessità di connotati formali accuratamente ponderati per conseguire effetti ritmici e fonestetici che potenziano il fascino ipnotico della prosa e la qualità visionaria delle immagini: parallelismi sintattici, ripetizioni lessicali, consonanze e allitterazioni imperniate prevalentemente sulla sibilante e sulle liquide, nonché l'impiego anticonvenzionale della punteggiatura, in alcuni punti del tutto assente, creano nel loro insieme un tessuto sonoro che suggerisce l'essenza fluida e iterativa del tempo, di cui le onde sono la rappresentazione simbolica.

De Angelis, fatta eccezione per alcune inevitabili ristrutturazioni sintattiche, si mantiene relativamente aderente al dettato sia semantico sia ritmico-fonico del testo fonte e impiega un lessico sobrio e tuttora moderno che può dirsi perfettamente in linea con la prosa cristallina della Woolf. Fusini persegue invece una ricercatezza lessicale che si esplica sin dalla prima frase sul piano del registro nell'impiego del participio passato *levato* – in riferimento al sole meno scontato di *sorto* – e più avanti nella forma poco comune *gualcito*, riferito a *panno*. La traduttrice devia dalla “lettera” del testo inglese quando rende *thick strokes* con *colpi veloci* e altera sostanzialmente l'immagine attribuendo loro un movimento dinamico in senso verticale – *che da sotto salivano in superficie* – quasi questi colpi incidessero in profondità la distesa del mare, anziché scorrere sotto la sua superficie come scrive la Woolf: *moving, one after another, beneath the surface*. Nel testo inglese il ritmo è sostenuto anche da iterazioni lessicali (*sea* e *sky*) che restano inalterate nella versione di De Angelis, mentre vengono soppresse da Fusini, forse per evitare un'antiestetica ridondanza. Ammesso e non concesso che si possa parlare di operazioni di “nobilitazione” nel senso inteso da Berman (2003), salta in ogni caso all'occhio il virtuosismo con cui la traduttrice intesse la trama sonora della sua prosa, che eccede per impatto fonestetico quella della Woolf nell'impiego di allitterazioni e consonanze, molte delle quali imperniate sulla plosiva sorda. Per quanto riguarda la punteggiatura, Fusini la normalizza non meno di

De Angelis, introducendo virgole a scandire i vari sintagmi, laddove la Woolf le aveva volutamente omesse.

Sulla scorta di questo breve passo iniziale non si può certo dedurre che Fusini abbia affrontato l'intero romanzo in chiave di libera riscrittura, fatto che potrebbe essere dimostrato solo attraverso un'analisi più estesa, ma si può quantomeno affermare che l'obiettivo di una ritraduzione non sempre risiede primariamente nello "svecchiamento" di traduzioni precedenti, né nella produzione di traduzioni più "adeguate" quanto a lingua e stile.

Infine, non bisogna tralasciare il fatto che, come tutti i prodotti dell'editoria, anche le ritraduzioni sono oggetti destinati al consumo e, di conseguenza, soggetti alle leggi del mercato. Una ritraduzione può quindi essere frutto di una decisione puramente economica da parte di editori interessati ad attrarre nuovi gruppi di lettori attraverso nuove traduzioni orientate a specifici settori del mercato (per esempio, le ritraduzioni per ragazzi dei grandi classici), oppure semplicemente perché commissionare una nuova traduzione è economicamente più vantaggioso che acquistare i diritti di una traduzione precedente (Pierini 1999: 67). Con riferimento al panorama italiano, si assiste spesso al proliferare di ritraduzioni a intervalli ben precisi di tempo: in Italia, nella fattispecie, i diritti d'autore durano settant'anni dopo la morte dell'autore, trascorsi i quali qualsiasi casa editrice può liberamente pubblicarne l'opera in ritraduzione. Si spiega così la compresenza sul mercato anche di due o più ritraduzioni di una stessa opera – quasi sempre un "grande classico" – in competizione fra loro.

Non è poi affatto scontato che una nuova traduzione, firmata da un nuovo traduttore e promossa da recensioni elogiative, venga eseguita *ex novo*. Possono di fatto darsi casi di indebite appropriazioni di traduzioni precedenti, opportunamente riviste e rimaneggiate. Lo stesso Venuti nel 2004 denunciava questa pratica scrivendo: "A publisher driven by a profit motive may in fact wish to save the expense of commissioning a retranslation by reprinting a previous translation that has proven itself in the marketplace, even if in a revised version." (cit. in Fusco, 2015:118). Inutile dire che operazioni di questo genere rispondono a una logica che esula da qualsiasi etica: esse vengono compiute ai danni del lettore/consumatore il quale si trova a subire una sorta di frode a scopo di lucro. Quale esempio di "ritraduzione riciclata" si può menzionare una recente edizione di *The Pickwick Papers* di Dickens, pubblicata da Dalai nel 2011 come "traduzione originale dall'inglese" di Domenico Mantini, la quale recupera integralmente e con aggiornamenti prevalentemente ortografici una traduzione del 1904 eseguita da Federigo Verdinois; quest'ultima ha in effetti il grande pregio di mettere in risalto le specificità idiolettali dei personaggi creati dall'autore.¹ Come scrive Fusco

1 La traduzione pubblicata da Dalai, a confronto con altre due versioni italiane dello stesso romanzo (Bietti, 1938 e Adelphi, 1965) è oggetto di una tesi di laurea magistrale dal titolo *The Posthumous Papers of the Pickwick Club di Charles Dickens. Analisi contrastiva della traduzione degli idioletti in tre traduzioni italiane*, redatta da Margherita Batoréu Annibale e curata dalla sottoscritta nell'A.A. 2012-2013.

(2015:118), una ritraduzione che viene proposta al pubblico nella veste di nuova e originale operazione traduttiva appare assai più invitante e pertanto più remunerativa per lo stesso editore, le cui strategie commerciali puntano ad evidenziarne la novità. Non è dato sapere quante copie in più abbia venduto Dalai grazie a questo espediente, ma se non altro il suo plagio potrebbe essere una conferma che le buone traduzioni restano vive nel tempo.

Ci si trova invece di fronte ad una traduzione che può essere definita una “copia rimaneggiata” quando chi traduce non si limita ad attingere in maniera del tutto sporadica da una traduzione precedente, come può accadere anche inconsapevolmente al più onesto dei traduttori che abbia letto il lavoro di un suo predecessore, bensì mette in atto una sorta di plagio dissimulato, ma comunque riconoscibile nonostante l’abile inserimento di modifiche, peraltro non sempre migliorative. La prima traduzione italiana del romanzo *Manhattan Transfer* di John Dos Passos (1925), espressione dell’avanguardia letteraria statunitense della prima metà del secolo scorso, pubblicata nel 1932 con il titolo *Nuova York* da Corbaccio, recava la firma di Alessandra Scalerò. Nel 2012 è uscita per Baldini&Castoldi Dalai la ritraduzione a cura di Stefano Travagli, ripubblicata nel 2014 da Baldini&Castoldi. Qui di seguito la scena iniziale del romanzo nelle due traduzioni a confronto (il testo fonte in calce)²:

L’infermiera, tenendo il canestro a braccia tese come se fosse un bacile, aprì la porta d’una gran stanza troppo calda, dalle pareti tinte in verdastro, dove nell’aria satura d’odori d’alcool e jodoformio, da altri canestri lungo il muro, agitati salivano deboli acuti vagiti. Deponendo il suo, vi gettò un’occhiata, a labbra strette. Il neonato si contorceva debolmente nell’ovatta, come un groviglio di vermi.
(Corbaccio 1932:11)

L’infermiera, tenendo la cesta a braccia tese come se fosse una padella per ammalati, aprì la porta di una grande stanza surriscaldata dalle pareti tinte di verde dove, nell’aria satura di alcol e iodoformio, da altre ceste che si agitavano lungo il muro salivano deboli vagiti acuti. Deposò la sua e vi gettò un’occhiata, a labbra strette. Il neonato si contorceva debolmente nell’ovatta come un groviglio di vermi.
(Baldini&Castoldi 2014:7)

Il metodo che Travagli applica sistematicamente all’intero testo non consiste semplicemente in una revisione della traduzione del ’32, come paiono suggerire in questo breve brano alcune sostituzioni lessicali, ad esempio di termini dalla grafia obsoleta (*alcool/alcol; jodoformio/iodoformio*) oppure dal traduttore ritenuti imprecisi (*canestro/cesta; bacile/padella per ammalati*), bensì contiene anche reinterpretazioni arbitrarie, come ad esempio la sostituzione dei due aggettivi *verda-*

2 The nurse, holding the basket at arm’s length as if it were a bedpan, opened the door to a big dry hot room with greenish distempered walls where in the air tintured with smells of alcohol and iodoform hung writhing a faint sourish squalling from other baskets along the wall. As she set her basket down she glanced into it with pursed-up lips. The newborn baby squirmed in the cottonwool feebly like a knot of earthworms. (Dos Passos 2000:15)

stro e calda con verde e surriscaldata, quali traduenti di *greenish* e *hot*. Può infine considerarsi errata, oltre che semanticamente incongrua, la resa *da altre ceste che si agitavano lungo il muro*, laddove la traduzione di Scalero è senz'altro adeguata. L'unico passo del romanzo, di lunghezza invero modesta, che Travagli traduce in autonomia è quello in cui Dos Passos fa comparire fugacemente la figura di un anarchico italiano. Forse con un'operazione di censura preventiva da parte dell'editore, o forse tagliato a posteriori dai revisori del regime, il passo fu omissso dalla prima traduzione a causa dei contenuti potenzialmente sovversivi. Anche grazie alle numerose recensioni positive che hanno promosso quest'edizione integrale in una "nuova traduzione"³ la casa editrice Baldini&Castoldi Dalai si è assicurata un discreto successo di vendita.

Di fronte alla proliferante quantità di ritraduzioni di testi letterari che affollano il mercato editoriale, sarebbe necessario studiare i meccanismi occulti che ne regolano la produzione – come la scelta dei testi da ritradurre nonché quella dei traduttori – ma anche le strategie pubblicitarie che ne promuovono la diffusione, compresi gli apparati paratestuali come la quarta di copertina, che oltre a raccontare deve convincere. In conclusione, le ritraduzioni rappresentano il terreno ideale per analizzare con un certo rigore i mutamenti non solo della lingua, ma anche del contesto socioculturale e politico, e delle norme traduttive che sono occorsi nel lasso di tempo tra una traduzione e l'altra (Koskinen e Paloposki 2010: 295), senza che questo significhi doverle forzatamente ricondurre entro i confini di categorie astratte e generalizzazioni teoriche.

3 Una fra tante può essere consultata al link www.sherwood.it/articolo/1972/manhattan-transfer-john-dos-passos.

- Bensimon P. (1990) "Presentation", in *Palimpsestes* 4, pp. IX-XIII.
- Berman A. (1990) "La retraduction comme espace de la traduction" in *Palimpsestes* 4, pp. 1-7.
- Berman A. (2003) *La traduzione e la lettera o L'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet.
- Dos Passos J. (1925/2000) *Manhattan Transfer*, New York-London, Penguin Books.
- Dos Passos J. (1932) *Nuova York*, (trad. di A. Scalerò), Milano, Corbaccio.
- Dos Passos J. (2012) *Manhattan Transfer*, a cura di S. Travagli. Milano, Baldini&Castoldi Dalai.
- Fusco F. (2015) "La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici" in *Translationes*, vol. 7, Varsavia, De Gruyter Open, pp. 113-124.
- Koskinen K., Paloposki O. (2010) "Retranslation" in *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, a cura di Yves Gambier e Luc van Doorslaer. Amsterdam, John Benjamins, pp. 294-298.
- Mattioli E. (1991) "Intertestualità e traduzione", in *Testo a fronte*, Milano, Guerini e Associati, pp. 5-13.
- Pierini P. (1999) "La ritraduzione in prospettiva teorica e pratica" in *L'atto del tradurre: aspetti teorici e pratici della traduzione*, a cura di Patrizia Pierini. Roma, Bulzoni, pp. 51-72.
- Steinbeck J. (1939/1986) *The Grapes of Wrath*, The Library of America.
- Steinbeck J. (1940/2013) *Furore*, (trad. di C. Coardi), Milano, Bompiani.
- Steinbeck J. (2013) *Furore*, (trad. di S.C. Perroni), Milano, Bompiani.
- Toury G. (1995) *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- Woolf V. (1931/1984) *The Waves*, London, Granada Publishing.
- Woolf V. (1956) *Le onde*, (trad. di G. De Angelis), Milano, Mondadori.
- Woolf V. (1995/2002) *Le onde*, (trad. di N. Fusini), Torino, Einaudi.