



**SCUOLA SUPERIORE PER MEDIATORI LINGUISTICI
GREGORIO VII
(D. M. n. 59 del 3 maggio 2018)**

Tesi

Corso di Studi Biennale in Traduzione Specialistica e Interpretariato di Conferenza

Classe di laurea LM-94

TRADUZIONE SPECIALISTICA E INTERPRETARIATO

La ritraduzione de *Il vecchio e il mare* di Ernest Hemingway

RELATORE

Professoressa Marinella Rocca Longo

CORRELATORE

Professoressa Adriana Bisirri

CANDIDATA:

Alessia Rizzetti

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

« C'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre – de temps en temps – l'accompli »

Antoine Berman

Abstract

L'elaborato vuole indagare le differenze sostanziali tra le due traduzioni ufficiali in italiano de *Il vecchio e il mare* di Ernest Hemingway, a cura rispettivamente di Fernanda Pivano (1952) e Silvia Pareschi (2021), con l'obiettivo di definire, alla luce delle teorizzazioni sulla ritraduzione, e nonostante i grandi meriti della prima traduzione, la necessità dell'operazione. Ritradurre, infatti, non è mera reiterazione, come il termine stesso potrebbe suggerire; al contrario, significa vestire l'originale di abiti nuovi, visti i mutamenti a cui sono soggette le lingue e alla luce di più recenti studi filologici nonché dei nuovi strumenti oggi a disposizione dei traduttori. Inoltre, la ritraduzione va inserita in un contesto di arricchimento interpretativo che vede, pertanto, i 'nuovi' traduttori affiancare – e non sostituire – la nuova traduzione a quella (o quelle) già esistenti. Il lavoro di comparazione dei due metatesti – incentrato soprattutto sulle scelte lessicali – è preceduto da un'introduzione sulle due traduttrici e da un excursus teorico.

Abstract

My paper aims to investigate the substantial differences between the two official Italian translations of Ernest Hemingway's *The Old Man and the Sea*, respectively by Fernanda Pivano (1952) and Silvia Pareschi (2021), in order to define the necessity of the operation, in light of the theories on retranslation, and despite the great merits of the first translation. Retranslation, in fact, is not mere reiteration, as the term itself might suggest. On the contrary, it means dressing the original in new clothes, given the changes to which languages are subject and in light of more recent philological studies and of the new tools available to translators today. Moreover, retranslation must be placed in a context of interpretive enrichment that sees, therefore, the 'new' translators flanking – and not replacing – the work of the translators who preceded them. The comparison of the two metatexts, mainly focused on lexical choices, is preceded by an introduction on the two translators and a theoretical excursus.

Sommario

| | |
|--|----|
| Introduzione | 9 |
| Le due traduttrici italiane de <i>Il vecchio e il mare</i> | 15 |
| Fernanda Pivano: la traduttrice amica di Ernest Hemingway | 16 |
| Gli esordi | 18 |
| Le traduzioni di Hemingway, la letteratura di mare, la tesi su Melville..... | 19 |
| La traduzione delle opere di Francis Scott Fitzgerald | 22 |
| La traduzione delle opere di William Faulkner | 25 |
| La Beat Generation: le traduzioni di Allen Ginsberg | 27 |
| Le altre traduzioni degli autori americani | 30 |
| Le traduzioni degli autori britannici | 31 |
| Altre traduzioni | 31 |
| Pivano e Pareschi, ambasciatrici della letteratura americana in Italia | 33 |
| Un breve punto sugli studi di genere e la traduzione | 37 |
| Ritradurre un grande classico | 47 |
| Paul Bensimon, Antoine Berman. L'hypothèse de la retraduction | 51 |
| Tradurre alla lettera | 55 |
| Georges Mounin, Dominique Aury..... | 58 |
| Jean-René Ladmiral, Yves Gambier | 59 |
| Gli obiettivi del (ri-)traduttore | 60 |
| Editoria e ritraduzione..... | 62 |
| Le due traduzioni a confronto | 65 |
| Nel vivo del confronto | 68 |
| Il lessico | 68 |
| La barca di Santiago | 68 |
| La fauna marina..... | 73 |
| Il 'bonito' | 73 |
| L'alga della corrente del Golfo | 78 |
| Le tartarughe marine | 80 |
| Dolphin fish..... | 81 |
| Omissioni ed errori interpretativi | 85 |
| Il cancro benevolo di Santiago, la mar | 85 |

| | |
|---|-----|
| John jota McGraw | 89 |
| Altre riflessioni | 91 |
| Conclusioni | 93 |
| Appendice dei nomi in ordine alfabetico | 97 |
| Summary | 105 |
| BLIOGRAFIA | 121 |
| BIBLIOGRAFIA SITOGRAFICA E VIDEOGRAFICA | 123 |

Introduzione

Nel 2021, la casa editrice Mondadori ha ripubblicato, in una nuova traduzione, il classico e capolavoro della letteratura americana che valse a Ernest Hemingway il premio Pulitzer nel 1953 e il premio Nobel per la letteratura nel 1954, *Il vecchio e il mare*. La nuova traduzione, affidata a Silvia Pareschi – già traduttrice di Jonathan Franzen, Don DeLillo e di altri grandi autori della letteratura americana – si affianca alla celeberrima traduzione italiana a opera di Fernanda Pivano e risalente al 1952.

Definita da Seán Hemingway come «la storia di pesca più grandiosa di tutti i tempi» – ancor più grandiosa di quella narrata nel *Moby-Dick* di Herman Melville¹ – *Il vecchio e il mare* racconta di Santiago, anziano pescatore cubano, solo ed emaciato, flagellato da una sfortuna tanto nera che è da quasi tre mesi che non riesce a prendere un pesce, finché un giorno non decide di spingersi più al largo delle altre barche e pescare il pesce più grande che si sia mai visto: uno splendido e tenace esemplare di marlin che tiene Santiago impegnato nella sua cattura per ben tre giorni, fra l'arsura, i crampi e i morsi della fame. Finalmente arpionato il pesce, Santiago ne lega la coda e la spada allo scafo e si rimette sulla rotta verso casa. Ma gli squali, attirati dal sangue della preda appena catturata, non tardano ad attaccare il marlin. Santiago lotta senza risparmiarsi ma, assalto dopo assalto, quando rientra in porto con la sua barchetta, oramai il pesce non è che ridotto a una lisca.

Scritto nel 1951 e pubblicato sulla rivista statunitense *Life* nel 1952, fu a Fernanda Pivano che, nello stesso anno, venne affidata la traduzione italiana de *Il vecchio e il mare*. Fernanda Pivano è stata colei che per prima ha portato al pubblico italiano i grandi capolavori della letteratura americana, muovendo i suoi primi passi nel mondo della traduzione già durante gli anni di liceo, sotto la guida del suo professore, e poi

¹ Seán Hemingway, *Introduction*, in Ernest Hemingway, *The Old Man and the Sea*, Scribner, New York, NY 2020, p. XI [Traduzione mia].

amico, Cesare Pavese. Prima di tradurre *Il vecchio e il mare*, Fernanda Pivano aveva già tradotto di Ernest Hemingway *Morte nel pomeriggio* e *Addio alle armi*, traduzione, quest'ultima, per la quale Fernanda Pivano venne arrestata – *A Farewell to Arms* era stato «superproibito» dal regime fascista – e a seguito della quale è nata la profonda amicizia e assidua collaborazione tra Ernest Hemingway e la traduttrice². Quando Fernanda Pivano gli mandò in visione la sua traduzione italiana de *Il vecchio e il mare*, Ernest Hemingway le rispose così: «Grazie della tua lettera e del tuo bel lavoro di traduzione. Non so che cosa farei senza di te. Sai come chiunque lavori seriamente detesti di venire mal tradotto... In italiano ho sempre te come un'ancora [...] Sono lieto che il libro piaccia in Italia. Ma se piace so quanto devo a te e per favore sappi sempre che lo so...»³. Perché, dunque, ritradurre *Il vecchio e il mare*?

Ancora poco studiata e codificata da un punto di vista teorico, la necessità di ritradurre un testo letterario può scaturire da molteplici ragioni: innanzitutto, le traduzioni invecchiano e – a differenza delle opere originali – ‘invecchiano male’. Eh già, perché agli originali è riconosciuta quell'unicità che le traduzioni chiaramente non possiedono, in quanto infinite le possibilità di resa di un dato testo letterario⁴. Pertanto, la lingua delle traduzioni ha bisogno di essere di tanto in tanto aggiornata – ogni cento anni sosteneva il traduttore John Michael Cohen; ogni venti secondo l'editore francese Ivan Nabokov⁵. Molte altre ancora possono essere, poi, le ragioni che spingono alla ritraduzione di un'opera, per esempio rettificare eventuali errori interpretativi, o ancora colmare le omissioni e correggere le modifiche dovute alle ragioni più diverse. O ancora, in accordo con l'«hypotèse de la retraduction», per ripristinare la giusta aderenza al testo originale, un punto, quest'ultimo, ripreso da Antoine Berman sulla base della visione ciclica delle traduzioni proposta da Goethe, secondo cui ogni ritraduzione segna un passaggio nel «movimento progressivo [...] verso il testo

² Fernanda Pivano, *Hemingway*, Bompiani, Firenze-Milano 2017, pp. 25-26, 42.

³ *Ivi*, pp. 235-236.

⁴ Enrico Monti, *Introduction. La retraduction, un état des lieux*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Orizons, Paris 2011, pp. 15-16 [Traduzione mia].

⁵ *Ivi*, pp. 18-19 [Traduzione mia].

John Michael Cohen è stato il traduttore in inglese del Don Chisciotte; Ivan Nabokov fu il responsabile della letteratura straniera presso la casa editrice francese Plon. Enrico Monti, *Introduction. La retraduction, un état des lieux*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, cit., pp. 18-19 [Traduzione mia].

originale»⁶. Infine, si può ritradurre per «riscoprire un rapporto diretto con il testo originale», come, ad esempio, nel caso delle «traduzioni relais» o delle «traduzioni di una traduzione»⁷. Senza contare che elementi quali la recente professionalizzazione e la formazione specifica e specializzata dei traduttori nonché i nuovi strumenti di lavoro in loro possesso, forniscono, a chi si cimenta oggi nella traduzione, un notevole vantaggio rispetto al passato⁸. È in questo contesto che si inserisce anche la ritraduzione de *Il vecchio e il mare* di Silvia Pareschi.

Alla luce delle teorizzazioni sulla ritraduzione e facendo riferimento ad esse come punto di partenza per l'indagine, la mia tesi di laurea magistrale in Traduzione specialistica vuole studiare in che modo la nuova traduzione italiana de *Il vecchio e il mare* di Ernest Hemingway si affianchi a quella già esistente nel percorso tracciato dalla ipotesi della ritraduzione, definendo, infine, i meriti della nuova traduzione del 2021 rispetto all'opera già consegnataci da colei che è stata appellata 'la ragazza che ha scoperto l'America'.

Il lavoro sarà articolato in tre capitoli così organizzati:

- i. il primo capitolo è dedicato alla presentazione delle due traduttrici. Di Fernanda Pivano, che non è stata solo traduttrice ma anche autrice di innumerevoli saggi di letteratura sui suoi 'amici scrittori americani' e che ha fatto della personale conoscenza degli scrittori da lei tradotti un elemento centrale del suo lavoro di traduttrice, ho voluto tracciare una biografia ripercorrendone la carriera di traduttrice attraverso gli autori da lei tradotti, passando per Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner, Allen Ginsberg, ecc.

Silvia Pareschi si è già affermata in Italia quale punto di riferimento contemporaneo per la traduzione (e ritraduzione) dei grandi autori americani; durante la sua brillante carriera di

⁶ *Ivi*, p. 20 [Traduzione mia].

⁷ *Ivi*, p. 15 [Traduzione mia].

⁸ *Ivi*, p. 16 [Traduzione mia].

traduttrice (il primo romanzo che ha tradotto è stato *Le correzioni* di Jonathan Franzen!), e ancora tutta da scrivere vista la giovane età, ha tradotto, oltre a Jonathan Franzen, tra gli altri, Shirley Jackson, Alice Munro, Don DeLillo, ecc., nonché, appunto, Ernest Hemingway.

Conclude il primo capitolo, viste le due donne traduttrici protagoniste di questo elaborato, un excursus sulle donne e l'attività di traduzione.

- ii. Il secondo capitolo si concentra sulla teoria della traduzione e della ritraduzione, con l'obiettivo di definire, attraverso le parole di traduttori, autori, teorici della traduzione, traduttologi e critici della traduzione le motivazioni alla base della necessità di ritradurre un testo, soprattutto letterario. A partire dall'ipotesi della ritraduzione, verrà esplorato il significato di traduzione 'alla lettera', alla ricerca di quegli elementi 'indicibili'⁹ che hanno reso *grandi* quelle rare traduzioni capaci di affrontare, inscalfibili, l'inesorabile passare del tempo.
- iii. Il terzo capitolo fa riferimento al capitolo II per rilevare le sostanziali differenze fra le due traduzioni, partendo dal lessico – soprattutto il lessico relativo alla fauna marina, che, insieme a quello tecnico-specialistico della pesca, caratterizza l'opera di Hemingway qui presa in esame – rilevando le omissioni, gli eventuali errori di traduzione, e come questi siano stati rispettivamente colmati e corretti nella nuova traduzione. Il capitolo è introdotto da una presentazione del lavoro di traduzione svolto sulla ritraduzione de *Il*

⁹ L'aggettivo «indicibile» in questo contesto è ripreso dalle riflessioni di Dominique Aury sull'elemento caratterizzante quelle traduzioni «dotate di permanenza universalmente riconosciuta» in cui sono riusciti alcuni traduttori, e di cui tratta nella sua prefazione a *Les Problèmes théoriques de la traduction* di Georges Mounin, testo a cui si farà più ampio riferimento nel capitolo II.

Dominique Aury, *Préface*, in George Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Editions Gallimard, 1963, p. VIII [Traduzione mia].

vecchio e il mare da parte della traduttrice Silvia Pareschi, che, come scrive lei stessa nella postfazione alla nuova edizione, intitolata *Di fronte all'Iceberg*, ha dovuto immergersi nelle profondità del mare per esplorare l'*iceberg Hemingwayano*, vale a dire per rilevare tutti quegli elementi sommersi che risultano determinanti affinché il traduttore possa redigere una traduzione 'consapevole'¹⁰.

Infine, obiettivo della mia tesi è definire in che modo la nuova traduzione possa ritenersi un'operazione 'necessaria' in un'ottica non di 'rimpiazzo' di una traduzione con una nuova, bensì quale passaggio reso necessario da quell'«insoddisfazione ermeneutica» che pervade – più di altri ambiti – il campo della traduzione letteraria¹¹ e, insomma, dal fatto che nessuna (o quasi) traduzione possa considerarsi «*la traduzione*»¹² e che nessuna, dunque, si sostituisce definitivamente a un'altra.

¹⁰ La traduttrice Silvia Pareschi, nella sua postfazione alla nuova edizione de *Il vecchio e il mare* (Mondadori, 2021) dal titolo *Di fronte all'iceberg*, che verrà ampiamente discussa nel capitolo III, sottolinea l'importanza, per il traduttore, di scavare il testo per poter tradurre con la consapevolezza di ciò che rimarrebbe altrimenti celato a un livello di lettura meno attento.

Silvia Pareschi, *Di fronte all'iceberg*, in Ernest Hemingway, *Il Vecchio e il Mare*, Mondadori, Milano 2021, p. 192.

¹¹ Enrico Monti, Peter Schnyder, *Avant-Propos*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, cit., p.7 [Traduzione mia].

¹² Antoine Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, Palimpsestes [Online], n. 4 del 1990, pubblicato online il 22 dicembre 2010, consultato il 7 maggio 2023, paragrafo 3 [Traduzione mia].

URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>

DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>

Le due traduttrici italiane de *Il vecchio e il mare*

In Italia, gli anni Trenta e Quaranta sono stati definiti «l'età delle traduzioni»¹:

si traduceva per soddisfare esigenze culturali ma anche per lavoro (Pavese e Vittorini vissero, per alcuni anni, di traduzioni) [...] Ad essere tradotti dai poeti ermetici sono soprattutto i poeti simbolisti romantici e decadenti (Coleridge, Nerval, Mallarmé) o i surrealisti (Eluard è fra i più tradotti), mentre Montale preferisce Eliot e la linea allegorica inglese².

L'interesse per la narrativa americana si sviluppò proprio in questi anni e fu così che grazie a Pavese, Vittorini, Cecchi e Montale vennero tradotti Melville, Hawthorne, Caldwell, Saroyan, Fitzgerald, Hemingway, Faulkner e Anderson³. Redatta nel 1941, l'antologia *Americana. Raccolta di narratori* di Elio Vittorini poté uscire solo nel 1942; infatti, venne bloccata dalla censura del regime fascista che «disapprovava l'esterofilia e l'interesse per gli Stati Uniti, nazione nemica»⁴. Sarà dunque nel dopoguerra, come conseguenza dell'egemonia culturale degli Stati Uniti in molti settori, dal cinema, alla musica, allo spettacolo, che fiorirà in Italia la pubblicazione dei classici della letteratura americana⁵. Il fascino esercitato dai romanzi americani in Europa e in Italia risiede nella sua «forza originaria, quasi primitiva, che dava l'impressione di andare alle radici dell'essenza stessa dell'uomo»⁶. Gli scrittori simbolo di questa «nutritissima schiera di narratori che esordisce negli anni Venti e si afferma negli anni Quaranta» sono Faulkner, Hemingway e Steinbeck e alle spalle di

¹ Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. Franco Marchese, *La scrittura e l'interpretazione, Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea 3, Dal Naturalismo al Postmoderno, tomo III, Dal fascismo ad oggi*, Edizione rossa, G. B. Palumbo & C. Editore, Palermo 2002, p. 43.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, pp. 43-44.

⁶ *Ivi*, p. 337.

essi «sta la figura di Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), che può essere considerato il fondatore del mito americano»⁷.

Gli anni dal 1943 al 1948-49 sono gli anni del Neorealismo, movimento che nasce «come tendenza spontanea dai giornali clandestini durante la guerra partigiana, dalle cronache e dalle testimonianze sulla guerra e sul dopoguerra, da un bisogno di comunicare le esperienze concrete vissute in anni drammatici»⁸. Rispetto al «nuovo realismo» degli anni Trenta, di cui chiaramente subisce l'influenza, esso «ha qualcosa di antiletterario, di fresco, di immediato, che travalica i generi e unisce spesso documentazione, memorialistica, saggistica, narrativa»⁹. In Italia gli esponenti di spicco sono Pavese, Vittorini e Verga e, fra gli americani, soprattutto Ernest Hemingway¹⁰. È in questo contesto che muove i suoi primi passi come traduttrice Fernanda Pivano, che esordisce nel 1942 con la traduzione de *L'illusion de la philosophie* di Jeanne Hersche, e che nel 1943 regala ai lettori italiani la traduzione della raccolta di poesie *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters.

Fernanda Pivano: la traduttrice amica di Ernest Hemingway

«[...] Cesare Pavese, mio professore di liceo e poi mio maestro di letteratura comparata [...] mi suggerì di farmi cambiare la tesi di laurea su Shelley con una tesi su Whitman e, dopo il rifiuto del docente, su Melville»¹¹.

La citazione qui sopra riportata è uno stralcio dell'articolo apparso sul Corriere della sera dell'11 ottobre 1992 con il quale Fernanda Pivano ci racconta la propria scoperta del 'mito americano'. Da allora in poi, sarà un crescendo di interesse accademico, passione culturale, sostegno a idee politiche generazionali, e tanto altro ancora, che faranno di Fernanda Pivano il ponte attraverso il quale giungeranno nel vecchio continente i capolavori della letteratura d'oltreoceano, ma anche la diffusione delle diverse forme di espressione artistica e del fermento culturale e politico di quel tempo negli Stati Uniti d'America.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 65.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, pp. 65-66.

¹¹ Fernanda Pivano in *Così abbiamo scoperto l'America*, Corriere della sera, 11 ottobre 1992, Archivio Corriere della Sera, p. 7, ultima consultazione 21 ottobre 2023: https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view_preview.shtml#!/NzovcGFnZXMvcmNzZGF0aS9ANtTU4MzI%3D

Fernanda Pivano ha accompagnato e arricchito l'attività di traduttrice con la scrittura di numerosi testi, tra saggi e biografie, e numerosissime introduzioni, prefazioni e postfazioni, in gran parte dedicati alla letteratura americana. Senza annoverare l'attività giornalistica e di editoria per alcune tra le maggiori testate. Il Fondo Fernanda Pivano, costituito dalla biblioteca e dall'archivio della scrittrice, raccoglie circa 40.000 documenti tra monografie, periodici, documenti audio e video, ritagli stampa, manoscritti, corrispondenza, fotografie, disegni e altro materiale¹². La ragione di tanta produzione risiede nel fatto che il lavoro di traduzione, per Fernanda Pivano, è intrinsecamente legato al parallelo lavoro di indagine del tempo in cui visse l'autore, fino a definirlo quale metodo imprescindibile di procedere.

«Quando mi sono accorta di aver scritto più di millecinquecento articoli sempre parlando di letteratura americana mi è venuto qualche dubbio sulla mia salute mentale»¹³.

Il suo modello in questo senso fu lo scrittore americano – nonché suo grande amico – Malcom Cowley. Scrive di lui:

La sua opera era storica, biografica, psicologica, sociologica ed etica, spesso tutte queste cose insieme: l'idea di Cowley era di riportare l'opera di un autore alla sua vita, di illuminarla dando luce alle circostanze che avevano determinato la sua creazione e sugli scopi dello scrittore. Spesso cercava di collocare l'opera dello scrittore confrontandola con altri scritti e con la letteratura d'altri tempi¹⁴.

E aggiunge: «Cowley mi ha dato quasi subito la sua amicizia, con mio grande orgoglio, perché vorrei considerarlo mio maestro nello spericolato metodo critico che mi ha attirato tanta ostilità dai letterati italiani»¹⁵.

¹² Biblioteca Riccardo e Fernanda Pivano, Fondazione Benetton Studi Ricerche, Milano, sito web consultato in data 15 giugno 2023:

<https://www.fbsr.it/centro-documentazione/fondi-e-collezioni/fondo-fernanda-pivano/>

¹³ Fernanda Pivano, *Viaggio americano*, Bompiani, Firenze-Milano 2017, p. 7.

¹⁴ *Ivi*, p. 58.

¹⁵ *Ivi*, p. 60.

Diventa fondamentale e appassionato esercizio di lavoro, per Fernanda Pivano, conoscere a fondo l'autore dei testi che traduce. La conoscenza, per Fernanda Pivano, è alla base della comprensione. E allora non solo vuol conoscere la biografia e la storia personale degli autori; intende, in più, approfondire gli aspetti storici, sociali, economici, culturali che hanno fatto sì che un romanzo, o delle poesie, prendessero vita. Tutti gli scritti di Fernanda Pivano concorrono in questo senso a intendere empaticamente i protagonisti e le loro vicende. Inoltre, dalla lettura dei suoi testi emerge sempre la volontà critica di legittimare, umanamente, le vite e le azioni degli autori quand'anche queste non siano condivisibili, ma, anzi, spregiudicate o addirittura esecrabili.

Gli esordi

Il grande contributo di Fernanda Pivano traduttrice è dunque indissolubilmente legato alla promozione letteraria, e più in generale culturale, nonché al lancio sul mercato editoriale italiano del Novecento dei capolavori degli autori americani: nel 1943 esce, per Einaudi, la prima traduzione italiana di *The Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters (1915). Il titolo in italiano sarà, per offrire un falso tocco di religiosità al fine di aggirare la censura dell'epoca, *Antologia di S. River* (non sarà sufficiente, il libro sarà sequestrato per immoralità della copertina)¹⁶: «L'editore cambiò la copertina e il libro cominciò a circolare. È incredibile come piacque ai ragazzi della mia generazione; e difficile spiegarne le ragioni ai ragazzi delle generazioni nuove. Perché sono passati tanti anni: *Spoon River* uscì in piena guerra [...]»¹⁷.

Da quell'anno, a questa raccolta di poesie dalla forma insolita, l'epitaffio, fu riconosciuto un continuo tributo editoriale e non solo:

Torrenti di readings, diluvio di tesi di laurea, vecchia dolce cara traduzione
1943 di adolescente libertaria per adolescenti libertari, sequestri fascisti e
distribuzione clandestina, bestseller per trent'anni, 37 edizioni a tirature

¹⁶ *Ivi*, p. 49.

¹⁷ Fernanda Pivano, *La Balena bianca e altri miti*, Mondadori, Milano 1961, p. 72.

astronomiche per incalzanti nuove generazioni libertarie, studenti e ragazzi su pedane e palcoscenici [...]»¹⁸.

Le traduzioni di Hemingway, la letteratura di mare, la tesi su Melville

Nel 1943, Fernanda Pivano traduce, questa volta clandestinamente – il testo è vietato dal regime italiano – *A Farewell to Arms* di Ernest Hemingway (1929). L'elemento che lo aveva reso un romanzo invisibile a Mussolini era stato la descrizione della disfatta di Caporetto, ispirata dalla ritirata dei Greci dalla Tracia verso la Macedonia nella guerra greco-turca, alla quale Hemingway aveva assistito nel 1922¹⁹. Per questa traduzione Fernanda Pivano venne arrestata²⁰. Solo nel 1949 verrà pubblicata, per Mondadori, la traduzione di Fernanda Pivano di *Addio alle armi*.

Nell'autunno del 1948, dopo essere venuto a sapere dell'arresto di Fernanda Pivano nel 1943 per aver tradotto clandestinamente il suo romanzo, Ernest Hemingway volle conoscerla e la invitò a raggiungerlo all'Hotel Concordia di Cortina. Fernanda Pivano ricorda così quel loro primo incontro²¹: «L'incontro con lui, che avvenne davanti a una quindicina di invitati, fu molto commovente: Hemingway attraversò il salone da pranzo con le braccia tese e mi abbracciò come sapeva fare lui, cominciando un'amicizia che durò fino alla sua morte»²². Nello stesso anno, Ernest Hemingway espresse il desiderio che venissero tolte dal commercio tutte le edizioni pirata di *A Farewell to Arms* e che venisse pubblicata esclusivamente la traduzione di Fernanda Pivano, che ne aveva causato l'arresto²³.

Dunque, in questo caso, la commistione tra il lavoro di traduzione e il parallelo lavoro critico, inteso come comprensione della realtà in cui è immerso l'autore, fu per Fernanda Pivano, inevitabile.

Ancora di Ernest Hemingway, Fernanda Pivano traduce:

- *Morte nel pomeriggio* (Death in the Afternoon, 1932), nel 1947, per Einaudi;

¹⁸ Fernanda Pivano, *Mostri degli anni Venti*, La Tartaruga, Milano 2002, p. 21.

¹⁹ Fernanda Pivano, *Hemingway*, Bompiani, Firenze-Milano 2017, p. 70.

²⁰ *Ivi*, p. 25.

²¹ *Ivi*, pp. 25-26.

²² *Ivi*, p. 26.

²³ *Ivi*, pp. 25, 42.

- *Il vecchio e il mare* (The Old Man and the Sea, 1952), per Mondadori, nel 1952, lo stesso anno della pubblicazione in America. Nel 1954 Ernest Hemingway fu insignito del Premio Nobel per la letteratura «for his mastery of the art of narrative, most recently demonstrated in *The Old Man and the Sea*, and for the influence that he has exerted on contemporary style»²⁴.
- sempre per Mondadori, nel 1965, *Di là dal fiume e tra gli alberi* (Across the River and Into the Trees, 1950).

A proposito di Ernest Hemingway, così scrive, Fernanda Pivano, nel 1961, l'anno della morte dello scrittore:

A questo dovrebbero pensare quelli che hanno liquidato Hemingway come un *enfant du siècle* e hanno considerato il suo alcool la licenza di un *débauché*. Hemingway non è né un *débauché* né un *enfant du siècle*. Ernest Hemingway è un uomo che pensa alla morte e la cerca in guerra, nelle corride, tra i *gangsters*, nella caccia grossa [...] Così Hemingway, l'*enfant du siècle*, il *débauché*, l'alcolizzato cinico e immorale, e così via a volontà dei critici, canta la sua canzone all'onore e al coraggio, brucia le sue vittime alla morte. E nella morte, con coraggio e con onore, fissa la causa e il fine del suo vagabondare [...]»²⁵.

Prima ancora di aver tradotto il romanzo che valse il Premio Nobel a Ernest Hemingway, Fernanda Pivano si era già cimentata con un'opera letteraria in cui il grande protagonista è il mare. Fernanda Pivano, infatti, si laurea in Lettere con una tesi su *Moby Dick* (*Moby Dick or the Whale*) il romanzo scritto nel 1851 da Herman Melville. È il 1941. Scriverà, con riferimento alla stesura del suo elaborato, che imbattersi negli autori americani in quel periodo fu particolarmente difficoltoso:

[...] mi accorsi subito che studiare gli autori americani in quegli anni era un gesto fanatico più che accademico: nelle biblioteche non c'erano testi, dall'America era

²⁴ The Nobel Foundation, Stockholm, Sweden, *The Nobel Prize in Literature 1954*, sito web consultato il 01 giugno 2023:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1954/summary/>

²⁵ Fernanda Pivano, *La Balena bianca e altri miti*, cit., pp. 135-136.

molto complicato farli arrivare. Quando dovetti compilare una bibliografia mi accorsi che non ero in grado di farlo: di americano avevo trovato solo uno studio di Freeman e la citazione di uno studio di Mumford, di italiano gli studi di Cecchi e di Pavese. Così consegnai la tesi senza bibliografia [...]»²⁶.

Tuttavia, sarà proprio dallo studio del libro che Fernanda Pivano ricaverà informazioni preziose circa le relative fonti bibliografiche. Infatti, gli *Estratti* che Melville antepone al romanzo possono essere considerati forse la prima compilazione di una lista di opere letterarie di mare (nonostante si tratti di un mero elenco di citazioni), beninteso quelle che l'autore poteva aver conosciuto e letto tra le opere di letteratura marinaresca e di viaggio²⁷.

Dagli *Estratti* si evincono tre gruppi di autori da cui Melville ha tratto ispirazione: il gruppo biblico-classico, quello rinascimentale-seicentesco e quello settecentesco-ottocentesco²⁸.

Volendo tralasciare ora i riferimenti biblici, nonostante nel testo se ne avverta continuamente la presenza, gli autori appartenenti al secondo gruppo possono essere considerati i «pionieri della *seafaring literature*»²⁹. I libri di questi autori

[...] hanno tutta l'aria di essere stati a lungo amorosamente sfogliati e goduti da Melville. Quelle succose narrazioni delle imprese di mercanti, di pirati e di fegatacci [...] alla ricerca delle spezie nel Mare del Sud, delle pellicce in Moscovia, del Passaggio di Nord-Ovest tra i ghiacci, rivivono nel fastoso e frizzante linguaggio dell'epoca con un risalto ed una rude potenza suggestiva che non dovevano dispiacere al creatore del capitano Achab³⁰.

Successivamente, tra il Seicento e il Settecento è ampia la produzione della cosiddetta letteratura di mare che nel frattempo si arricchisce di informazioni 'scientifiche'³¹: «Cose che ritroveremo in *Moby Dick* e ci spiegano, o anticipano, tanti capitoli di valore tecnico, tante imperterrite dissertazioni sulle balene, sulle code, sui

²⁶ *Ivi*, p. 10.

²⁷ *Ivi*, p. 11.

²⁸ *Ivi*, p. 12.

²⁹ *Ivi*, p. 13.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 14.

fanoni, sulle fiocine, sulla caccia e sugli incidenti della caccia. Oltreché un poema, *Moby Dick* è anche un vero e proprio trattato venatorio»³².

Tra questi autori, «Coleridge e Byron, separatamente citati da Melville in *Moby Dick* (cap. XLII, p. 229 e cap. XXXV, p. 193), appaiono come i due da lui meno lontani; e – secondo noi – almeno Coleridge è degno d’entrare nella galleria di coloro che influirono direttamente sul libro»³³.

Com’è di tutte le opere grandi, non si finirebbe mai di analizzare *Moby Dick* per scoprirvi nuovi angoli di prospettiva, nuovi sensi e nuova importanza. Quel che mi pare il suo più definitivo significato [...] è quel senso continuo dell’enorme, del sovrumano, al quale si converge per tutto il libro, in un prodigio di costruzione per cui via via l’atmosfera gioconda e puritanesca dell’inizio e poi quella *scientifica* delle lunghe spiegazioni centrali, si vengono a fondere nell’ultima parte in uno spirito di lucida e gagliarda temerità quasi mitica, di mano in mano che il nome e la fama della Balena Bianca, tenuta fuori scena fino alla chiusa, crescono fino a giganteggiare e occupare tutti gli ambienti, i gesti e i pensieri.³⁴

La traduzione delle opere di Francis Scott Fitzgerald

Se con Ernest Hemingway fu fondamentale la diretta conoscenza, il rapporto di reciproca stima e condivisione di ideali politici e sociali, che tanto hanno influito nella dicotomia traduttore-autore vivente, non altrettanto accadde con un altro gigante della letteratura americana. Fernanda Pivano non ha infatti potuto conoscere personalmente Francis Scott Fitzgerald.

In Italia, nonostante l’attenzione generale nei confronti della letteratura americana, Francis Scott Fitzgerald non era annoverato tra gli autori osannati di quegli anni. Lo stesso Vittorini lo collocava tra gli autori «eccentrici»³⁵. Cesare Pavese, al contrario «fin dal 1946 fece di tutto per assicurare alla casa editrice Einaudi i diritti di *Tenera è la notte* [...] In Italia come altrove, l’interesse per Fitzgerald aumenta negli anni Cinquanta. Fernanda Pivano, allieva di Pavese cui va il merito di aver largamente

³² *Ivi*, pp. 15-16.

³³ *Ivi*, p. 52.

³⁴ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1991, p. 80.

³⁵ *Francis Scott Fitzgerald, La fortuna*, in Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, Mondadori, Milano 2012, p. X.

contribuito alla diffusione della letteratura americana nel nostro paese, traduce i suoi primi quattro romanzi [...] che escono tra il 1949 e il 1954»³⁶:

- *Tenera è la notte* (*Tender is the Night*, 1934) è il primo dei romanzi che Fernanda Pivano traduce di Fitzgerald, per Einaudi nel 1949;
- *Il grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1925), quello che viene considerato il capolavoro di Francis Scott Fitzgerald, fu tradotto da Fernanda Pivano nel 1950 per Mondadori; l'opera è la rappresentazione delle vite – come quella dell'autore – spese secondo i dettami di quegli anni americani strepitanti e febbrili, i *Roaring Twenties*, o gli 'anni del jazz': «Un seguito ininterrotto di feste, appuntamenti mondani, viaggi all'estero, mentre Fitzgerald, nel poco tempo libero che gli lasciano la moglie, gli svaghi e i pagatissimi racconti, cerca di scrivere un nuovo romanzo»³⁷.
- *Di qua dal Paradiso* (*This Side of Paradise*, 1920) è tradotto da Fernanda Pivano per Mondadori nel 1952;
- L'ultimo dei quattro romanzi, *Belli e dannati* (*The Beautiful and Damned*, 1922) è tradotto da Fernanda Pivano, sempre per Mondadori, nel 1954.

Come per tutti gli autori, così anche per Francis Scott Fitzgerald, Fernanda Pivano ha voluto conoscere e interpretare il contesto storico e sociale in cui hanno preso vita i suoi romanzi. Al lavoro di traduzione ha infatti accompagnato il puntuale e accentuato interesse per la biografia e per il tempo storico dello scrittore.

La stagione del Grande Gatsby fu quella degli anni dell'euforia negli Stati Uniti prima della grande crisi. Il periodo postbellico fu superato conseguendo un forte sviluppo della produzione industriale e dei servizi che portò a un radicale mutamento

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Francis Scott Fitzgerald. *La vita*, in Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, Mondadori, Milano 2012, p. VI.

della vita della popolazione grazie all'espansione dei consumi, pur in presenza di forti squilibri sociali³⁸.

«Questa realtà sociale così contraddittoria non intaccava però il sostanziale ottimismo della borghesia americana e la sua fiducia in una continua moltiplicazione della ricchezza e in un indefinito processo di crescita»³⁹:

Il *boom*, il benessere americano incominciò. Mentre le gonne delle donne continuavano ad accorciarsi, le Chiese a gridare allo scandalo, i contrabbandieri a perfezionare la loro organizzazione e i *tabloids* ad aumentare le tirature, Harding⁴⁰ firmò la pace con la Germania. La guerra era proprio finita. Restava la delusione: ma di quella ci si liberava con l'alcool e con la rivolta alle tradizioni. L'età del jazz era in fiore⁴¹.

Ma, giunti alla fine di quel decennio, «Il rialzo della General Motors il 4 marzo 1928, fu festeggiato come portatore di nuove gioie. In realtà fu l'inizio dello sfacelo che travolse l'America l'anno successivo: L'utopia del benessere per tutti era crollata. L'età del jazz era finita»⁴².

Questa è, molto sommariamente, la storia del decennio che fu battezzato da Fitzgerald e che Fitzgerald visse fino in fondo, come re e come vittima. In questo decennio era entrato come tutti gli altri contemporanei, con risentimento per le ipocrisie vittoriane, con tremori socialisti, con disgusto per le brutalità della guerra e per quelle ancora più tragiche del dopoguerra. Ciò che mancò a Scott fu il cinismo dei suoi contemporanei: una mancanza grave che lo condannò a essere il poeta della sua generazione; o per meglio dire a esserne il capro espiatorio⁴³.

È per tale ragione che Fernanda Pivano scrive affinché la critica letteraria restituisca un riconoscimento di valore tanto all'uomo quanto allo scrittore:

³⁸ Andrea Giardina, Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Manuale di Storia. L'età contemporanea*, Laterza, Roma 1999, p. 555.

³⁹ *Ivi*, p. 556.

⁴⁰ Warren G. Harding, il 29° Presidente degli Stati Uniti d'America.

⁴¹ Fernanda Pivano, *La balena bianca e altri miti*, cit., pp. 315-316.

⁴² Fernanda Pivano, *Mostri degli anni Venti*, cit., p. 166.

⁴³ *Ibidem*.

[...] viene da chiedersi come mai nessuno abbia ancora tentato una rivalutazione della denuncia espressa in realtà da questo scrittore diventato simbolo della frivolezza mondana, della facilità economica e dell'assenteismo sociale [...] per la sua incessante denuncia della manipolazione esercitata mediante quel denaro su coloro che non lo posseggono, spesso fino alla loro rovina psichica e disintegrazione morale⁴⁴.

La traduzione delle opere di William Faulkner

Fu forte l'attenzione di Fernanda Pivano per un altro grande della letteratura americana, William Faulkner:

Anche intorno a Faulkner ronzavo da un pezzo: da quando Vittorini ci aveva dato la sua fascinosa traduzione di *Light in August*. Ma era così difficile trovare materiale biografico o critico su di lui: le monografie che ora escono a un anno di distanza l'una dall'altra non erano ancora state scritte⁴⁵.

William Faulkner è stato il romanziere, originario lui stesso dello Stato del Mississippi, che ha raccontato la decadenza del Sud degli Stati Uniti del suo tempo⁴⁶. Numerose sono le sue opere, tra narrazioni e saggistica. William Faulkner fu insignito, nel 1954, del Premio Nobel per la letteratura «for his powerful and artistically unique contribution to the modern American novel»⁴⁷.

Fernanda Pivano ricorda così il loro incontro nel periodo in cui lei traduceva, nel 1951, *Non si fruga nella polvere*:

[...] dopo che ero stata giorni settimane mesi anni a frugare in quelle frasi che duravano venti pagine senza un punto, ondate che ingrossavano quasi mostruose fino a diventare frangenti omicidi, o a scarnificare l'introduzione sociopolitica che poi andai a tradurre da Alain Locke a Salisburgo (a mie spese) mentre il vecchio eroe della Rinascenza di Harlem era lì col suo cuore malato a insegnare

⁴⁴ *Ivi*, pp. 208-209.

⁴⁵ Fernanda Pivano, *La balena bianca e altri miti*, cit., p. 240.

⁴⁶ Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. Franco Marchese, op. cit., p. 337.

⁴⁷ The Nobel Foundation, Stockholm, Sweden, *The Nobel Prize in Literature 1954*, sito web consultato il 21/06/2023:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1954/summary/>

filosofia agli studenti bianchi. Mi disse cose gentili, mi fece coraggio e il vecchio viso passato dall'ironia alla disperazione mi sorrise con tenerezza quando gli feci vedere, come a Richard Wright, il mio studio eroico sui negri d'America al quale avevo lavorato fanaticamente per tutta la guerra per puro sentito dire, senza un libro a cui aggrapparmi, senza una testimonianza diretta a cui rifarmi, senza bibliografie e figurarsi poi biblioteche di cui servirmi. "Sembra scritto da un negro", mi dissero entrambi [...]⁴⁸.

La tecnica narrativa in Faulkner è complessa, influenzata dall'esperienza joyciana del 'flusso di coscienza', e i suoi personaggi comunicano con monologhi spesso confusi⁴⁹. È questa la cifra stilistica con la quale lo scrittore nelle sue opere esplicita «Il disprezzo per l'ipocrisia dei cittadini rispettabili e la diffidenza verso una società che non sempre facendo rispettare le leggi faceva anche rispettare la giustizia [...]⁵⁰.

Non a caso, la traduttrice scrive così:

[...] la forma di Faulkner rimane sempre fluida e in moto, si può allargare a un suo tentativo di riprodurre tecnicamente il suo senso della fluidità della vita; una fluidità che di romanzo in romanzo Faulkner continuò a inseguire così come nelle sue pagine è inseguito il nucleo centrale di una frase, in un flusso continuo magari in frasi lunghe trenta pagine (croce e delizia dei suoi traduttori) [...]⁵¹.

Infine, per quanto di interesse del presente elaborato, con riferimento al linguaggio dello scrittore Fernanda Pivano mette a fuoco:

A proposito dei suoi colloquialismi, delle sue espressioni dialettali, uno studente gli chiese se ci fossero distinzioni da fare, nel suo linguaggio, oltre a quelle palesi tra la parlata dei negri e la parlata dei "poveri bianchi". Faulkner rispose che differenze ce n'erano molte, aveva cercato di rendere i vari modi di esprimersi dei vari strati sociali di cui facevano parte i personaggi, disse che c'erano: "Il dialetto, la dizione dell'uomo del Sud colto semimetropolitano, il dialetto

⁴⁸ Fernanda Pivano, *Mostri degli anni Venti*, cit., pp. 274-275.

⁴⁹ Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. Franco Marchese, op. cit., p. 337.

⁵⁰ Fernanda Pivano, *Mostri degli anni Venti*, cit., p. 285.

⁵¹ *Ivi*, p. 351.

dell'uomo del Sud retrogrado delle colline, il dialetto del negro e il dialetto del negro influenzato dalle città del Nord [...]».⁵²

Di William Faulkner, Fernanda Pivano ha tradotto, per *Mondadori*:

- *Non si fruga nella polvere* (Intruder in the Dust, 1948) nel 1951;
- *Requiem per una monaca* (Requiem for a Nun, 1951) nel 1955, inserito anche nella raccolta *La famiglia Stevens* (casa editrice Il Saggiatore) del 1959. Insieme a *Santuario* (Sanctuary, 1931) tradotto da Giorgio Monicelli e *Scacco di cavallo* (Knight's Gambit, 1949), tradotto da Elena Virante. Si tratta del sesto volume della più ampia raccolta *Tutte le opere di William Faulkner*, a cura della stessa Fernanda Pivano.

Per la casa editrice *Il Saggiatore*, entrambi nel 1959, Fernanda Pivano traduce:

- *La pallida Zilphia Gant* (Miss Zilphia Gant, 1932);
- la raccolta di racconti organizzati in cicli narrativi *664 pagine di William Faulkner* (The Portable Faulkner, 1946); traduzioni di Edoardo Bizzarri, Augusto Dauphinè, Alberto Marmont, Cesare Pavese, Fernanda Pivano, Elio Vittorini, con introduzione e note di Malcolm Cowley.

Sono queste le opere appartenenti a «La più o meno mitica, più o meno autobiografica, saga faulkneriana»⁵³ tradotte da Fernanda Pivano.

La Beat Generation: le traduzioni di Allen Ginsberg

Fernanda Pivano ha tradotto alcune delle opere di Allen Ginsberg, l'autore appartenente alla cosiddetta *Beat generation* americana.

⁵² *Ivi*, p. 348.

⁵³ *Ivi*, p. 333.

[Beat] deriva dall'inglese, nella cui lingua uno dei significati originali è 'battuta' in senso musicale. In questa accezione il termine veniva usato dai musicisti jazz per indicare l'accompagnamento ritmico dell'orchestra. Tuttavia, esso venne utilizzato da un gruppo di giovani scrittori americani (tra cui Kerouac, Ginsberg, Burroughs) per definire se stessi, nel senso di 'battuti' o 'sfiniti' (secondo un'altra accezione della voce inglese). In questo modo veniva puntato l'accento sulle caratteristiche di sconfitta e di emarginazione che qualificavano molti giovani negli anni Cinquanta⁵⁴.

Di Allen Ginsberg, Fernanda Pivano traduce sette opere:

- ***Jukebox all'idrogeno*** (*Howl and other poems*, 1956, e *Kaddish and other poems*, 1961) è la prima delle traduzioni di Allen Ginsberg da parte di Fernanda Pivano, per Mondadori, nel 1965; il poema *Howl and other poems* fu considerato il ritratto in poesia della *beat generation*⁵⁵.
- ***Sutra del girasole*** (*Song and Sunflower Sutra*, 1969), nel 196, per Editiones Dominicae, Franco Riva, Verona;
- nel 1972 esce per Einaudi la traduzione di ***Testimonianza a Chicago*** (*Chicago Conspiracy Trial Testimony*, 1969);
- ***Mantra del re di maggio*** (*Reality Sandwiches*, 1963 e *Planet News*, 1968), per Mondadori nel 1973;
- sempre nel 1973 traduce, per le edizioni Arcana, ***Diario indiano*** (*Indian Journals*, 1970);
- da ultimo, la traduzione de ***La caduta dell'America*** (*The Fall of America*, 1972), per Mondadori, nel 1981.

⁵⁴ Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. Franco Marchese, op. cit., p. 673.

⁵⁵ Fernanda Pivano, *La balena bianca e altri miti*, cit., p. 425.

Il fenomeno della *beat generation* prende l'avvio ufficiale nel 1956 a San Francisco, proprio a partire dalla lettura di *Howl* di Allen Ginsberg⁵⁶. Fernanda Pivano scrive:

Dall'acqua ribollente sotto lo strato di ghiaccio della cultura accademica e ufficiale è nata la nuova generazione della letteratura contemporanea americana, quella che i critici hanno via via definito "La nuova generazione di rivolta", o la "Generazione in attesa" o "facile", e comunque è stata considerata per molti anni poco meno che clandestina [...]⁵⁷.

La generazione in rivolta ha naturalmente prodotto una scrittura e un linguaggio che ben ha rappresentato quella ribellione. Così Fernanda Pivano descrive la nuova forma di scrittura e le difficoltà traduttive: gli autori della *beat generation* «scrivono in un linguaggio che non è registrato nelle grammatiche [...]⁵⁸ e, a proposito delle teorizzazioni stilistiche sostenute dal portavoce della *beat generation*, ovvero Jack Kerouac, scrive:

È nel jazz che va cercata la base del suo stile, della sua tecnica e perfino del suo taglio visivo. Nel decalogo della prosa spontanea [...] Kerouac ha scritto: "Poiché il tempo è l'essenza della purezza del discorso, il linguaggio è un indisturbato flusso dalla mente di segrete idee-parole personali, un esprimere (come fanno i musicisti di jazz) il soggetto dell'immagine"⁵⁹.

E prosegue:

È chiaro che ormai quando si parla del suo linguaggio non si allude più alla sua lingua, al suo *slang*, relegato come i suoi contenuti alla storia del costume. Che i *beat* caldi del dopoguerra abbiano accettato il dialetto dei jazzisti [...] è cosa ormai nota e interessa soprattutto i traduttori europei dei libri *beat*, sommersi in difficoltà spesso quasi insormontabili dato che ancora non è stato pubblicato un vero e proprio dizionario di lingua *beat*⁶⁰.

⁵⁶ Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. Franco Marchese, op. cit., p. 673.

⁵⁷ Fernanda Pivano, *La balena bianca e altri miti*, cit., p. 428.

⁵⁸ *Ivi*, p. 447.

⁵⁹ *Ivi*, p. 472.

⁶⁰ *Ivi*, p. 473.

Le altre traduzioni degli autori americani

Fernanda Pivano ha tradotto, altresì, le sottoelencate opere:

- *L'ultimo dei Mohicani* (James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans*, 1826) per le edizioni UTET nel 1946;
- *Storia di me e dei miei racconti* (Sherwood Anderson, *A Story Teller's Story*, 1924) per l'editore Einaudi nel 1947;
- *I figli dello zio Tom* (Richard Wright, *Uncle Tom's Children*, 1938), per l'editore Einaudi nel 1949;
- sempre di Richard Wright traduce per Mondadori nel 1951 *Cinque uomini*, raccolta italiana di cinque racconti;
- *Crociata in Europa* (Dwight Eisenhower, *Crusade in Europe*, 1948) per Mondadori nel 1949;
- *Festa a Beetle Creek* (William Demby, *Beetle Creek*, 1950) per Mondadori, nel 1950;
- *Idi di marzo* (Thornton Wilder, *Idis of March*, 1948) Mondadori, 1951;
- sempre di Wilder, per l'editore Gli Associati traduce nel 1975 *Piccola città* (Our Town, 1938);
- di Edgar Allan Poe, l'antologia *Racconti straordinari*, per Sansoni Editore nel 1968, traduzioni di Fernanda Pivano, A. C. Rossi, A. Traverso, V. Vaquer;
- *Autobiografia di tutti* (Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography*, 1937) nel 1976 per l'editore La Tartaruga.

Le traduzioni degli autori britannici

Fernanda Pivano ha tradotto alcuni autori britannici:

- è del 1945 la traduzione di *Barnaby Rudge*, il romanzo che Charles Dickens scrisse nel 1841, per l'editore Frassinetti;
- per l'editore Paravia, sono due le traduzioni di Fernanda Pivano di *Pensieri sull'educazione* (John Locke, *Thoughts about Education*, 1693). La prima del 1945; l'altra, con sua introduzione, l'anno successivo;
- nel 1948 traduce per Bompiani *Il delfino verde: il segreto di un amore disperato*, il romanzo di Elizabeth Goudge *Green Dolphin Country* del 1944;
- più recentemente, infine, per Einaudi nel 2007, *Orgoglio e pregiudizio* (Jane Austen, *Pride and Prejudice*, 1813).

Altre traduzioni

- *L'illusione della filosofia* (della già citata filosofa svizzera Jeanne Hersche (*L'illusion de la philosophie*, 1936) nel 1942, per Einaudi;
- *Il pantano* dell'autore francese Raymond Queneau (*Le chiendent*, 1933), per Einaudi, nel 1948.

A conclusione di questa parte della mia tesi dedicata alle opere tradotte da Fernanda Pivano, e specularmente ai saggi, alle introduzioni, agli articoli e molto altro ancora che hanno accompagnato, arricchendole, quelle stesse traduzioni e non solo quelle, intendo fare un passo indietro e ritornare all'inizio di questo capitolo, alla traduzione del capolavoro di Edgar Lee Masters. Le vicende che hanno accompagnato quel lavoro sono probabilmente il paradigma di tutto il successivo impegno che Fernanda Pivano ha profuso per la promozione della letteratura e della cultura letteraria in genere. A tal proposito, riporto quanto scritto da Cesare Pavese, con riferimento alla traduzione italiana del 1943:

Fernanda Pivano ha tradotto l'*Antologia di Spoon River* [...] la traduzione, tutta pervasa di una gioia ingenua della scoperta, che trascina e convince. [...] Si direbbe la fatica di un esperto conoscitore, cui la lunga e amorosa consuetudine col testo ha insegnato a scegliere e trasfigurare, nella pacatezza del ricordo, i luoghi dell'anima. Qualcuna di queste poesie sembra diventata italiana a poco a poco, prima che nell'atto di tradurla, nell'insistente ricorrervi della memoria [...] Parlare di questo libro è perciò risalire alla fonte di qualcuna delle più vivide esperienze poetiche della nostra adolescenza, al periodo eroico in cui gettammo per la prima volta lo sguardo su un meraviglioso mondo che ci parve qualcosa di più che una cultura: una promessa di vita, un richiamo del destino. Storia passata. Ma siamo grati alla giovane traduttrice per averci, col suo schietto e misurato discorso, rimessi di fronte a questa immagine perduta di noi stessi. Nel suo complesso l'*Anthology* – e la scelta che ce ne dà la Pivano ne conserva, direi che ne rialza, la ricchezza e il sapore – è un nodo centrale, insostituibile, in tutto quel groviglio di passaggi, d'influssi, di azioni e reazioni, che connettono la letteratura americana ottocentesca a quella del primo Novecento⁶¹.

Sarà la stessa Fernanda Pivano a scrivere, anni dopo:

Da Melville a Hemingway, da Masters a Anderson, dalla Stein a Kerouac non sono mai riuscita a lavorare a freddo; d'altra parte il mio lavoro non ha mai avuto pretese scientifiche, ma solo l'umile desiderio di aiutare i lettori ad accostarsi ad autori non ancora famosi tra noi [...] I miei saggi sono stati soltanto lettere d'amore [...]»⁶²

E anche:

Ormai questi autori che io amavo mentre stavano trasformando la storia della letteratura americana, sono diventati dei classici: se dovessi scrivere adesso queste presentazioni potrei aiutarmi con decine e decine di biografie, e monografie che riempiono i miei scaffali. Ma quella felicità di scoperta, quella gioia di trasmetterla ad altri, forse non l'avrei più [...]»⁶³.

⁶¹ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. 62-63.

⁶² Fernanda Pivano, *La balena bianca e altri miti*, cit., p. 484.

⁶³ Fernanda Pivano, *Mostri degli anni Venti*, cit., p. 9.

Pivano e Pareschi, ambasciatrici della letteratura americana in Italia

Silvia Pareschi è l'autrice della nuova traduzione del 2021 de *Il vecchio e il mare*, per Mondadori, edizione che si arricchisce di una serie di *Scritti sulla pesca*; di un racconto inedito di Ernest Hemingway, *La ricerca come felicità*, che lo vede protagonista in una battuta di pesca grossa nel mare di Cuba; di una ricca appendice fotografica; di un Glossario dei termini nautici e della pesca e di una postfazione della traduttrice, *Di fronte all'iceberg*.

Nel periodo in cui stava traducendo *Il vecchio e il mare*, Silvia Pareschi ripercorre, in un suo articolo del 13 settembre del 2020 apparso sulla rivista *Collettiva*, il tragitto di studi e di lavoro che l'hanno portata a essere oggi una delle più apprezzate traduttrici italiane.

Appartenere alla cosiddetta generazione di mezzo, come lei stessa l'ha definita, ha significato non aver potuto frequentare uno degli specifici corsi di laurea per traduttori presso le Scuole o Facoltà universitarie di oggi, che allora iniziavano a essere istituite. Ancor prima della sua generazione si diventava traduttori per attitudine e/o perché si lavorava già in ambiente editoriale. Lei, con un diploma di laurea in lingua e letteratura russa, ha avuto modo, tuttavia, di far emergere fin da subito potenzialità e talento, fino agli odierni riconoscimenti per le numerosissime traduzioni dalla lingua inglese⁶⁴:

Quando traduco un libro comincio con una prima stesura in cui lavoro sul dettaglio, sulla precisione della singola parola e sulla struttura della frase. Poi man mano allargo l'inquadratura sulla sintassi del periodo e poi sulla coesione interna del testo. Dopo la prima stesura, che è una specie di corpo a corpo con la scrittura dell'autore, rileggo una prima volta la traduzione facendo un confronto fra l'inglese e l'italiano, per assicurarmi di non essermi presa troppe libertà e di non aver saltato qualcosa. La seconda rilettura sarà solo sul testo in italiano, e

⁶⁴ Silvia Pareschi, *Il mestiere di tradurre*, *Collettiva*, 13 settembre 2020, sito web visitato il 27 giugno 2023:
https://www.collettiva.it/copertine/culture/2020/09/13/news/silvia_pareschi_il_mestiere_di_tradurre-253058/

servirà per eliminare eventuali calchi semantici o sintattici e per far sì che il testo, per citare Calvino, sembri pensato e scritto direttamente in italiano⁶⁵.

Silvia Pareschi ha già maturato grande esperienza nella traduzione di testi letterari di autori angloamericani. Ha infatti trasposto in lingua italiana le opere di Jonathan Franzen, e poi Shirley Jackson, Colson Whitehead, Julie Otsuka (scrittrice di origini giapponesi), John Le Carré, Nancy Mitford, David Garnet, Don DeLillo, Sylvia Plath, Zadie Smith, Amy Hempel, Rachel Kushner, Phil Klay, E. Annie Proulx, Denis Johnson, Junot Diaz, Cormac McCarthy, Nathan Englander, Jamaica Kincaid, Alice Munro, David Means, Edgar L. Doctorow, Claire Messud, Matthew Weiner, Jonathan Galassi, Isabel Fonseca, Callie Wright, oltre che della scrittrice ceca Heda M. Kovaly e del già citato Ernest Hemingway.

È, altresì, autrice di un proprio libro, *I jeans di Bruce Springsteen e altri sogni americani*:

Silvia Pareschi, che ha dato le parole della nostra lingua alla voce di molti dei più grandi scrittori americani contemporanei, questa volta racconta con la sua voce lo stupore e l'ammirazione, il coinvolgimento ma anche lo sconcerto, il disinganno e il distacco di una ragazza prima, di una donna, poi, di fronte alla terra che perlomeno da un secolo si è imposta come la più grande generatrice di miti, di follie e di sogni dell'intero Occidente⁶⁶.

A tal proposito, Silvia Pareschi afferma:

Quando si traduce è fondamentale mettere a tacere la propria voce per ascoltare attentamente quella dell'autore. Tradurre è scrivere, ma è scrivere nella propria lingua con la voce di un altro, e di quella voce altrui è necessario saper rendere al meglio i toni, le sfumature, le espressioni, le intenzioni palesi e anche quelle nascoste. Quando ho cominciato a scrivere un libro mio – non più solo racconti e reportage isolati, come avevo fatto fino a quel momento, ma un libro che necessitava di un progetto, di una coesione interna – mi sono capitati degli strani

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Seconda di copertina, in Silvia Pareschi, *I Jeans di Bruce Springsteen e altri sogni americani*, Giunti Editore, Firenze-Milano 2016.

momenti in cui andavo a cercare la voce dell'altro e mi accorgevo che non c'era, che questa volta la voce da ascoltare e mettere sulla pagina era la mia. Mi mancava il sostegno immediato, la spalla dell'autore a cui appoggiarmi. Eppure in realtà di spalle a cui appoggiarmi ne avevo tante, quelle robuste degli autori che, affidandomi la loro voce, mi avevano aiutata a trovare la mia⁶⁷.

Se per la stesura delle pagine del presente elaborato dedicate a Fernanda Pivano è stato possibile accedere a numerosissimi scritti tra saggi, articoli, introduzioni, biografie – e tanto altro materiale ancora si sarebbe potuto consultare – non altrettanto è stato per Silvia Pareschi, nonostante sia una figura tra le più acclamate tra i traduttori contemporanei. Ovviamente, per ragioni generazionali, anagrafiche oltre che per la storia personale di entrambe. Tuttavia, contributi utili all'approfondimento della figura di Silvia Pareschi traduttrice e scrittrice ci vengono offerti dalle numerose interviste da lei rilasciate; ma, soprattutto, è stato utile volgere lo sguardo ai vari canali di divulgazione e comunicazione del nostro tempo. Sono diversi, infatti, i contributi che Silvia Pareschi offre al tema delle traduzioni e, più ampiamente, della cultura letteraria, attraverso un suo blog⁶⁸ e tramite i canali digitali ormai diffusamente utilizzati anche in campo culturale e accademico.

Come, ad esempio, l'intervista realizzata nel marzo del 2022 da RAI Cultura per il proprio canale digitale a Jonathan Franzen e Silvia Pareschi, congiuntamente⁶⁹.

Nel corso dell'intervista, Silvia Pareschi spiega perché leggere Jonathan Franzen, uno tra i più grandi autori contemporanei d'oltreoceano di cui ha tradotto le opere per Einaudi: per lo stile, innanzitutto, grazie al quale, con perizia, Franzen riesce a realizzare importanti architetture della trama dei romanzi; per la capacità, poi, che ha nell'indagare psicologicamente, introspektivamente, i suoi personaggi, fino a farceli amare.

⁶⁷ Debora Lambruschini, *Il Salotto: Silvia Pareschi, su traduzione, short story e sogni americani*, Critica Letteraria, 9 luglio 2016, sito web visitato il 27 giugno 2023:

<https://www.criticaletteraria.org/2016/07/Silvia-Pareschi-intervista.html>

⁶⁸ Nine hours of separation:

<http://ninehoursofseparation.blogspot.com/>

⁶⁹ *Jonathan Franzen con Silvia Pareschi*, videointervista a J. Franzen e Silvia Pareschi, Rai Cultura, ultima consultazione il 20 ottobre 2023:

<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2022/03/Jonathan-Franzen-con-Silvia-Pareschi-2ebf6a83-3b64-4be6-99ec-4ced1e38e2d7.html>

Continua descrivendo i luoghi dell'infanzia nel Midwest che diverranno anche i centri focali della narrativa dello scrittore, assieme al concetto di famiglia che gli deriva dalla personale esperienza formativa (che sarà presente in molte sue famiglie narrative).

Jonathan Franzen, intervenendo, dice di non condividere la definizione di 'narratore di famiglia' dal momento che in tutta la narrativa, da sempre, le storie ruotano intorno a nuclei familiari. Anche se in *Crossroads*, effettivamente, le dinamiche familiari sono l'argomento principale del libro; qui la famiglia non è intesa come il nucleo organizzativo che troviamo in genere nella narrativa.

Anche per la giovane traduttrice, dunque, il lavoro tecnico della trasposizione di testi da un idioma all'altro non può fare a meno di sposarsi con il lavoro più ampio di indagine e di critica letteraria. Tradurre lo stesso autore dopo averne tradotto tante opere, è «come indossare un abito cucito su misura», aggiunge Silvia Pareschi sempre nel corso dell'intervista; ciononostante, le difficoltà non mancano e derivano dai periodi sintattici molto lunghi e con molti incastri nei testi di Franzen. Occorre, spiega la traduttrice, pertanto, ricostruire nella lingua italiana la sua sintassi. L'altra difficoltà rilevata da Silvia Pareschi e raccontata nel corso dell'intervista, e che peraltro – sottolinea la traduttrice – si riscontra in tutti i grandi autori, è la notevole «pregnanza» di significato delle parole: nell'atto del tradurre, dunque, diventa necessario «srotolare» le parole alla ricerca di tutti i significati che possono esservi compresi e di quelli che si deciderà di ricreare in italiano. Sottolinea Silvia Pareschi che quest'esercizio è una delle azioni più complesse per il traduttore ma anche quello che offre maggiore gratificazione.

Jonathan Franzen poi, a proposito dei rapporti di lavoro che si instaurano con i traduttori nelle diverse lingue, racconta di apprezzare molto la sua traduttrice italiana perché non gli pone molte domande e questo è per lui indice di elevata professionalità: il bravo traduttore, dice, è colui che sa utilizzare tutti gli strumenti a disposizione per la risoluzione dei problemi; è anche grazie alla fiducia in questo senso che sono diventati grandi amici. Aggiunge, infine, che non può, naturalmente, aver alcuna forma di controllo sulle traduzioni delle proprie opere nelle lingue che non è in alcun modo in grado di comprendere, mentre ha comprensione della lingua italiana.

Nel corso di un'intervista del 2020 pubblicata sulla rivista Tradurre, è stato chiesto a Silvia Pareschi: «[...] tu traduci indifferentemente uomini e donne. Secondo te c'è qualche cosa di diverso nel tradurre un'autrice o un autore?»⁷⁰ La risposta di Silvia Pareschi:

Dipende molto dalla scrittura... È vero che le scrittrici donne le riconosci in qualche modo, comunque. Non è tanto lo stile, quanto le cose che scrivono, la sensibilità. Però non ho preferenze. Ho tradotto scritture maschili che ho amato tantissimo. Con Franzen mi sono trovata a tradurre quello che è considerato uno scrittore misogino e a difenderlo, perché non è vero. Non posso dire che non sia un tipo particolare, però non è misogino. Ha sostenuto un sacco di scrittrici donne. È un paladino di Alice Munro, di Paula Fox...⁷¹

Un breve punto sugli studi di genere e la traduzione

Partendo da questa riflessione personale e visto l'importante contributo culturale reso dalle due protagoniste femminili di questo elaborato, Fernanda Pivano e Silvia Pareschi, ritengo importante volgere l'attenzione al dibattito, ormai ampiamente diffuso, circa l'apporto reso dalle donne al mondo delle traduzioni, avvalendomi, per quanto segue, della lettura e dell'analisi del libro *Donne in traduzione*, opera che comprende, oltre ai testi delle autrici, Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti, i saggi delle molte donne che hanno contribuito, nel panorama accademico internazionale, al dibattito sugli studi della traduzione. Il titolo si presta volutamente a una duplice accezione: donne che traducono, dunque «soggetti attivi nell'ambito della pratica di traduzione», ma anche donne che vengono tradotte, «in quanto autrici oggetto di traduzione»⁷².

L'atto del tradurre è stato storicamente caratterizzato al femminile. Tuttavia, nonostante le capacità che le donne hanno dovuto necessariamente possedere, tale impegno va letto in senso ancillare perché alle donne veniva sì concesso di tradurre

⁷⁰ Norman Gobetti, *Quando la fedeltà arriva da sola. Intervista a Silvia Pareschi*, n. 18, 2020, Tradurre, sito web visitato il 25 giugno 2023:

<https://rivistatradurre.it/quando-la-fedelta-arriva-da-sola>

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti, *Donne in traduzione: prospettive di genere negli studi traduttologici*, in Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti, *Donne in traduzione*, Bompiani, Firenze-Milano 2018, p. 21.

ma tradurre ciò che altri, generalmente uomini, avevano scritto.⁷³ Nel saggio a loro firma, *Visibilità, co-creazione, identità: l'incontro fecondo tra prospettive di genere e traduzione*, Raffaella Baccolini e Valeria Illuminati riportano un brano esemplificativo di Sherry Simon che riporta, a sua volta, le affermazioni di John Florio:

[p]oiché sono necessariamente 'imperfette', tutte le traduzioni sono 'ritenute femmine'. In questa precisa equazione, John Florio (1603) sintetizza un retaggio di doppia inferiorità. Traduttori e donne sono state storicamente le figure più deboli nelle rispettive gerarchie: i traduttori sono le ancelle dell'autore, le donne sono inferiori agli uomini. [...] Che sia affermata o stigmatizzata, la femminilità della traduzione è un tropo storico persistente. La 'donna' e il 'traduttore' sono stati relegati nella stessa posizione di inferiorità discorsiva. L'autorità gerarchica dell'originale sulla riproduzione è legata a immagini del maschile e del femminile, l'originale è considerato il maschile forte e generativo, la traduzione il debole e derivato⁷⁴.

Il legame genere-traduzione è stato dunque lungamente fondato sulla connessione, negativamente connotata, tra universo femminile e traduzione. Se è vero, tuttavia, che il mondo delle traduzioni ha storicamente visto le donne nella condizione di una presunta subalternità culturale, è altrettanto vero che grazie alle traduzioni esse hanno avuto accesso alla sfera pubblica, al mondo delle lettere e della cultura⁷⁵. Parafrasando Jean Delisle, le autrici Raffaella Baccolini e Valeria Illuminati, sottolineano:

La traduzione, seppur destinata alle donne in quanto attività secondaria e subordinata, ha offerto [...] loro una possibilità per far sentire la propria voce, per ottenere una pur limitata visibilità. Nella traduzione le donne (ri)esprimono infatti le idee di qualcun altro, molto spesso un uomo, non le proprie e non minacciano quindi di invadere spazi di prerogativa maschile e di arrogarsi privilegi riservati agli uomini, come elaborare un pensiero autonomo e indipendente o delle idee personali⁷⁶.

⁷³ Raffaella Baccolini, Valeria Illuminati, *Visibilità, co-creazione, identità: l'incontro fecondo tra prospettive di genere e traduzione*, in Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti, *Donne in traduzione*, cit., p. 521.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 521-522.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 532-533.

⁷⁶ *Ivi*, p. 533.

Aggiungono, poi, le autrici:

Sebbene la traduzione sia stata tradizionalmente destinata alle donne in ragione di una supposta inferiorità condivisa (della donna rispetto all'uomo e della traduzione rispetto alla scrittura autoriale), nel tempo le donne hanno saputo appropriarsene come spazio e mezzo di espressione, a seconda delle possibilità offerte dal contesto storico, sociale, politico e ideologico in cui hanno svolto la loro attività⁷⁷.

Attestazioni di traduzioni al femminile risalgono al Medioevo⁷⁸. Nel suo saggio dal titolo *Germaine de Staël e Gayatri Spivak: intermediatrici culturali*, Sherry Simon individua e approfondisce i momenti storici in cui la teoria sulle traduzioni emerse principalmente. Nel corso del Rinascimento, quando l'intensa attività di traduzione finse da legittimazione alle tante lingue nazionali corrispondenti alla grande frammentazione politica europea, l'attività della traduzione, il *traducere*, svolse una funzione *verticale*, diventando lo strumento di acquisizione nelle lingue nazionali della lingua e della cultura dei classici.⁷⁹ Successivamente, nel corso dell'Ottocento, fu fondamentale l'apporto della figura di Germaine de Staël. Fu il periodo in cui la traduzione svolse una funzione *orizzontale*, fungendo da scambio tra letterature appartenenti alle diverse nazioni, scambio visto come attività necessaria al reciproco arricchimento culturale. Germaine de Staël non tradusse opere nella loro interezza; le sue traduzioni si risolsero in forma di riassunti o citazioni. Ma fu la visione liberale dei suoi ideali politici e sociali a gettare ampie fondamenta alla teoria della traduzione. Credeva, infatti, che solamente culture nazionali libere potessero dar vita a grandi opere letterarie.⁸⁰ Sherry Simon, riprendendo le riflessioni di John Claiborne Isbell, sottolinea quanto asserito da Germaine De Stael:

Rifacendosi alla nozione medievale di *translatio*, secondo cui l'energia vitale viaggia da un popolo a un altro, affermò che i migliori elementi del Classicismo francese del XVII secolo si erano spostati in Germania. Nel 1802 scrisse che lo

⁷⁷ *Ibidem*.

⁹¹ *Ivi*, p. 535.

⁷⁹ Sherry Simon, *Germaine de Staël e Gayatri Spivak: intermediatrici culturali*, in Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti, *Donne in traduzione*, cit., pp. 161-163.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 163-164.

spirito umano, che in passato sembrava viaggiare da un paese a un altro, adesso risiedeva in Germania⁸¹.

Citando direttamente Germaine De Stael, poi, l'autrice del saggio, mette in rilievo come ella «Riprese questo concetto in un articolo del 1816, “De l'esprit des traductions” (“Sulla maniera et l'utilità delle traduzioni”)» in cui la scrittrice afferma che «Trasportare da una ad altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno è il maggior beneficio che far si possa alle lettere»⁸². Per Germaine de Staël, infatti, la traduzione è il mezzo con il quale la letteratura rinnova sé stessa⁸³.

In tempi recenti, un importante spunto di riflessione sulla tematica venne formulato nel corso degli anni '80 e primi anni '90 del Ventesimo secolo dall'insieme delle tesi femministe applicate alla teoria della traduzione⁸⁴.

A partire dall'impulso offerto dalla scrittrice e traduttrice Susanne de Lotbinière-Harwood, che rivendica la propria identità di genere rapportata al lavoro della traduzione, la riflessione sulla visibilità e il riconoscimento del contributo che l'universo femminile apporta alla pratica traduttiva nasce in quegli anni all'interno di un gruppo di traduttrici canadesi, in un contesto bilingue, per poi diffondersi in Nord America e in Europa⁸⁵.

È Sherry Simon che ha proiettato in una dimensione internazionale l'impegno pionieristico delle intellettuali canadesi (tra cui Barbara Godard, la già menzionata Suzanne de Lotbinière-Harwood e Louise von Flotow). Entrambe Sherry Simon e Barbara Godard hanno partecipato alla redazione del volume che ha rappresentato una svolta nei Translation Studies, *Translation, History and Culture*, pubblicato nel 1990 e curato da Susan Bassnett e André Lefevere⁸⁶. L'opera propose che lo studio dei testi avvenisse a partire da una duplice attenzione a segni e significati appartenenti sia alla cultura della lingua di origine sia a quella della lingua di arrivo, anziché sulla base del solo aspetto linguistico. La traduzione, che viene proposta come 'riscrittura', deve,

⁸¹ *Ivi*, p. 164-165.

⁸² *Ivi*, p. 165.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Susan Bassnett, *Prefazione*, in Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti, *Donne in traduzione*, cit., p. 11.

⁸⁵ Raffaella Baccolini, Valeria Illuminati, op. cit., pp. 522-524.

⁸⁶ Susan Bassnett, op. cit., p. 13.

dunque, anche relazionarsi ai concetti di potere e manipolazione⁸⁷. Barbara Godard, nel capitolo da lei scritto, dal titolo *Theorizing Feminist Discourse/Translation*, sostiene la necessità di abbandonare una traduzione modesta e invisibile a favore di una traduzione dalla quale possano emergere i segni della manipolazione del testo. Quest'attività viene definita *womanhandling* o femminizzazione, in antitesi all'idea di maltrattamento racchiusa nell'espressione *manhandling*⁸⁸.

Le teorie di Barbara Godard, insieme a quelle di Suzanne Jill Levine – che sottolinea il valore creativo del lavoro del traduttore – ebbero ampia risonanza; Josephine Balmer, che ne riconosce l'influenza, è la poetessa e traduttrice inglese che sperimenta un'attività pionieristica in tal senso, affiancando ai propri lavori di traduzione note e appunti paratestuali⁸⁹. Un estratto dal volume di Josephine Balmer *Handbags and Gladrags: a Woman in Translation, Reflecting*, è citato da Susan Bassnet nella sua prefazione al volume *Donne in Traduzione*:

Ho scoperto modi in cui si può intervenire radicalmente su un testo per “esibire la nostra presenza”, come ha detto Barbara Godard. E non solo attraverso prefazioni o altri elementi marginali che accompagnano anche traduzioni trasgressive, ma diventando vere e proprie traduttrici protagoniste della forza narrativa di un testo⁹⁰.

Nel tradurre i classici, sempre riconoscendo la fonte, Josephine Balmer «si sente libera di sperimentare, di portare talvolta anche testi celebri e canonizzati in direzioni nuove»⁹¹.

L'ampliarsi di tali rivendicazioni fu anche favorito dallo sviluppo, nella seconda metà del secolo scorso, del *cultural turn* applicato agli studi sulla traduzione:

Lo spostamento della concezione della traduzione da semplice attività linguistica a pratica di negoziazione tra culture e identità permette alla riflessione sulla prassi

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 13-14.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 14-15.

⁹⁰ *Ivi*, p. 15.

⁹¹ *Ibidem*.

traduttiva di prendere in considerazione vari fattori politici e culturali, tra cui anche il genere come costruzione⁹².

Il *cultural turn*, sottolineano le due autrici, «si rivela dunque fondamentale per aprire la traduzione alle prerogative e alle rivendicazioni delle prospettive di genere»⁹³.

Parimenti, le istanze femministe di quegli anni si esprimono anche nella scrittura, con sperimentazioni fortemente radicali. In Québec, un gruppo di scrittrici dà vita, con l'obiettivo di offrire una voce all'identità femminile marginalizzata, alla *écriture au féminin*, e alla conseguente affermazione di un genere traduttivo definito *feminist translation*⁹⁴.

Riprendendo le riflessioni di Luise Von Flotow, Raffaella Baccolini e Valeria Illuminati mettono in rilievo, nel loro saggio, come il lavoro critico rivolto all'analisi della scuola canadese, ne ha, tuttavia, evidenziato anche quello che è sicuramente un limite: il legame con la sola dimensione letteraria. Si mette in evidenza la necessità di approfondire la ricerca sull'attività, svolta da donne, di traduzione non-letteraria, quella scientifica ad esempio, per comprendere quanto le donne abbiano contribuito alla diffusione di altri saperi⁹⁵.

Nello stesso periodo, le traduttrici femministe d'oltreoceano privilegiano la traduzione di autori donne. Carol Maier, nel suo saggio *Una donna in traduzione, che riflette*, pone l'attenzione alla questione relativa alla selezione adottata dalle traduttrici femministe:

[...] la questione della traduzione di lavori scritti da uomini in confronto a quelli scritti da donne, mi aveva colpito come aspetto che più di ogni altro necessitasse di discussione. La domanda richiedeva risposte che non potevano risultare né scontate, né intrinseche alla domanda stessa. Il quesito sembra volermi condurre all'essenza più profonda del mio lavoro, in cui come traduttrice mi ritrovavo spesso a lottare per dare espressione in lingua inglese [...] Anche se sono certa

⁹² Raffaella Baccolini, Valeria Illuminati, op. cit., p. 527.

⁹³ *Ivi*, pp. 526-527.

⁹⁴ *Ivi*, pp. 527-528.

⁹⁵ *Ivi*, p. 534.

che interpretare e tradurre il lavoro di donne scrittrici sia essenziale, vedo anche un chiaro pericolo insito nel limitare la traduzione di autori legati a particolari ideologie o ad alcuni generi di letteratura [...]. L'obiettivo di ogni traduttore/traduttrice non deve essere di mettere a tacere, bensì di dare voce, di rendere disponibili testi che sollevano domande complesse e che aprono nuove prospettive. È essenziale che, come traduttrici, le donne vestano i panni sia di opere per cui provano una repulsione sia di quelle per cui sentono affinità. Devono diventare interpreti indipendenti, 'militanti', capaci non solo di offrire la propria voce in lingua inglese a tali opere considerate antagoniste, ma anche di instaurare un dialogo con esse e inserirle in un contesto più ampio, discutendone e descrivendo il proprio lavoro di traduzione per i lettori di lingua inglese⁹⁶.

Al tal proposito, Adele D'Arcangelo, nel suo saggio *Tradurre Carol Maier*, affronta il dibattito che ne deriva:

Il saggio di Carol Maier è particolarmente rilevante, perché oltre a essere uno dei primi proposti sulla questione, si pone di fronte al problema trattandone sia gli aspetti pratici sia quelli teorici e porta dunque all'attenzione un esempio concreto di come una donna traduttrice possa affrontare il proprio lavoro, affiancandovi una profonda riflessione di carattere filosofico/sociale e quindi esponendosi all'attenzione nella veste di traduttrice impegnata, 'resistant'/militante, termine che l'autrice stessa usa all'interno della sua analisi. Maier tocca diversi tasti 'dolenti' relativi alla questione del tradurre in un'ottica femminile/femminista, affermando come alcuni atteggiamenti di scrittrici femministe siano assimilabili a forme di censura. Il timore di poter cadere in un simile paradosso in veste di traduttrice la mette in guardia e la obbliga ad assumere un atteggiamento più critico verso il processo della traduzione, che non può esimersi dal perseguire il suo fine ultimo e più alto, ovvero quello di dare voce ai testi in una lingua diversa da quella in cui sono scritti⁹⁷.

La dimensione linguistica ha rappresentato, dunque, e continua a rappresentare, l'elemento nodale del pensiero femminista della traduzione:

⁹⁶ Carol Maier, *Una donna in traduzione, che riflette*, in Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti, *Donne in traduzione*, cit., pp. 59-61.

⁹⁷ Adele D'Arcangelo, *Tradurre Carol Maier*, in Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti, *Donne in traduzione*, cit., pp. 78-79.

[...] la sua centralità non si esaurisce e continua ad alimentare la ricerca in materia. Tanto la lingua quanto la traduzione sono infatti strumenti di costruzione sociale, in grado di sovvertire o rafforzare rappresentazioni e stereotipi, potenziali motori di cambiamento, spazi in cui si manifestano rapporti di potere. Non solo attraverso la lingua e la traduzione ruoli e rapporti di genere vengono costruiti discorsivamente, ma il genere interagisce e si interseca costantemente con altre categorie, anch'esse socialmente e discorsivamente costruite: etnia, nazionalità, classe sociale, religione, orientamento sessuale». Riprendendo Olga Castro, le due autrici scrivono che «I concetti di potere e ideologia sono quindi inevitabilmente e inscindibilmente legati a uno studio critico della lingua e della traduzione [...]», e aggiungono che «Il riconoscimento della traduzione come operazione non meramente linguistica, ma come prodotto di un soggetto [...] all'interno di un contesto sociale, politico, intellettuale, è uno dei punti fondamentali di una teoria della traduzione al femminile [...]»⁹⁸.

Un apporto fondamentale fornito agli studi di genere e traduzione è venuto, ai giorni nostri, dalla studiosa di letterature comparate della *Stanford University* Bella Brodsky la quale, nelle sue ricerche su traduzione e memoria culturale, spiega come le traduzioni siano parte integrante della letteratura, proprio per essere la rappresentazione dei mutamenti della storia e delle società; secondo Brodsky la traduzione – scrive Susan Bassnett nel suo saggio a prefazione del libro *Donne in traduzione* – «rappresenta oggi una politica ma anche una poetica, un'etica ma anche un'estetica», e «poiché oggigiorno le questioni di genere sono considerate fondamentali per comprendere la struttura del mondo, lo stesso dovrebbe avvenire per la traduzione»⁹⁹.

Dunque, nonostante ancora oggi le scelte editoriali sembrino concedere scarso spazio a prefazioni, postfazioni o note a cura delle traduttrici dei testi, lasciando spesso nell'ombra o addirittura nell'invisibilità questa professione, pur tuttavia tale ambito ha sicuramente conosciuto nuova vitalità negli ultimi anni.¹⁰⁰ Ne è un esempio, come

⁹⁸ Raffaella Baccolini, Valeria Illuminati, op. cit., pp. 531-532.

⁹⁹ Susan Bassnett, op. cit., p. 16.

¹⁰⁰ Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti, *Donne in traduzione: prospettive di genere negli studi traduttologici*, cit., p. 23.

evidenzia Susan Bassnett nel suo saggio, l'istituzione nel 2017 in Gran Bretagna del Premio *Women Writers in Translation*, evento che ha avuto grande successo. Basti pensare che in quell'edizione pervennero alla giuria ben 58 opere, provenienti da 20 diverse lingue originali, tradotte in lingua inglese da donne: romanzi, poesie, libri per l'infanzia, due traduzioni di opere della scrittrice vincitrice del Premio Nobel per la letteratura del 2015. Fino ad allora le traduzioni verso l'inglese erano praticamente appannaggio maschile¹⁰¹.

¹⁰¹ Susan Bassnett, op. cit., pp. 15-16.

Ritradurre un grande classico

Come riportato da Enrico Monti nella sua introduzione al volume *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, curato insieme Peter Schnyder, la traduttrice Isabelle Collombat, in *Le XXI^e siècle : L'âge de la retraduction*, sostiene che il XXI secolo sarà l'«era delle ritraduzioni» e parla di un'«ondata di ritraduzioni», a partire dagli anni '90, che definisce «di un'entità e subitanità straordinarie»¹. La ricercatrice Liliane Rodriguez, nel suo articolo *Sous le signe de Mercure, la retraduction*, in virtù degli scambi accelerati che caratterizzano la nostra epoca e che determinano l'inserimento della traduzione (scritta e orale) nei contesti più diversi, ha parlato di bulimia traduttiva e ritraduttiva contemporanea². A tal proposito, nell'articolo appena citato, Liliane Rodriguez si chiede: «perché tante traduzioni di un testo letterario?» e «perché alcune traduzioni conservano il proprio splendore mentre altre sbiadiscono velocemente?», ma, innanzitutto, «che cos'è, di preciso, la ritraduzione?»³

L'interesse per la ritraduzione, sottolinea Enrico Monti, è, in effetti, piuttosto recente: a parte qualche «studio pionieristico» condotto da Paul Bensimon e Antoine Berman negli anni '90, l'interesse per le questioni teoriche relative alla ritraduzione è cresciuto solo negli ultimi tempi⁴.

Nel suo discorso introduttivo alle *Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni* organizzate dal dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi

¹ Enrico Monti, *Introduction. La retraduction, un état de lieux*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Orizons, Paris 2011, pp. 13-14 [Traduzione mia].

² Liliane Rodriguez, *Sous le signe de Mercure, la retraduction*, Palimpsestes [Online], n. 4 del 1990, pubblicato online il 22 dicembre 2010, consultato il 17 giugno 2023, paragrafi 1-3 [Traduzione mia].
URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/604>
DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.604>

³ *Ivi*, paragrafo 4 [Traduzione mia].

⁴ Enrico Monti, *Introduction. La retraduction, un état de lieux*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, cit., p. 10 [Traduzione mia].

di Trento a maggio del 2021, la ricercatrice Francesca Lorandini ha sintetizzato in modo molto efficace che cosa sia la ritraduzione e da quali esigenze essa nasca, ed è dalle sue parole che vorrei partire per questa breve digressione nella storia e nella teoria della traduzione e della ritraduzione:

La ritraduzione è una questione che mi appassiona da sempre perché mi sembra una chiave molto utile e interessante per interpretare e reinterpretare la letteratura e lo spazio letterario in generale e poi per poter quindi raccontare la storia letteraria in un modo diverso e nuovo magari. [...] Si ritraduce perché cambiano le condizioni della ricezione, si ritraduce perché la pratica e gli strumenti della traduzione si rinnovano di continuo; si ritraduce perché cadono delle forme di censura esterne ma anche delle forme di censura introiettate dai traduttori e si ritraduce anche perché a volte vengono fatte delle scoperte filologiche che portano a una rielaborazione del testo. E poi si ritraduce anche perché le lingue invecchiano e quindi ogni tanto va ripreso in mano l'originale e va rimodellato all'interno della nuova configurazione assunta dalla lingua di traduzione. Questa questione dell'invecchiamento per me è un elemento molto affascinante perché in astratto può sembrare strano che l'originale non invecchi ma la traduzione sì; poi, invece, se si guardano le cose in modo un po' più concreto si capisce che è logico che ci sono questioni di storia della lingua, di storia dell'editoria, questioni politiche più generali che intervengono e fanno sì che in effetti una lingua invecchi. Quindi ogni traduzione non solo mostra l'originale sotto una luce nuova ma dà un'immagine di quello che succede in un determinato momento storico nella lingua della cultura d'arrivo, cioè nella lingua del testo tradotto. Vi voglio proporre di provare a pensare alla ritraduzione attraverso un'immagine molto bella che rubo alla traduttrice Anna D'Elia: secondo lei il testo originale va visto come un territorio e ogni sua traduzione come una mappa. Ogni traduttore sarebbe, quindi, un cartografo che attraversa un territorio e che lo riproduce con gli strumenti, con le risorse e anche con i limiti che ha nel preciso momento in cui traduce. Quest'immagine mi sembra molto efficace per capire cosa sia una ritraduzione e come sia legata alla storia. Pensate ad esempio alle carte medievali, moderne, contemporanee dell'Italia. Il territorio è sempre lo stesso ma è la sua

rappresentazione che cambia. Non muta il territorio ma muta il modo di leggerlo, di interpretarlo, di riprodurlo, per ragioni scientifiche, tecniche e anche politiche⁵.

È proprio nella letteratura, scrive Enrico Monti, – sebbene, come sottolineato da Yves Gambier, la ritraduzione venga praticata anche nei campi della filosofia, delle scienze umane, della religione, nonché in quello istituzionale comunitario, ecc.⁶ – che «la ritraduzione trova la sua espressione più vitale», perché «è solo nella letteratura che la funzione estetica del linguaggio è invocata al suo livello massimo e che l’insoddisfazione ermeneutica, da cui spesso scaturisce una ritraduzione, si manifesta più chiaramente»⁷.

Dunque, si ritraduce,

- perché le traduzioni invecchiano. Anche gli originali invecchiano, «ma non nello stesso modo delle traduzioni, almeno agli occhi del pubblico»; se gli originali «prendono delle grinze che li rendono ancora più affascinanti, le imperfezioni delle traduzioni dovute all’età possiedono una propensione tutta particolare a renderle grottesche»⁸.

Rispetto alla questione dell’invecchiamento della lingua, Jean-René Ladmiral, nel suo scritto *Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles...*, inserito nel volume prima menzionato a cura di Enrico Monti e Peter Schnyder, offre un punto di vista leggermente diverso; egli, cioè, sostiene che «non è la traduzione a essere “invecchiata”; e non è nemmeno la lingua [...] nella quale essa è stata redatta: sono i nostri costumi linguistici contemporanei che se ne sono allontanati e che fanno sì che questo testo tradotto [...] ci risulti antiquato». Inoltre «è cambiata la nostra sensibilità

⁵ Francesca Lorandini, *Introduzione*, in *Una conversazione infinita. Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni*, 17-18 maggio 2021, UniTrento Lettere e Filosofia: https://www.youtube.com/watch?v=ALd7_DD-IEE&list=PL9vK57kcmwQOxkT-uvWw1uOpEjh5TTBua

⁶ Yves Gambier, *La retraduction : Ambiguités et défis*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, cit., p. 53 [Traduzione mia].

⁷ Enrico Monti, *Introduction. La retraduction, un état de lieux*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, cit., pp. 12-13 [Traduzione mia].

⁸ *Ivi*, pp. 15-16 [Traduzione mia].

letteraria, così come gli elementi culturali impliciti di cui è portatrice e l'intertestualità tacita che la sottende». Tutto ciò fa parte di quella che Jean-René Ladmiral ha concettualizzato come «*périlangue*», ovvero tutto quell'

insieme di non-detti che sono per così dire coestensivi della messa in opera della lingua stessa, tanto nella pragmatica della comunicazione orale che negli scritti che ne segnano la storia e, di contraccolpo, vi si sedimentano, costituendo così l'eredità di una tradizione che obbedisce a una temporalità propria⁹.

- poi, si ritraduce per ripristinare l'integralità del testo, quando vi sono omissioni da colmare oppure modifiche o errori da correggere¹⁰;
- si ritraduce perché si vuole «riscoprire un rapporto diretto con l'originale», quindi, ad esempio, nel caso in cui la o le traduzioni precedenti non fossero state fatte a partire dall'originale, bensì, *par relais*, a partire, cioè, a loro volta, da una traduzione in un'altra lingua¹¹; Enrico Monti riporta, ad esempio di ciò, la nuova traduzione italiana di *Zorba il Greco* di Nikos Kazantzakis, che nella prima traduzione italiana era stato tradotto a partire non dal greco moderno ma partire dalla traduzione inglese *Zorba the Greek*¹².
- infine, si ritraduce per reinterpretare i testi alla luce dei nuovi strumenti a disposizione del traduttore:

il miglioramento degli strumenti lessicografici e di ricerca offre ai traduttori contemporanei delle risorse incomparabili rispetto ai mezzi di lavoro a disposizione dei “vecchi” traduttori; senza contare le migliori competenze linguistiche che generalmente hanno acquisito in virtù della professionalizzazione del mestiere¹³.

⁹ Jean-René Ladmiral, *Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles...*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, cit., p. 39 [Traduzione mia].

¹⁰ *Ivi*, p. 14 [Traduzione mia].

¹¹ *Ibidem* [Traduzione mia].

¹² *Ibidem* [Traduzione mia].

¹³ *Ivi*, p. 16 [Traduzione mia].

Enrico Monti sottolinea anche un altro aspetto della professionalizzazione dei traduttori, e cioè che questa «ha spesso fatto oscillare l'approccio traduttivo dei testi letterari dal polo dell'*acceptability* verso quello dell'*adequacy* [...] per quanto si tratti di una tendenza che non può essere applicata in maniera generale all'intero contesto europeo».

Paul Bensimon, Antoine Berman. L'hypothèse de la retraduction

Antoine Berman ha ritenuto che la ritraduzione fosse un'operazione necessaria inserita in un ciclo traduttivo nel quale il posto della ritraduzione è fondamentale in quanto, finalmente, spazio di «compimento»¹⁴. Paul Bensimon, fondatore della rivista di traduzione *Palimpsestes*, nella sua "*Présentation*" del volume numero 4 della rivista, pubblicato nel 1990 e dedicato al tema della ritraduzione, definisce in quest'ottica la prima traduzione di un'opera quale *introduzione* della stessa nella lingua e nella cultura di arrivo, un'operazione di *acclimatamento*. Pertanto, in quanto *integrazione* da una cultura all'altra, essa è «poco rispettosa delle forme testuali dell'originale» ed è «sottomessa a degli imperativi socio-culturali che privilegiano il destinatario dell'opera tradotta»¹⁵. Il ritraduttore, invece, sottolinea Paul Bensimon nello stesso articolo, non ha più come obiettivo quello di attenuare la distanza tra due culture, operazione già svolta dalla prima «traduzione-introduzione», bensì, al contrario, non solo «non rifiuta lo spaesamento culturale», ma, addirittura, «si sforza addirittura di crearlo»¹⁶. La ritraduzione è, quindi, rispetto alla traduzione-introduzione «più attenta [...] alla lettera del testo originale, alla sua struttura linguistica e stilistica, alla sua singolarità»¹⁷.

¹⁴ Antoine Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, *Palimpsestes* [Online], n. 4 del 1990, pubblicato online il 22 dicembre 2010, consultato il 07 maggio 2023, paragrafo 1 [Traduzione mia].

URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>

DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>

¹⁵ Paul Bensimon, *Présentation*, *Palimpsestes* [Online], n. 4 del 1990, pubblicato online il 22 dicembre 2010, consultato il 17 giugno 2023, paragrafo 1 [Traduzione mia].

URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/598>

DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.598>

¹⁶ *Ivi*, paragrafo 3 [Traduzione mia].

¹⁷ *Ibidem* [Traduzione mia].

Il percorso che da una prima traduzione-introduzione consente di approdare a una ritraduzione potenzialmente ‘compiuta’ è stato descritto da Antoine Berman attraverso la ciclicità delle traduzioni teorizzata da Goethe, insieme a due nuovi elementi che egli introduce, il *kairos* e la *défaillance*. Nel suo articolo *La retraduction comme espace de la traduction*, pubblicato nel sopracitato volume di *Palimpsestes*, Antoine Berman traccia un percorso di ricerca di quegli elementi che fanno sì che solo le ritraduzioni racchiudano in sé il potenziale di *grande traduzione* e che le rendono, pertanto, necessarie alla creazione di quella che Enrico Monti e Peter Schnyder hanno definito «Biblioteca ideale»¹⁸. Antoine Berman invita a riflettere sulle ragioni che portano un’opera a invecchiare rispetto a un’originale che, invece, preserva la sua grandezza nel tempo:

Di solito, ricerchiamo le radici della necessità di ritradurre in un fenomeno esso stesso assai misterioso: mentre gli originali restano eternamente giovani (quale che sia il nostro livello di interesse nei loro confronti, la loro prossimità o la lontananza culturale), le traduzioni, invece, “invecchiano”. Corrispondenti a un dato stadio della lingua, della letteratura, della cultura, accade, spesso molto velocemente, che esse non si inseriscano più nello stadio successivo. È necessario, allora, ritradurre, perché la traduzione esistente non riveste più un ruolo rivelatore e comunicatore delle opere. Del resto [...] poiché nessuna traduzione può pretendere di essere ‘la’ traduzione, la possibilità e la necessità di ritradurre sono insite nella struttura stessa dell’atto di tradurre¹⁹.

Tuttavia, bisogna chiarire che, sottolinea Antoine Berman, non tutte le traduzioni invecchiano. Infatti, esiste tutta una serie di traduzioni che ha guadagnato uno status pari a quello dei rispettivi originali, se non un prestigio addirittura maggiore. Si tratta, appunto, di quelle che Antoine Berman chiama «grandi traduzioni». Le traduzioni che Antoine Berman annovera quali luminosi esempi di grandi traduzioni sono

¹⁸ L’espressione è utilizzata da Enrico Monti e Peter Schnyder in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Avant-Propos*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, cit., p. 7 [Traduzione mia].

¹⁹ Antoine Berman, op. cit., paragrafo 2 [Traduzione mia].

La Vulgata di San Girolamo, La Bibbia di Lutero, la Versione Autorizzata, Plutarco tradotto da Amyot, Le Mille e Una Notte di Galland, Shakespeare tradotto da Schlegel, l'Antigone di Hölderlin, il Don Chisciotte di Tieck, il Paradiso Perduto di Milton tradotto da Chateaubriand, Poe tradotto da Baudelaire, Baudelaire tradotto da Stefan George²⁰.

Traduzioni che, scrive Berman, sebbene debbano venire di tanto in tanto rimodernate (la Bibbia di Lutero) o che non hanno più un pubblico di lettori tanto vasto quanto prima (la Vulgata) o che non ci affasciano più come una volta (Plutarco), rimangono inarrivabili. Tutte traduzioni, cioè, che, in nome del prestigio di cui godono, non invecchiano²¹.

A partire da questo elenco di traduzioni – per nulla esaustivo, specifica Antoine Berman – che non condividono epoca, lingua o scopo, egli si chiede cos'è che accomuni tutte queste grandi traduzioni e quali caratteristiche le rendano tali. Sicuramente, risponde Berman, si distinguono tutte per aver rappresentato «un evento nella lingua di arrivo, tanto scritta che orale», sono caratterizzate «da un'estrema sistematicità, almeno pari a quella dell'originale», rappresentano «il luogo d'incontro tra la lingua dell'originale e quella del traduttore», creano «un legame intenso con l'originale che si misura con l'impatto di quest'ultimo sulla cultura ricettrice» e rappresentano «per l'attività di traduzione contemporanea o successiva un precedente fondamentale»²².

Tuttavia, posto che ritraduzione assume, specifica Antoine Berman, qui la connotazione più ampia di traduzione di un'opera di un autore che è già stato tradotto, anche se non necessariamente quella sua specifica opera, allora «tutte queste traduzioni hanno anche un altro tratto in comune: sono tutte ritraduzioni»²³.

Ma, «perché tutte le grandi traduzioni sono necessariamente delle ritraduzioni? O, al contrario, perché tutte le prime traduzioni non sono mai (o quasi) delle grandi traduzioni?»²⁴ Berman risponde attraverso la teoria della ciclicità delle traduzioni

²⁰ *Ivi*, paragrafo 5 [Traduzione mia].

²¹ *Ibidem* [Traduzione mia].

²² *Ivi*, paragrafi 6-13 [Traduzione mia].

²³ *Ivi*, paragrafi 14-19 [Traduzione mia].

²⁴ *Ivi*, paragrafo 20 [Traduzione mia].

elaborata da Goethe, il quale sosteneva che ogni «avventura» di traduzione dovesse necessariamente svilupparsi in tre fasi (o epoche)²⁵: la prima, quella della «traduzione interlineare (parola per parola), che mira [...] a dare una visione grossolana [...] dell'originale»; la seconda, quella della «traduzione libera, che adatta l'originale alla lingua, alla letteratura e alla cultura del traduttore»; infine, la terza, quella della traduzione alla lettera, nel senso di traduzione che «riproduce le “particolarità” culturali, testuali, ecc. dell'originale»²⁶.

Sottolinea Antoine Berman:

Nella visione di Goethe è insito un concetto molto profondo: ogni azione umana, per essere compiuta, ha bisogno della ripetizione. Ciò è particolarmente vero per la traduzione, in quanto essa è già in origine un'operazione di raddoppiamento, di duplicazione. La ripetitività primaria della traduzione è, per così dire, raddoppiata nella ritraduzione. È nel dopo di una prima traduzione cieca ed esitante che risiede la possibilità di una traduzione compiuta²⁷.

Eppure, scrive Berman, «il pensiero di Goethe non esaurisce la questione, forse perché si basa su una percezione globale dell'agire umano e non specificatamente sulla struttura della traduzione»; l'autore prosegue sottolineando che una grande traduzione non è solo quella che si produce dopo la prima e la seconda epoca del ciclo di Goethe, ma è anche quella traduzione in cui regna «abbondanza» – linguistica, testuale, di significato – al punto da compensare l'inevitabile «*défaillance*» che caratterizza ogni traduzione. Le prime traduzioni sono quelle più colpite dalla *défaillance*; sono, vale a dire, entropiche, come se in esse «le forze antitraduttive alla base della “*défaillance*” si manifestassero [...] in tutta la loro potenza»²⁸.

Tuttavia, sottolinea Berman, ciò non significa che le grandi traduzioni non siano «*défaillantes*», ma,

²⁵ *Ivi*, paragrafo 21 [Traduzione mia].

²⁶ *Ibidem* [Traduzione mia].

²⁷ *Ivi*, paragrafo 23 [Traduzione mia].

²⁸ *Ivi*, paragrafo 25 [Traduzione mia].

la grande traduzione impone un discorso sulla traduzione diverso da quello, tradizionale, della perdita: ovvero, il discorso dell'abbondanza. [...]. E, tanto le prime traduzioni sono "povere", segnate dalla mancanza, tanto la grande ritraduzione si pone sotto forme diverse nel segno della profusione sovrabbondante²⁹.

Altro elemento da tenere in considerazione è il *kairos*. Antoine Berman scrive che una grande traduzione deve prodursi nel momento propizio, quel momento cioè, in cui arriva (o torna) il tempo di una data opera, il momento giusto per «riconnettersi con un originale nascosto dalle sue introduzioni, ripristinare la sua significanza e raccogliere ed espandere la lingua della traduzione nello sforzo di restituire questa significanza, eliminare, almeno in parte, la *défaillance* della traduzione, che insidia perennemente tutte le culture»³⁰.

Tradurre alla lettera

Vale la pena soffermarsi, alla luce delle riflessioni di Antoine Berman a partire dalla teoria della ciclicità delle traduzioni di Goethe, sul significato di traduzione letterale, ovvero quella traduzione che rappresenta la terza e ultima epoca del ciclo e che è dunque, la traduzione compiuta.

Cito, a tal proposito, quella che trovo essere una chiara spiegazione di che cosa sia la traduzione alla lettera, tratta dalla grammatica per i traduttori dal francese all'italiano a cura di Alberto Bramati, traduttore e professore, che ne definisce anche il rapporto con il secondo tipo di traduzione, vale a dire quella libera, secondo la definizione di Goethe, qui chiamata 'traduzione del senso', e che si contrappone, appunto, alla 'traduzione della lettera':

[...] fare in modo che sia il lettore ad andare incontro allo stile dello scrittore corrisponde alla traduzione alla lettera: il traduttore cerca in questo caso di riprodurre nel testo d'arrivo le caratteristiche linguistiche del testo di partenza (lessico, sintassi, figure retoriche, melodia e ritmo). Tradurre la lettera significa allora sforzarsi di adattare la lingua d'arrivo all'espressione della complessità del

²⁹ *Ibidem* [Traduzione mia].

³⁰ *Ivi*, paragrafo 28 [Traduzione mia].

sensu del testo originale, un sensu che passa innanzitutto attraverso l'uso di certe parole (dotate non solo di un significato ma anche di un significante, cioè di un suono e di una forma specifici), poi attraverso la scelta di certe strutture sintattiche (che esprimono una data rappresentazione della realtà, una data visione del mondo), quindi attraverso il ricorso a certe figure retoriche (figure di parola, fondate sui significanti, e figure di pensiero, fondate sui significati) e, infine, attraverso la melodia e il ritmo che sono propri di una certa scrittura. Aprendo la lingua d'arrivo all'influenza della lingua e della cultura di partenza, il traduttore obbliga il lettore a spostarsi verso lo scrittore.

Nella pratica del mestiere di traduttore, la traduzione del sensu e la traduzione della lettera rappresentano due poli che esistono solo in astratto: di fatto, i traduttori che seguono il criterio del sensu non dimenticano mai completamente la lettera del testo di partenza così come quelli che seguono il criterio della lettera sono necessariamente portati, in vari punti del proprio testo, a modificare il lessico, la sintassi, le figure retoriche, la melodia e il ritmo dell'originale per tenere conto delle esigenze della lingua d'arrivo. I due approcci portano allora allo stesso risultato? Assolutamente no: mentre il "traduttore del sensu" tende a riscrivere il testo di partenza secondo la propria concezione della lingua d'arrivo, e quindi a cancellare molte delle scelte linguistiche dell'originale anche quando sarebbe possibile riprodurle nel testo d'arrivo, il "traduttore della lettera", pur essendo obbligato a modificare in vari punti della sua traduzione il lessico, la sintassi, le figure retoriche, la melodia e il ritmo del testo di partenza, interverrà solo là dove è realmente necessario, sforzandosi per il resto di riprodurre le scelte linguistiche dell'originale. Il risultato non sarà lo stesso.

La traduzione alla lettera non corrisponde quindi alla traduzione "parola per parola" [...], ma rappresenta piuttosto il tentativo di riprodurre nel testo d'arrivo il maggior numero possibile di caratteristiche lessicali, sintattiche, retoriche e melodico-ritmiche del testo di partenza, quello che cioè costituisce il suo stile³¹.

I quattro elementi elencati da Alberto Bramati quali punti chiave la cui riproduzione (nei limiti del possibile) determina come risultato una 'traduzione alla lettera', rappresentano, sottolinea, anche le difficoltà con cui il traduttore si scontra, a partire

³¹ Antonio Bramati, *Le trappole del francese, Una grammatica per i traduttori dal francese all'italiano*, Edizioni Libreria Cortina Milano, Milano 2019, pp. 20-21.

dal lessico, che pone due diversi problemi, vale a dire la traduzione dei significanti e la traduzione dei significati.

La traduzione dei significanti, scrive Antonio Bramati, si intreccia con la questione melodico-ritmica, che pervade a sua volta la questione dell'efficacia retorica. I suoni delle parole – dati dal numero e tipo di sillabe e dalla posizione degli accenti – servono non solo a «suscitare un'emozione estetica» ma anche per raggiungere «un'efficacia retorica». Dunque, egli spiega che in questo caso, il traduttore interviene operando degli interventi minimi, quali lo spostamento, l'inserimento o l'omissione di un elemento all'interno della frase. Non esistono, tuttavia, specifica Alberto Bramati, regole applicabili a ogni caso, e molto è lasciato all'esperienza del traduttore: «Mentre i problemi lessico-grammaticali si fondano su elementi oggettivi, i problemi melodico-ritmici appartengono alla dimensione soggettiva del lavoro del traduttore: sia la percezione di un problema che la soluzione proposta per risolverlo sono, infatti legate alla sensibilità linguistica del singolo traduttore»³².

I problemi di equivalenza di significato nascono dal fatto che spesso i due significati coincidono solo parzialmente; pertanto, «ne risulta che ogni lingua, per definizione, risulta povera di parole ogni volta che deve esprimere i significati che sono codificati dalle parole di un'altra lingua: il lessico di ogni lingua, cioè, presenta delle lacune a livello semantico rispetto al lessico delle altre lingue»³³.

Dunque, missione del traduttore della lettera è colmare quella 'povertà linguistica', che esiste, chiaramente, solo in relazione a un'originale scritto in un'altra lingua, fermo restando, comunque, «che ogni traduzione comporta una perdita, poiché, cioè, è impossibile esprimere nella lingua d'arrivo tutto ciò che è espresso nel testo di partenza» e ciò è particolarmente vero in quei «testi che sfruttano in modo creativo i diversi livelli della lingua (fonico, semantico, sintattico)», e per i quali, pertanto, ancor più che per altri testi, è sempre possibile più di una traduzione³⁴.

³² *Ivi*, pp. 31-32.

³³ *Ivi*, pp. 21-22.

³⁴ *Ivi*, p. 32.

Georges Mounin, Dominique Aury

Berman non è stato l'unico a chiedersi che cosa rendesse 'grande' una traduzione. La scrittrice e traduttrice Dominique Aury, nella sua prefazione a *Les problèmes théoriques de la traduction* di George Mounin, si era interrogata sugli elementi che conducono a quella «permanenza universale riconosciuta» di un'opera di traduzione a cui ambiscono i traduttori, quell'operazione in cui sono riusciti quei traduttori che ella definisce «i santi patroni» della traduzione, tra cui Amyot, Baudelaire, Chapman, Galland, Burton, Schiller, Nerval; quei traduttori, cioè, che hanno provato che il «miracolo» della traduzione universalmente permanente esiste³⁵. Sembra, scrive Dominique Aury, che nelle traduzioni ad opera di questi *grandi traduttori* vi sia un qualche elemento nascosto che le distanzia dalle altre operazioni di traduzione. Scrive Aury: «[...] quando il risultato di questo lavoro raggiunge un rigore indiscutibile (cosa rara) e una permanenza universalmente riconosciuta (cosa ancora più rara), allora tra l'opera e il risultato dell'opera è successo qualcosa di forse indicibile»³⁶.

Dunque, si chiede: che cos'è che ha fatto la differenza? Che cosa avevano questi grandi traduttori che ha fatto sì che le loro traduzioni venissero considerate delle *grandi traduzioni*?

- non è la genialità del traduttore: Amyot, scrive Aury, non era geniale (Baudelaire sì, lo era, ma Amyot no); tuttavia, così come a nessun traduttore verrebbe mai in mente di ritradurre *Les Histoires extraordinaire* di Edgar Allan Poe – tradotte da Baudelaire –, allo stesso modo nessun traduttore ritradurrebbe *Daphnis et Chloé* – tradotto da Amyot³⁷;
- non è nemmeno (o almeno non sempre) la conoscenza imperfetta della lingua dalla quale ci apprestiamo a tradurre: «si osservano, in Amyot, degli errori di senso e in Baudelaire dei controsensi, il che dimostra che la conoscenza imperfetta della lingua da tradurre non è sempre un ostacolo»³⁸;

³⁵ Dominique Aury, *Préface*, in George Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Editions Gallimard, 1963, p. VIII [Traduzione mia].

³⁶ *Ibidem* [Traduzione mia].

³⁷ *Ibidem* [Traduzione mia].

³⁸ *Ibidem* [Traduzione mia].

- non è neanche il fatto di non essere scrittori: «André Gide era uno scrittore, conosceva onorevolmente l'inglese e si era circondato dei migliori consigli. Le sue traduzioni di Shakespeare non assomigliano a Shakespeare. Né ha, nemmeno lui, superato l'ostacolo»³⁹.

Ebbene, sottolinea Dominique Aury, la parola chiave è proprio *ostacolo*, spiegando in ogni traduzione, è la definizione dell'ostacolo che pone le basi per produrre una traduzione potenzialmente provvista di quelle caratteristiche che la definiscono come opera dotata di permanenza universale. Quindi, è necessario, «poiché il passaggio da una lingua all'altra non è scontato, definire in che cosa consiste l'ostacolo, operazione a volte di analisi (di che cosa è fatto l'ostacolo) e di sintesi (qual è l'elemento che hanno in comune questi ostacoli)» e conseguentemente affrontarlo, non aggirarlo o abatterlo: individuare, dunque, di volta in volta, l'ostacolo, perché: «Una cosa è forzarlo, aggirarlo, eliminarlo, per venirne a capo, [...] un'altra cosa è conoscerlo⁴⁰». Solo questo processo di conoscenza libera i traduttori dalla convinzione descritta da George Mounin di riuscire a cogliere il senso da tradurre e di poterlo esprimere anche quando «l'operazione è ardua» e quando «il risultato è letterariamente lontano dall'originale»⁴¹. Bisogna, allora, fare affidamento sulla moderna linguistica:

Segnalando gli ostacoli, essa impedisce di ignorarli. Descrivendo gli ostacoli, indica allo stesso tempo in quale misura e come vincerli. Insegnando ad analizzare più sottilmente la lingua, insegna al traduttore a calcolare più precisamente la sua fedeltà relativa, a misurare coscientemente il suo margine di infedeltà, e anche di intraducibilità⁴².

Jean-René Ladmiral, Yves Gambier

Come Berman, Jean-René Ladmiral, nel suo scritto precedentemente menzionato, riprende il concetto di *kairos* quale elemento necessario al raggiungimento dello status che egli definisce di «*quasi-originali*» di cui godono alcune traduzioni particolarmente

³⁹ *Ibidem* [Traduzione mia].

⁴⁰ *Ibidem* [Traduzione mia].

⁴¹ George Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Editions Gallimard, 1963, p. 169 [Traduzione mia].

⁴² *Ivi*, pp. 169-170 [Traduzione mia].

prestigiose. Tuttavia, sottolinea, questo dipende, da una parte, appunto, dal *kairos*, ma, dall'altra, anche dal «talento di questo “autore”, che è diventato il grande traduttore, vale a dire dalla “maestria” letteraria della sua scrittura, ancor più che dall'esattezza filologica della “fedeltà” di cui la sua traduzione dà prova nei confronti dell'originale»⁴³.

Yves Gambier, come scrive nel suo saggio *La retraduction : Ambiguités et défis* contenuto nel già citato volume di Monti e Schnyder, invece, prende le distanze dall'*hypotèse de la retraduction*, specificando che essa non può essere intesa come un modello generale, poiché,

sebbene alcuni casi confermino l'ipotesi, altri la contraddicono: la storia delle ritraduzioni è più complessa che non la causalità presupposta da Berman. Più che un seguito accumulatore, la ritraduzione sarà piuttosto il risultato dei bisogni che si trasformano e delle percezioni che cambiano, senza trascurare i mezzi tecnici di produzione e di riproduzione che oggi modificano il nostro rapporto con lo scritto⁴⁴.

Dunque, egli contesta una delle premesse dell'*hypotèse* «quella di una prima traduzione fortemente naturalizzante, assimilatrice, come se l'addomesticamento fosse la strategia di partenza obbligatoria, inevitabile. Peraltro, una traduzione non si elabora a partire da quella o quelle precedenti, ma secondo un movimento di andata e ritorno»⁴⁵ tra le due polarizzazioni di traduzione target o source oriented.

Gli obiettivi del (ri-)traduttore

Nel già citato articolo *Sous le signe de Mercure, la retraduction*, Liliane Rodriguez si concentra sul potenziale espresso da una ritraduzione a partire dagli elementi che il traduttore decide di mettere in risalto nel metatesto che andrà a redigere.

Similmente, Enrico Monti sottolinea che, appunto, il desiderio di una nuova traduzione di una data opera non nasce necessariamente dalla generale insoddisfazione

⁴³ Jean-René Ladmiral, op. cit., p. 41 [Traduzione mia].

⁴⁴ Yves Gambier, op. cit., p. 61 [Traduzione mia].

⁴⁵ *Ivi*, p. 59 [Traduzione mia].

per le altre traduzioni di quella stessa opera; al contrario, spesso è il desiderio di dare rilievo a un particolare aspetto dell'originale, scarsamente messo in risalto dalle sue altre traduzioni, a spingere un traduttore alla ritraduzione di un'opera.

A tal proposito – e paragonandole, come anticipa nel titolo del suo articolo, a quelle del polimorfo dio Mercurio – Liliane Rodriguez individua sette funzioni della traduzione che denoteranno il metatesto a seconda di quale o quali funzioni il traduttore deciderà di enfatizzare nel suo lavoro.

Così, a seconda delle sue intenzioni, il traduttore assume la funzione di *messaggero*, se la sua priorità è l'integrità del messaggio; di *servitore*, quando egli si mette al servizio dell'autore dell'originale e della lingua e del contesto dell'originale; di *inventore*, quando, per trasferire il messaggio nella lingua d'arrivo, modella i significanti per accogliere i significati; di *ginnasta*, quando utilizza la sua agilità (verbale e comunicativa) per rendere il messaggio accessibile ai lettori; di *mercante*, quando mette in campo le sue doti di negoziatore per trovare il compromesso più equilibrato affinché nulla vada perso completamente; di *ladro*, quando deruba – non più parzialmente (e inevitabilmente), bensì eccessivamente e deliberatamente – il testo originale del suo senso; infine, di *viaggiatore*, perché le ritraduzioni, alcune più alcune meno, tracciano il percorso di un'opera nei suoi contesti di ricezione⁴⁶.

Il risultato di ogni ritraduzione, quindi, «dipende dall'emergere di una funzione piuttosto che un'altra. [...] Spetta al traduttore proporre, e al lettore disporre – se questi è informato di ciò che gli viene proposto – perché il traduttore presenta, come certi dipinti di Mercurio, un volto diviso in due: una metà immersa nell'ombra, l'altra esposta alla luce»⁴⁷.

Anche Bruno Osimo distingue a seconda degli aspetti messi più o meno in luce. Egli, tuttavia, parla di cronotopi e ne individua otto: il «cronotopo della versificazione» (la *metrica*), il «cronotopo della struttura della proposizione» (la *sintassi*), il «cronotopo paradigmatico» (il *lessico*), il «cronotopo della psicologia individuale» (i

⁴⁶ Liliane Rodriguez, op. cit., paragrafi 13-59 [Traduzione mia].

⁴⁷ *Ivi*, paragrafo 62 [Traduzione mia].

deittici), il «cronòtopo della psicologia del gruppo» (i realia), il «cronòtopo della denotazione» (il “contenuto denotativo del testo”), il «cronòtopo della poetica espressiva» (i “procedimenti espressivi dell’autore”), della struttura testuale (la “coesione e coerenza testuale”), e «Si ottiene così un’intera serie di realizzazioni possibili [...] a seconda che la dominante di un metatesto poggi di più su certi cronòtopi che su altri»⁴⁸.

Editoria e ritraduzione

Se finora sono state affrontate le motivazioni alla base della ritraduzione che scaturiscono dalla volontà di rimediare all’insoddisfazione (generale o relativa solo a un particolare aspetto) nei confronti della o delle altre traduzioni precedentemente realizzate di una data opera, esistono anche delle ragioni di tipo editoriale che determinano la scelta di proporre al pubblico dei lettori una ritraduzione.

Innanzitutto, come sottolinea Enrico Monti, è da notare che il mondo dell’editoria «rifugge» la definizione di ritraduzione, «preferendo sistematicamente a essa l’espressione “nuova traduzione”, nella volontà manifesta di sottolineare la novità dell’operazione, anziché la ripetizione implicita dell’atto»⁴⁹.

Alle ragioni editoriali per ritradurre sottendono sovente delle ragioni di ordine economico; infatti, caduti i diritti d’autore, è possibile che ritradurre si riveli un’operazione più conveniente che non l’acquisto dei diritti di una traduzione già esistente. Tuttavia, una ritraduzione oltre che conveniente alla luce dei costi derivanti dell’acquisto dei diritti d’autore, risulta spesso, allo stesso tempo, dotata di maggiore attrattiva dal punto di vista dei lettori che non la nuova pubblicazione di una vecchia edizione e quindi, in assoluto, si rivela più redditizia per l’editore, tanto che l’operazione viene spesso segnalata in prima di copertina⁵⁰.

Vorrei sottolineare, quale riflessione personale dettata dalla pubblicazione, nel 2021, della ritraduzione italiana de *Il vecchio e il mare* di Ernest Hemingway, l’opera al centro di questo elaborato, come da tali ragioni editoriali basate su calcoli

⁴⁸ Bruno Osimo, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall’antichità ai contemporanei*, Hoepli, Milano 2002, p. 3.

⁴⁹ Enrico Monti, *Introduction*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, cit., p. 12 [Traduzione mia].

⁵⁰ *Ivi*, pp. 17-18 [Traduzione mia].

meramente economici in realtà possa trarre giovamento in termini di prestigio anche il mestiere di traduttore, attraverso la meritata rilevanza che assume l'operazione di ritraduzione che, in virtù della sua attrattiva, viene opportunamente e chiaramente segnalata. Il traduttore – in questo caso il ritraduttore – diventa, dunque, anch'egli protagonista nonché parte del successo di un'opera pubblicata da una lingua straniera.

Le due traduzioni a confronto

In una nota intervista di George Plimpton a Ernest Hemingway, lo scrittore ha dichiarato:

[...] io cerco sempre di scrivere secondo il principio dell'iceberg: i sette ottavi di ogni parte visibile sono sempre sommersi. Tutto quel che conosco è materiale che posso eliminare, lasciare sott'acqua, così il mio iceberg sarà sempre più solido. L'importante è quel che non si vede. Ma se uno scrittore omette qualcosa perché ne è all'oscuro, allora le lacune si noteranno¹.

Durante la stessa intervista, e riferendosi proprio a *Il vecchio e il mare*, Hemingway dice al suo intervistatore:

Il vecchio e il mare avrebbe potuto essere lungo più di mille pagine, avrei potuto sviluppare gli abitanti del villaggio, spiegare come sbarcano il lunario, come sono nati, se hanno avuto figli, ecc. Ma questa è un'operazione che altri scrittori sanno fare in modo eccellente e quando si scrive il limite è sempre quello che è già stato fatto in maniera esauriente. [...] Poi c'era l'oceano, su cui valeva la pena scrivere [...]. Avevo visto i marlin accoppiarsi, e ho lasciato perdere. In quello stesso braccio di mare avevo visto un branco di cinquanta balene, e una volta avevo provato a prenderne una lunga novanta metri con il rampone, ma non ce l'avevo fatta. Così ho lasciato stare anche le balene. E ho lasciato stare tutte le storie che sapevo sul villaggio di pescatori. Ma tutto questo è la parte nascosta dell'iceberg².

Nella postfazione della nuova edizione de *Il vecchio e il mare*, dal titolo *Di fronte all'iceberg*, la traduttrice Silvia Pareschi offre al lettore un assaggio di che cosa abbia

¹ George Plimpton, *Il principio dell'iceberg*, in Ernest Hemingway, *I Quarantanove Racconti*, Einaudi, Torino 2018, p. 545.

² *Ivi*, pp. 545-546.

significato per lei dovere indagare tutto quanto vi sia di ‘sommerso’ nel racconto di Ernest Hemingway e racconta di come, per tradurre, sia dovuta «scendere “nell’acqua profonda millecinquecento metri”, come quella in cui pesca Santiago»³. Silvia Pareschi fa dunque un parallelo tra la descrizione di Ernest Hemingway del mestiere dello scrittore e il mestiere, invece, del traduttore. Lo scrittore, che scrive secondo il principio dell’iceberg, nasconde al lettore l’esplicitazione di innumerevoli elementi che tuttavia egli ha ben chiari; al traduttore, a sua volta, spetta il compito di tuffarsi «in profondità per esplorare i setti ottavi dell’iceberg-libro, di cui il lettore vedrà solo la punta che affiora in superficie, ma non tutti gli studi, le ricerche, i dubbi e i ripensamenti che hanno portato alla parola approdata infine sulla pagina»⁴.

Al fine di far comprendere al lettore l’entità del lavoro svolto, l’esempio che fa Silvia Pareschi (insieme a quello di *benevolent skin cancer*, di cui però tratterò più avanti nel capitolo, nella sezione intitolata *Omissioni ed errori interpretativi*) è l’età di Manolin, il ragazzo amico di Santiago che, nonostante non peschi più sulla sua barca, nel tempo libero se ne prende affettuosamente cura. Leggendo il romanzo, scrive Silvia Pareschi, si ha l’impressione che Manolin sia un ragazzo giovanissimo tra i dodici e i quattordici anni; personalmente, addirittura, non l’ho immaginato più grande di dieci o undici anni – infatti, l’unico elemento ben visibile al lettore non voglia avventurarsi all’esplorazione dell’iceberg, è che Manolin deve avere per forza più di cinque anni: durante una delle loro conversazioni, Santiago e Manolin ricordano la prima volta che il vecchio lo aveva portato in barca con sé, all’età, appunto, di cinque anni.

Silvia Pareschi, tuttavia, ha rilevato alcuni elementi che stridevano – e che effettivamente potrebbero balzare anche agli occhi del lettore più attento – conducendo, pertanto, prima di tradurre, un’attentissima analisi di tutti quegli indizi che l’hanno portata a esplorare l’iceberg. I campanelli d’allarme che l’hanno così orientata, sono stati, scrive Silvia Pareschi, alcuni passaggi sulla condotta di Manolin, che non risultano in linea con l’età giovanissima che il lettore inconsapevolmente gli attribuisce; ad esempio, il ‘piccolo’ Manolin beve birra, a quanto dice Santiago

³ Silvia Pareschi, *Di fronte all’iceberg*, in Ernest Hemingway, *Il vecchio e il mare*, Mondadori, Milano 2021, p. 188.

⁴ *Ibidem*.

potrebbe già fare il marinaio, ed è in grado di trasportare a spalla lenze il cui peso, dalle attente considerazioni della traduttrice, avrebbe potuto essere all'incirca di ben 70 chili:

Non è facile calcolare la quantità di lenza [...] ma mettendo insieme tutte le misure che ci vengono fornite qua e là nel libro possiamo arrivarci: circa 1200 metri di lenza, che poteva tranquillamente pesare una settantina di chili, considerando che era fatta di ottimo “cordel catalano”, cioè di corda, a quei tempi non esistevano le lenze sintetiche⁵.

I sospetti della traduttrice vengono definitivamente confermati dalla conversazione sul baseball tra Santiago e Manolin. Dice il ragazzo: «Il padre del grande Sisler non è mai stato povero e lui, il padre, quando aveva la mia età giocava nelle grandi Leghe»⁶. Spiega, dunque, Silvia Pareschi:

Il padre di Dick Sisler era George “Il Magnifico” Sisler, che cominciò la sua carriera professionale nelle Grandi Leghe con i Chicago White Sox nel 1915, quando aveva 22 anni. [...] Ma da cosa è nata, nei lettori, la convinzione che Manolin fosse un ragazzino, anziché il ventiduenne che in effetti era? Dal fatto che gli elementi rivelatori a cui abbiamo accennato sono spinti in secondo piano da un elemento più vistoso, la sottomissione del ragazzo ai voleri della famiglia. [...] Eppure, se guardiamo il personaggio non con i nostri occhi di lettori moderni ma con quelli della cultura cubana rurale dell'epoca, imbevuta di un patriarcato familiare ancora modellato su quello della Spagna feudale, scopriamo che l'obbedienza al padre dimostrata da Manolin era normale per qualsiasi figlio di qualsiasi età che visse con i genitori, e non solo per un bambino⁷.

Ecco che, scrive Pareschi, «*L'iceberg ha rivelato un altro dei suoi segreti*»⁸. Può sembrare una banalità, una ricerca fine a sé stessa, visto che l'età di Manolin non va esplicitata nella traduzione, ma non lo è affatto. Basti pensare che, per esempio, anche il regista John Sturges, che ha girato il film *Il vecchio e il mare* del 1958, non aveva

⁵ *Ivi*, p. 190.

⁶ *Ivi*, p. 191.

⁷ *Ivi*, pp. 191-192.

⁸ *Ivi*, p. 192.

compreso questo ‘dettaglio’ e scelse, pertanto, come interprete di Manolin, un attore, Felipe Pazos, che all’epoca delle riprese aveva solo 14 anni⁹. Ma, soprattutto, scrive Pareschi, la ricerca

Serve alla traduttrice, la quale deve essere in grado di tracciare i contorni sommersi dell’iceberg. Una frase chiave come quella pronunciata da Manolin dovrà essere tradotta con la consapevolezza di ciò che nasconde senza appianarne la leggera stranezza che potrebbe segnalare, a un lettore attento e incuriosito, che sotto la punta dell’iceberg c’è altro da scoprire¹⁰.

Il ruolo essenziale dell’‘esplorazione dell’iceberg’ emerge anche nel corso del presente capitolo, man mano che verranno prese in esame le scelte delle due traduttrici sarà sempre più evidente come anche gli strumenti di ricerca oggi a disposizione dei traduttori siano spesso determinanti. Da qui in avanti saranno messi a confronto i due testi procedendo per aree tematiche: le scelte lessicali divergenti, le omissioni, gli errori e, infine, alcune considerazioni generali sulle due traduzioni.

Nel vivo del confronto Il lessico

La barca di Santiago

Ernest Hemingway apre l’epico racconto che narra l’impresa di Santiago, la cattura di un enorme marlin, con l’immagine del vecchio pescatore che naviga nella corrente del Golfo. Ed è nell’incipit che si trova il primo elemento su cui si concentrerà il confronto tra le due traduzioni.

Il testo originale di Ernest Hemingway recita così:

He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf Stream and he had gone eighty-four days now without taking a fish. [Ernest Hemingway, 1952]

Già questa prima frase ha prodotto in italiano due traduzioni chiaramente simili, ma che divergono su uno degli elementi lessicali centrali: *skiff*.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

Qui di seguito le due traduzioni italiane, rispettivamente da parte di Fernanda Pivano (1952) e Silvia Pareschi (2021):

Era un vecchio che pescava da solo su una barca a vela nella Corrente del Golfo ed erano ottantaquattro giorni ormai che non prendeva un pesce. [Fernanda Pivano, 1952]

Era un vecchio che pescava da solo su una piccola barca nella corrente del Golfo e ormai da ottantaquattro giorni non prendeva un pesce. [Silvia Pareschi, 2021]

Prima di riflettere sulle scelte delle due traduttrici, propongo la definizione di *skiff* in inglese, così come riportata sul Cambridge Dictionary online: «a small, light boat for rowing or sailing, usually used by only one person». Si tratta quindi di una piccola barca, leggera, a vela o remi, solitamente per una sola persona. In italiano, *skiff* trova il suo traduce in *schifo*, oppure nel prestito *skiff*. Lo *schifo* è un'«imbarcazione lunga e sottile, a vela o remi, usata per la pesca costiera»; tempo addietro invece, si utilizzava per indicare genericamente una «imbarcazione per il servizio di una nave maggiore»¹¹. Oggi, *schifo* (o *skiff*, che in questo contesto è suo sinonimo) è utilizzato nel linguaggio sportivo per indicare un'imbarcazione leggera con un vogatore e due remi¹². Dunque, esclusa – per ovvie ragioni – la definizione più moderna di ‘imbarcazione da regata’ e posto che *schifo* si presenta come un termine tecnico, e che non rappresenta, pertanto, nel contesto, una scelta traduttiva percorribile, le traduzioni di Fernanda Pivano e Silvia Pareschi presentano due soluzioni diverse che traggono origine da due diversi punti di vista: da una parte, Fernanda Pivano definisce l'imbarcazione per la presenza della vela, non necessariamente implicata nel significato di *skiff*, ma che sappiamo essere presente dalle descrizioni successive, e traduce, pertanto, con “barca a vela”; dall'altra parte, Silvia Pareschi, con “piccola barca”, pone l'accento sulle dimensioni assai ridotte dell'imbarcazione e, conseguentemente, sulla modestia della condizione del vecchio Santiago.

¹¹ Si veda Treccani, Vocabolario on line, voce *schifo*:
<https://www.treccani.it/vocabolario/schifo2/>

¹² *Ibidem*.

Soluzioni entrambe valide – e soprattutto corrette – quella di Silvia Pareschi risulta, tuttavia, possedere una maggiore efficacia, già dal suo primo impatto, nella descrizione della condizione del vecchio – nonché estremamente povero – Santiago. Nell’ottica del contrasto con barca (boat), che designa, nel testo, genericamente l’imbarcazione degli altri pescatori – meno sfortunati di Santiago e per i quali Manolin è stato costretto dai genitori a lasciare il vecchio – *piccola barca* contribuisce a sottolineare con maggiore forza questa opposizione, rispetto a *barca a vela*. Qui di seguito le due traduzioni inserite nel contesto più ampio del confronto con gli altri pescatori:

He was an old man who fished alone in a skiff in the Gulf Stream and he had gone eighty-four days now without taking a fish. In the first forty days a boy had been with him. But after forty days without a fish the boy’s parents had told him that the old man was now definitely and finally *salao*, which is the worst form of unlucky, and the boy had gone at their orders in another boat which caught three good fish in the first week. [Ernest Hemingway, 1952]

Era un vecchio che pescava da solo su una barca a vela nella Corrente del Golfo ed erano ottantaquattro giorni ormai che non prendeva un pesce. Nei primi quaranta giorni lo aveva accompagnato un ragazzo, ma dopo quaranta giorni passati senza che prendesse neanche un pesce, i genitori del ragazzo gli avevano detto che il vecchio era ormai decisamente e definitivamente *salao*, che è la peggior forma di sfortuna, e il ragazzo li aveva ubbiditi andando in un’altra barca che prese tre bei pesci nella prima settimana. [Fernanda Pivano, 1952]

La nuova traduzione, invece, recita:

Era un vecchio che pescava da solo su una piccola barca nella corrente del Golfo e ormai da ottantaquattro giorni non prendeva un pesce. Nei primi quaranta giorni con lui c’era stato un ragazzo. Ma dopo quaranta giorni senza neppure un pesce i genitori del ragazzo gli avevano detto che il vecchio era ormai sicuramente definitivamente *salao*, cioè uno sfortunato della peggior specie, e per loro ordine il ragazzo era andato su un’altra barca che aveva preso tre bei pesci nella prima settimana. [Silvia Pareschi, 2021]

Dunque, nella nuova traduzione, emerge, lampante, la differenza di status tra Santiago, povero in canna e perseguitato dalla sfortuna, che pesca sulla sua **piccola barca** e gli altri pescatori, più fortunati, che pescano sulla loro **barca**.

A validare ancor di più la scelta di Silvia Pareschi di tradurre con piccola barca, contribuisce, più avanti nel racconto, un indizio che ci offre la possibilità di calcolare l'effettiva misura della barca di Santiago. Sappiamo che il vecchio era stato un pescatore di tartarughe marine e, durante la navigazione, assorto nei suoi pensieri, egli se ne ricorda e si rammarica per loro, anche per le grandi tartarughe liuto (nella traduzione di Silvia Pareschi del 2021) o sfargide (nella traduzione di Fernanda Pivano del 1952) lunghe quanto la barca:

He was sorry for them all, even the great trunk backs that were as long as the skiff and weighted a ton. [Hemingway, 1952]

Lo addoloravano tutte, anche le grandi sfargide lunghe come la barca, che pesavano una tonnellata. [Pivano, 1952]

Gli dispiaceva per tutte, anche per le grandi tartarughe liuto che erano grandi come la sua barca e pesavano una tonnellata. [Pareschi, 2021]

Se pensiamo che una tartaruga liuto (*Dermochelys coriacea*) da adulta raggiunge la lunghezza approssimativa di 2,00 metri (o anche di più)¹³ – lunghezza ragguardevole per una tartaruga ma non per un'imbarcazione – ci rendiamo conto che la barca di Santiago è effettivamente una “piccola barca”, o, anche, una “barchetta” o una “barchetta a vela”.

I traduttori Ettore Capriolo e Giorgio Monicelli, nella loro traduzione del racconto di Ernest Hemingway *On the Blue Water* – contenuto nella raccolta postuma *By-Line Ernest Hemingway Inc.* – scelgono di tradurre con *skiff*, che oggi non sarebbe stato possibile visto lo slittamento semantico del termine verso il mondo sportivo.

¹³ National Wildlife Federation, *Leatherback Sea Turtle*:
<https://www.nwf.org/Educational-Resources/Wildlife-Guide/Reptiles/Sea-Turtles/Leatherback-Sea-Turtle>

Il riferimento a questo racconto di Ernest Hemingway non è casuale: ispirato ad una storia raccontatagli da Carlos Gutierrez – suo compagno e consigliere di navigazione – e pubblicato nell’aprile del 1936 sulla rivista *Esquire*, infatti, *On the Blue Water. A Gulf Stream Letter* sarebbe diventato, anni più tardi, il nucleo centrale de *Il vecchio e il mare*¹⁴.

Qui di seguito il breve racconto originale e la sua traduzione italiana a cura di Ettore Capriolo e Giorgio Monicelli, i quali hanno optato per un prestito dalla lingua di partenza:

Another time an old man fishing alone in a skiff out of Cabañas hooked a great marlin that, on the heavy sashcord handline, pulled the skiff far out to sea. Two days later the old man was picked up by fishermen sixty miles to the eastward, the head and forward part of the marlin lashed alongside. What was left of the fish, less than half, weighed eight hundred pounds. The old man had stayed with him a day, a night, a day and another night while the fish swam deep and pulled the boat. When he had come up the old man had pulled the boat up on him and harpooned him. Lashed alongside the sharks had hit him and the old man had fought them out alone in the Gulf Stream in a skiff, clubbing them, stabbing at them, lunging at them with an oar until he was exhausted and the sharks had eaten all that they could hold. He was crying in the boat when the fishermen picked him up, half crazy from his loss, and the sharks were still circling the boat¹⁵.

Una volta un vecchio, che pescava su uno skiff al largo di Cabanas, prese all’amo un grosso marlino che, girando la pesante lenza di fuscaccia, trascinò lo skiff in alto mare. Due giorni dopo il vecchio fu raccolto dai pescatori 60 miglia più a Est e aveva legato all’imbarcazione la testa e la parte anteriore del marlino. Quel che rimaneva di quel pesce, meno della metà, pesava 3 quintali e mezzo. Il vecchio era rimasto con lui due giorni e due notti mentre il pesce nuotava in profondità e trascinava la barca. Quando poi era salito alla superficie, il vecchio gi era venuto

¹⁴ Fernanda Pivano, *Hemingway*, Bompiani, Firenze-Milano 2017, p. 202.

¹⁵ Ernest Hemingway, *On the Blue Water*, pubblicato su *Esquire* nel 1936 e su *Esquire.com* il 6 aprile 2021; ultima consultazione 29 ottobre 2023:
<https://www.esquire.com/entertainment/books/a35926817/on-the-blue-water/#>

addosso e lo aveva arpionato. In seguito il marlino legato allo skiff era stato attaccato dagli squali e il vecchio si era battuto con loro, tutto solo, nella Corrente del Golfo, bastonandoli, punzecchiandoli, cercando di colpirli con un remo, finché non fu troppo stanco per impedire che gli squali mangiassero tutto ciò che poterono. Quando i pescatori lo raccolsero stava piangendo, semi impazzito per la sua perdita, e gli squali giravano ancora attorno alla sua barca¹⁶.

La barca di Santiago ci introduce a tutto un vastissimo lessico afferente al mondo della pesca che pervade l'intero racconto di Ernest Hemingway. Chiaramente, dover tradurre un lessico tanto tecnico e specializzato, significa, per il traduttore, fare ricerche, immergersi nel mondo descritto dell'autore a 360 gradi e diventare anch'egli, in qualche modo, un esperto in materia. Non a caso, infatti, Ernest Hemingway, era un appassionato di pesca e dal racconto emergono tutte le sue conoscenze delle relative tecniche e attrezzature. Ma non solo. Infatti, *Il vecchio e il mare* è anche una vera e propria enciclopedia della fauna marina, e in parte anche ornitologica, che popola la corrente del Golfo. Qui di seguito ne verrà parzialmente presa in esame la nomenclatura con le relative traduzioni di Fernanda Pivano (1952) e Silvia Pareschi (2021) per analizzare quei casi in cui le due traduzioni non coincidono.

La fauna marina

Il 'bonito'

TONNETTO STRIATO

Katsuwonus pelamis

piccolo tonno di circa un metro di lunghezza e 20 chilogrammi di peso, caratterizzato da sette strisce scure longitudinali che segnano il ventre color argento. È il tonno più pescato al mondo¹⁷.

¹⁶ Fernanda Pivano, *Hemingway*, cit., p. 203.

¹⁷ Definizione di Tonnetto striato da WWF, Guida Pesci e frutti di mare, *Tonnetto striato*: <https://www.wwf.ch/it/guida-pesci/tonnetto-striato>

Le due traduttrici, di fronte a *bonito*, mettono in campo due soluzioni diverse da considerare anche in relazione alla scelta, più avanti e in più punti della narrazione, di lasciare, invece, il prestito dallo spagnolo.

Fernando Pivano (1952) e Silvia Pareschi (2021) decidono di tradurre *bonito* rispettivamente con *palamite* e *tombarello*. Se è vero che entrambe le specie, così come il *bonito*, appartengono al genere *Scombridae*, un'altra possibilità sarebbe stata quella di optare per *bonito*, quale prestito dallo spagnolo o quale traducevole – attestato nell'Hazon Garzanti 2003¹⁸ – di *Katsuwonus pelamis*, noto come 'tonnetto striato'. D'altra parte, più avanti, sia Fernanda Pivano che Silvia Pareschi manterranno il prestito *bonito* – peraltro già prestito nell'originale di Ernest Hemingway – e segnalato da entrambe le traduttrici in corsivo:

When he had cut six strips he spread them out on the wood of the bow, wiped his knife on his trousers, and lifted the carcass of the bonito by the tail and dropped it overboard. [Ernest Hemingway, 1952]

Quando ebbe tagliato sei strisce le distese sul legno della prua, si pulì il coltello sui calzoni e sollevò per la coda la carcassa del *bonito* per gettarla in mare. [Fernanda Pivano, 1952]

Quando ebbe tagliato sei strisce le stese sul legno della prua, si pulì il coltello sui calzoni, poi prese la carcassa del *bonito* per la coda e la buttò fuori bordo. [Silvia Pareschi, 2021]

E ancora:

Eat the bonito now. [Hemingway, 1952]

I have eaten the whole bonito. Tomorrow I will eat the dolphin. He called it *dorado*. [...] It will be harder to eat than the bonito. [Ernest Hemingway, 1952]

Ora mangia il *bonito*. [Pivano, 1952]

¹⁸ Si veda Dizionario inglese-italiano, italiano-inglese Garzanti, Hazon, Edizione aggiornata 2003, Grandi dizionari, Garzanti Linguistica, Milano 2003, p. 110, voce *bonito*.

Io ho mangiato tutto il *bonito*. Domani mangerò il delfino. Lo chiamò *dorado*.
[...] sarà più duro da mangiare del *bonito*. [Fernanda Pivano, 1952]

Adesso mangia il *bonito*. [Pareschi, 2021]

Io ho mangiato tutto il *bonito*. Domani mangerò la lampuga, pensò, chiamandola
dorado. [...] Sarà più difficile da mangiare del *bonito*. [Silvia Pareschi, 2021]

Nel primo dei tre esempi, la nota del traduttore di Silvia Pareschi chiarisce il significato di *bonito*:

Il pesce catturato da Santiago, da lui chiamato in precedenza “*alalunga*”, viene qui chiamato *bonito*. Come spiega lo stesso Hemingway in una lettera a Malcolm Cowley, in spagnolo con il nome bonito si indicano diversi pesci della famiglia degli scombridi (di cui fa parte anche il tonno). In questo caso il nome si riferisce proprio all’*alalunga*, noto in Spagna, terra d’origine di Santiago, come *bonito del Norte*¹⁹.

Tuttavia, questa spiegazione non sembra trovare la sua validazione in un particolare passaggio del racconto – già precedentemente menzionato – in cui Santiago parla di «*bonito and albacore*», quindi «bonito e alalunghe», che pertanto non possono essere, da quanto si evince qui, lo stesso pesce:

Today I ‘ll work out where the schools of bonito and albacore are and maybe there will be a big one with them. [Ernest Hemingway, 1952]

In questo caso bonito è stato tradotto, appunto, con palamite, dalla traduttrice Fernanda Pivano, e con tombarelli, dalla traduttrice Silvia Pareschi:

Oggi voglio lavorare fuori dove ci sono i banchi di palamite e di alalonghe [...].
[Fernanda Pivano, 1952]

¹⁹ Nota della Traduttrice Silvia Pareschi in Ernest Hemingway, *Il vecchio e il mare*, Mondadori, Milano 2021, p. 37.

Oggi pescherò là fuori dove ci sono i banchi di tombarelli e alalunghe [...]. [Silvia Pareschi, 2021]

In realtà, peraltro, non c'è un altro termine, alternativo, con cui Ernest Hemingway, nell'opera, si riferisce al *bonito* ma, al contrario, chiama, per esempio, l'alalunga/alalonga indifferentemente *albacore* o *tuna*. Oltre, chiaramente, alle necessarie ricerche, optare anche qui, così come entrambe le traduttrici fanno in tutti gli altri casi in cui ricorre *bonito*, per una traduzione attraverso il prestito dallo spagnolo sarebbe stato semplicemente coerente con il resto della traduzione nonché con l'originale. Il termine *bonito*, peraltro, viene chiarito nel testo, attraverso l'alternanza bonito/tuna, come nel passaggio che riporto qui di seguito a titolo di esempio, per cui sembrerebbe proprio che designi genericamente tonno:

“Now,” he said, when his hand had dried, “I must eat the small *tuna*. I can reach him with the gaff and eat him here in comfort.” He knelt down and found the *tuna* under the stern with the gaff and drew it toward him keeping it clear of the coiled lines. Holding the line with his left shoulder again, and bracing on his left hand and arm, he took the *tuna* off the gaff hook and put the gaff back in place. [...] When he had cut six strips he spread them out on the wood of the bow, wiped his knife on his trousers, and lifted the carcass of the *bonito* by the tail and dropped it overboard. [Ernest Hemingway, 1952]

« Ecco » disse quando la mano si fu asciugata. « Ora devo mangiare il piccolo *tuna*. Posso prenderlo con la gaffa e mangiarlo qui comodamente. » Si inginocchiò e con la gaffa trovò il *tuna* a poppa e lo tirò verso di sé senza farlo impigliare tra le lenze addugliate. Reggendo di nuovo la lenza con la spalla sinistra e tenendosi in equilibrio sulla mano e il braccio sinistro, tolse il tuna dal gancio della gaffa e rimise la gaffa a posto. Posò un ginocchio sul pesce e tagliò strisce longitudinali di carne rosso scuro, dal fondo della testa alla coda. Erano strisce a forma di cuneo e ne tagliò dalla spina dorsale fino alla pancia. Quando ebbe tagliato sei strisce le distese sul legno della prua, si pulì il coltello sui calzoni e sollevò per la cosa la carcassa del bonito per gettarla in mare. [Fernanda Pivano, 1952]

« Ora,» disse, quando la mano fu asciutta «devo mangiare il **tonno**. Posso tirarlo qui con il raffio e mangiarlo in tutta comodità.» Si inginocchiò e con il raffio raggiunse il **tonno** sotto il banco di poppa e lo tirò a sé schivando le matasse. Appoggiando di nuovo la lenza sulla spalla sinistra, e puntellandosi con il braccio e la mano sinistra, staccò il **tonno** dall'uncino e rimise a posto il raffio. Posò un ginocchio sul pesce e tagliò a strisce longitudinali la carne rosso scuro dal retro della testa alla coda. Erano strisce cuneiformi e lui le tagliò dalla spina dorsale fino al margine del ventre. Quando ebbe tagliato sei strisce le stese sul legno della prua, si pulì il coltello sui calzoni, poi prese la carcassa del **bonito** per la coda e la buttò fuori bordo. [Silvia Pareschi, 2021]

Da notare, invece, rispetto alla traduzione tuna/tonno, che la traduttrice Fernanda Pivano decide di non tradurre *tuna* ma di inserirlo quale prestito; la scelta di Fernanda Pivano di non tradurre *tuna* è probabilmente da riferire a questo passaggio dell'opera di Hemingway:

The tuna, the fishermen called all the fish of that species tuna and only distinguished among them by their proper names when they came to sell them or to trade them for baits, were down again. [Ernest Hemingway, 1952]

I *tuna* - i pescatori chiamavano così tutti i pesci di quella specie e li distinguevano coi veri nomi quando andavano a venderli o a scambiarli con esche - erano di nuovo scesi. [Fernanda Pivano, 1952]

I tonni – i pescatori chiamavano tonni tutti i pesci di quella specie e li distinguevano con il nome proprio solo quando andavano a venderli o a barattarli con le esche – erano tornati giù. [Silvia Pareschi, 2021]

Dunque, Fernanda Pivano deve aver ritenuto che il termine generico utilizzato dai pescatori per indicare tutte le specie di tonno quando non fosse necessario distinguerli con esattezza fosse non 'tonno' nella lingua locale, bensì proprio *tuna* e pertanto lo utilizza quale prestito allo stesso modo di *bonito* o *dorado*.

L'alga della corrente del Golfo

SARGASSO

Sargassum

«Genere di alghe feofite [...] della famiglia sargassacee, comprendente oltre 150 specie distribuite nei mari delle zone tropicali, subtropicali e temperate dei due emisferi, che costituiscono il gruppo di alghe brune più numeroso delle acque tropicali e subtropicali»²⁰.

Ne *Il vecchio e il mare*, le alghe del Golfo accompagnano la navigazione del vecchio Santiago: di notte illuminano le acque profonde e scure con la loro fosforescenza, mentre di giorno colorano il mare di chiazze gialle dove trovano riparo pesci e meduse.

Silvia Pareschi, nel caso della traduzione di *Gulf weed*, decide di allontanarsi dal prototesto e optare sempre per il nome vero e proprio dell'alga, sostituendolo al nome locale anche quando questo viene utilizzato da Ernest Hemingway alternatamente a Sargasso (*Sargasso weed*). Infatti, è vero che *Gulf weed* si riferisce in generale alle specie di sargassi, d'altra parte, però, è lo stesso Ernest Hemingway che utilizza nell'opera sia «*Gulf weed*» che «*Sargasses*»; Fernanda Pivano in questo caso si mantiene più fedele al testo originale, e traduce Sargassi o alghe del Golfo a seconda dell'utilizzo che ne fa Hemingway:

But the bird was almost out of sight now and nothing showed on the surface of the water, but some patches of yellow, sun-bleached **Sargasso weed** and the purple, formalized, iridescent, gelatinous bladder of a Portuguese man-of-war floating close beside the boat. [Hemingway, 1952]

²⁰ Definizione di Sargasso da Treccani, vocabolario on line, voce *Sargasso*:
<https://www.treccani.it/vocabolario/sargasso/>

He saw the phosphorescence of the **Gulf weed** in the water as he rowed over the part of the ocean that the fishermen called the great well [...] [Ernest Hemingway, 1952]

Ma la fregata ormai era quasi invisibile e nulla si mostrava sulla superficie dell'acqua tranne qualche chiazza gialla di **Sargassi** sbiaditi dal sole e la bolla violetta, stilizzata, iridescente, di una caravella che seguiva da vicino la barca. [Fernanda Pivano, 1952]

Vide la fosforescenza delle **alghe del Golfo** nell'acqua mentre remava in quella parte dell'Oceano che i pescatori chiamavano il gran pozzo [...] [Fernanda Pivano, 1952]

Ma ormai l'uccello non si vedeva quasi più e sulla superficie dell'acqua si scorgevano solo alcune chiazze gialle di **sargassi** scoloriti dal sole e la stilizzata, iridescente, gelatinosa vescica viola di una caravella portoghese che galleggiava vicino alla barca. [Silvia Pareschi, 2021]

Vide la fosforescenza dei **sargassi** nell'acqua mentre remava sopra la zona dell'oceano che i pescatori chiamavano il grande pozzo [...] [Silvia Pareschi, 2021]

Silvia Pareschi ingloba nel nome anche la descrizione del caratteristico colore dell'alga:

It was the **yellow Gulf weed** that had made su much phosphorescence in the night. [Ernest Hemingway, 1952]

Erano le **alghe gialle del Golfo** che avevano emanato tanta fosforescenza durante la notte. [Fernanda Pivano, 1952]

Erano i **sargassi** che avevano emanato tanta fosforescenza durante la notte. [Silvia Pareschi, 2021]

Le tartarughe marine

Nel breve paragrafo che riporto qui di seguito insieme alle due traduzioni italiane, Ernest Hemingway da prova ancora una volta, attraverso il suo protagonista, della profonda conoscenza della fauna marina del Golfo:

He loved **green turtles** and **hawks-bills** with their elegance and speed and their great value and he had a friendly contempt for the huge, stupid **loggerheads**, yellow in their armour-plating, strange in their love-making, and happily eating the Portugues men-of-war with their eyes shut. He had no mysticism about turtles although he had gone in turtle boats for many years. He was sorry for them all, even the great **trunk backs** that we as long as the skiff and weighted a ton. [Ernest Hemingway, 1952]

Gli piacevano le **testuggini verdi** e le **tartarughe embricate** con la loro eleganza e velocità e il loro grande valore e provava un cordiale disprezzo per le enormi **carette** stupide, gialle nella corazza a scaglie, strane nel far l'amore e felici nel mangiare a occhi chiusi le caravelle. Non aveva misticismi per le tartarughe anche se per molti anni era andato a pescarle. Lo addoloravano tutte, anche le grandi **sfargide** lunghe come la barca, che pesavano una tonnellata. [Fernanda Pivano, 1952]

Gli piacevano le **tartarughe verdi** e le **tartarughe embricate** con la loro eleganza e velocità e il loro grande valore e provava un cordiale disprezzo per le enormi, stupide **carette**, gialle nella loro corazza e strane nel far l'amore, che mangiavano allegramente le caravelle a occhi chiusi. Non provava sentimenti mistici per le tartarughe anche se per moti anni era stato sulle barche che le pescavano. Gli dispiaceva per tutte, anche per le grandi **tartarughe liuto** che erano grandi come la sua barca e pesavano una tonnellata. [Silvia Pareschi, 2021]

In due casi le traduzioni delle traduttrici Fernanda Pivano e Silvia Pareschi non coincidono, e cioè nella traduzione di testuggini verdi (Fernanda Pivano, 1952) e tartarughe verdi (Silvia Pareschi, 2021) e nel caso di sfargide (Fernanda Pivano, 1952) e tartarughe liuto (Silvia Pareschi, 2021).

Nel primo caso, il termine testuggine si riferisca anche, nell'uso comune, alla tartaruga marina; tuttavia, testuggine indica, più correttamente, solo le tartarughe di terra o le tartarughe di acqua dolce. Nel secondo caso, sfargide e tartaruga liuto sono sinonimi: sfargide è sinonimo di dermochelide, «unico genere della famiglia dei Dermochelidi, cui appartiene un'unica specie»²¹, *Dermochelys coriacea*, più diffusamente conosciuta, appunto, come tartaruga liuto.

Dolphin fish

LAMPUGA

Coryphaena hippurus

«Pesce teleosteo della famiglia corifenidi [...] dal corpo allungato e compresso che può raggiungere più di un metro, di un bel colore azzurro con riflessi dorati e ventre bianco o giallo; vive in alto mare nelle regioni tropicali e temperate e si trova anche nel Mediterraneo»²².

Fin qui ho preso in esame una serie di scelte traduttive relative al lessico che a volte seguono fedelmente il testo di partenza, in altri casi se ne distanziano di più (ad esempio scegliendo di impiegare nomenclature più tecniche rispetto al prototesto come fa Fernanda Pivano con sfargide e Silvia Pareschi con Sargassi) ma che, comunque, sebbene diverse, rientrano del campo delle molteplici possibilità a disposizione del traduttore.

Diverso, invece, il discorso di *dolphin* (o *dolphin fish*) che, nella traduzione del 1952, Fernanda Pivano ha tradotto con *delfino*. Questo vero e proprio errore di interpretazione commesso dalla traduttrice ha portato, infatti, a tutta una serie di errori, riferiti allo stesso termine, che ricorre frequentemente nel testo – fino alla paradossale situazione che vede il vecchio pescatore Santiago agganciare un delfino all'amo, tirarlo a bordo della sua barchetta, sfilettarlo e mangiarselo rimpiangendo di non aver portato con sé del sale e del lime per attenuarne il sapore troppo dolce:

²¹ Si veda Il nuovo De Mauro, in Internazionale, voce *dermochelide*:
<https://dizionario.internazionale.it/parola/dermochelide>

²² Definizione di lampuga da Treccani, Vocabolario on line, voce *corifèna*:
<https://www.treccani.it/vocabolario/corifena/>

Just before it was dark [...] his small line was taken by a dolphin. [...] he worked his way back to the stern and crouching and holding the big line with his right hand and arm, he pulled the dolphin in with his left hand, stepping on the gained line each time with his bare foot. [Ernest Hemingway, 1952]

“What a n excellent fish dolphin is to eat cooked,” he said. “And what a miserable fish raw. I will never go again in a boat without salt or limes.” [Ernest Hemingway, 1952]

Poco prima che scendesse il buio [...], alla lenza piccola abboccò un delfino. [...] il vecchio ritornò a poppa e accoccolandosi e tenendo la lenza grande con la mano e il braccio destro, tirò il delfino con la mano sinistra posando il piede sinistro nudo sulla lenza ogni volta che ne conquistava un pezzo. [Fernanda Pivano, 1952]

« Com'è buono il delfino da mangiare cotto » disse. « E com'è cattivo quand'è crudo. Non ritornerò mai più in barca senza sale o arancio. » [Fernanda Pivano, 1952]

Questo errore di traduzione – dovuto presumibilmente alla sovrapposizione dei significati di *dolphin* è stato rettificato nella nuova traduzione di Silvia Pareschi:

Appena prima che calasse il buio [...] una lampuga abboccò alla lenza piccola. [...] il vecchio riguadagnò la poppa e accovacciandosi e tenendo la lenza grossa con il braccio e la mano destra tirò la lampuga verso la barca con la mano sinistra, appoggiando il piede sinistro nudo sopra ogni tratto di lenza recuperata. [Silvia Pareschi, 2021]

Com'è buona la lampuga di mangiare cotta» disse. «E com'è disgustosa quando è cruda. Non salirò mai più in barca senza sale o limette.» [Silvia Pareschi, 2021]

Nel racconto di Ernest Hemingway, infatti, *dolphin* non è il *delfino* bensì, come traduce Silvia Pareschi, la *lampuga* (*Coryphaena hippurus*). A chiarire la terminologia concorrono due sinonimi utilizzati da Ernest Hemingway per indicare lo stesso pesce:

il primo è *dolphin fish* (di solito, anche se non nel racconto di Hemingway, scritto *dolphinfish*) che significa, per l'appunto, *lampuga* (o *corifena*); il secondo termine è *dorado* (altro nome del “*mahi-mahi*”, o *lampuga*), come lo chiama Santiago: «I have eaten the whole bonito. Tomorrow I will eat the dolphin. He called it *dorado*».

Inoltre, il lettore deve fare i conti, nella traduzione del 1952, con lo stridente contrasto tra l'affannosa caccia ai delfini (in realtà lampughe) e l'affetto che Santiago dimostra per le focene (*porpoises* nel testo originale), appartenenti alla stessa macrofamiglia dei *delfinidi*. Nel frammento che segue, Manolin dimostra, come fa in più occasioni, quanto abbia a cuore il vecchio. Sa che Santiago si spingerà al largo e lo rassicura promettendogli che farà finta di scorgere qualche pesce così da indurre il suo capitano a spingersi anch'egli al largo, a caccia di lampughe, ma, nella traduzione del 1952, di delfini.

“But I will see something that he cannot see such as a bird working and get him to come out after dolphin.” [Ernest Hemingway, 1952]

« Ma vedrò qualcosa che lui non riesce a vedere, magari un gabbiano al lavoro, e lo farò venir fuori dietro a un delfino. » [Fernanda Pivano, 1952]

«Ma vedrò qualcosa che lui non riesce a vedere, come un uccello a caccia di prede, e lo farò venire al largo a caccia di lampughe.» [Silvia Pareschi, 2021]

Rincontriamo *dolphin* poco dopo, quando Santiago, messosi in mare, ne vede un grosso banco, a caccia di pesci volanti. A quel punto cala delle lenze e si rimette a remare, osservando intanto le sue prede che nuotano sotto ai pesci volanti:

“Dolphin,” the old man said aloud. “Big dolphin.” He shipped his oars and brought a small line from under the bow. It had a wire leader and a medium sized hook and he baited it with one of the sardines. [Ernest Hemingway, 1952]

« Delfini » disse il vecchio ad alta voce. « Grossi delfini. » Disarmò i remi e prese una lenza piccola dalla prua. Aveva un bozzello di ferro e un amo di misura media e il vecchio lo innescò con una sardina. [Fernanda Pivano, 1952]

«Lampughe» disse ad alta voce il vecchio. «Grosse lampughe.» Rientrò i remi e prese una lenza piccola dalla prua. Aveva un terminale in filo d'acciaio e un amo di grandezza media che il vecchio innescò con una sardina. [Silvia Pareschi, 1952]

Come anticipato, Santiago dimostra grande affetto nei confronti dei delfini. Questa è la descrizione che ne fa, quando, navigando di notte, ne avverte la presenza vicino la sua barca:

During the night two porpoise came around the boat and he could hear them rolling and blowing. He could tell the difference between the blowing noise the male made and the sighing blow of the female. "They are good," he said. "They play and make jokes and love one another. They are our brothers like the flying fish." [Ernest Hemingway, 1952]

Durante la notte, due focene si accostarono alla barca e il vecchio le udì rigirarsi e sbuffare. Riconosceva la differenza tra gli sbuffi rumorosi del maschio e quelli sospiroso della femmina. « Sono buoni » disse. « Giocano e scherzano e fanno l'amore. Sono nostri fratelli come i pesci volanti. [Fernanda Pivano, 1952]

Durante la notte due delfini si avvicinarono alla barca e lui li sentì rigirarsi e soffiare. Riusciva a distinguere tra il rumore soffiante del maschio e il soffio sospiroso della femmina. «Sono buoni» disse. «Giocano e scherzano e si vogliono bene. Sono nostri fratelli come i pesci volanti.» [Silvia Pareschi, 1952]

Tuttavia, poiché veniamo a sapere che Santiago cattura e mangia anche i pesci volanti – precedentemente annoverati insieme ai delfini/focene e chiamati anch'essi 'nostri fratelli', come per altro, più avanti, anche il marlin che tiene all'amo – in realtà, oltre agli indizi terminologici, a insospettare vi è, piuttosto, la dettagliata descrizione che Ernest Hemingway fa del *dolphin/dolphin fish*, attraverso il vecchio pescatore, che ricorda di quando osservava le lampughe dalle crocette in testa d'albero, descrivendone i colori caratteristici, che vanno dall'oro, al verde, al viola:

The dolphin look greener from there and you can see their stripes and their purple spots and you can see all of the school as they swim. Why is it that all the fast moving fish of the dark current have purple backs and usually purple stripes or spots? The dolphin looks green of course because he is really golden. But when he comes to feed, truly hungry, purple stripes show on his sides as on a marlin. [Ernest Hemingway, 1952]

I delfini sembrano più verdi di lassù, e si possono vedere le strisce e le macchie viola, e si può vedere tutto il branco mentre nuota. Chissà perché tutti quei pesci veloci che stanno nell'acqua buia hanno la schiena e per lo più strisce e macchie viola? Naturalmente il delfino sembra verde ma non lo è, perché in realtà è color dell'oro. Ma quando viene a mangiare, che è proprio affamato, sui fianchi gli si vedono strisce viola come sui marlin.» [Fernanda Pivano, 1952]

Le lampughe sembrano più verdi da lassù e si vedono le strisce e le chiazze viola e si vede tutto il banco che nuota. Chissà perché tutti i pesci veloci della corrente scura hanno il dorso viola e di solito anche strisce o chiazze viola? La lampuga naturalmente sembra verde perché è color dell'oro. Ma quando viene a mangiare, e ha veramente fame, sui fianchi le compaiono delle strisce viola come quelle del marlin. [Silvia Pareschi, 2021]

Da notare che Silvia Pareschi non traduce porpoise con focena, bensì delfino, come spiega in nota: «Quelli che Hemingway chiama porpoises appartengono alla specie *Tursiops truncatus*, cetacei della famiglia dei delfinidi, chiamati tursiopi e, più genericamente e comunemente, delfini»²³.

Omissioni ed errori interpretativi

Il cancro *benevolo* di Santiago, *la mar*

Mi aggancio alla questione dell'errore di traduzione *dolphin fish-delfino-lampuga*, per introdurre il problema dell'omissione – già anticipata nel paragrafo introduttivo

²³ Nota della Traduttrice Silvia Pareschi in Ernest Hemingway, *Il vecchio e il mare*, Mondadori, Milano 2021, p. 31.

sulla traduzione di Silvia Pareschi – dell’aggettivo *benevolo* riferito al cancro alla pelle di Santiago.

Quando Hemingway, all’inizio del primo capitolo, accenna una descrizione fisica del vecchio Santiago – efficacissima nel restituire al lettore l’immagine del pescatore in tutta la sua magrezza ma anche nella sua perfetta simbiosi con l’ambiente naturale – con i suoi occhi indomiti dello stesso azzurro del mare – ne descrive anche le macchie lasciategli dal sole sul volto, e scrive così:

The brown blotches of the benevolent skin cancer the sun brings from its reflection on the tropic sea were on his cheeks. [Hemingway, 1952]

Qui di seguito le traduzioni in italiano di Fernando Pivano e Silvia Pareschi:

Sulle guance aveva le chiazze del cancro alla pelle, provocato dai riflessi del sole sul mare tropicale. [Fernanda Pivano, 1952]

Sulle guance aveva le chiazze marroni del benevolo cancro alla pelle causato dal riflesso del sole sul mare dei Tropici» [Silvia Pareschi, 2021]

Ciò che salta subito agli occhi di un ritraduttore, o di uno studente di traduzione, o di un lettore che decide, dopo aver letto la prima traduzione italiana (1952) di apprezzare il capolavoro di Hemingway in lingua originale, o di leggere, incuriosito, la nuova traduzione, è che in quella del 1952 *benevolent* non c’è, è stato omissso. Perché?

Prima di indagare le ragioni per cui Fernanda Pivano possa aver deciso di omettere l’aggettivo *benevolent* e di seguire, invece, dall’altra parte, l’esplorazione dell’iceberg da parte di Silvia Pareschi, vorrei soffermarmi sulle implicazioni di questa omissione, sui suoi effetti, cioè, sul lettore della traduzione italiana.

Immediatamente, la traduzione di Silvia Pareschi – a prescindere dalla contraddizione, per altro, come vedremo, solo apparente – esprime il rapporto di amore di Santiago con il mare, *la mar* come la chiama lui, al femminile, umanizzandola, come se fosse una donna che abbia il potere di concedergli o meno i propri favori:

He always thought of the sea as la mar which is what people call her in Spanish when they love her. Sometimes those who love her say bad things of her but they are always said as though she were a woman. Some of the younger fishermen, those who used buoys as floats for their lines and had motorboats, bought when the shark livers had brought much money, spoke of her as el mar which is masculine. They spoke of her as a contestant or a place or even an enemy. But the old man always thought of her as feminine and as something that gave or withheld great favours, and if she did wild or wicked things it was because she could not help them. The moon affects her as it does a woman, he thought. [Hemingway, 1952]

Nelle traduzioni italiane:

Pensava sempre al mare come a la mar, come lo chiamano in spagnolo quando lo amano. A volte coloro che l'amano ne parlano male, ma sempre come se parlassero di una donna. Alcuni fra i pescatori più giovani, di quelli che usavano gravitelli come galleggianti per le lenze e avevano le barche a motore, comprate quando il fegato di pescecane rendeva molto, ne parlavano come di el mar maschile. Ne parlavano come di un rivale o di un luogo o perfino di un nemico. Ma il vecchio lo pensava sempre al femminile e come qualcosa che concedeva o rifiutava grandi favori e se faceva cose strane o malvage era perché non poteva evitarle. La luna lo fa reagire come una donna, pensò. [Fernanda Pivano, 1952]

Nei suoi pensieri il mare era sempre la mar, come lo chiamano in spagnolo quando lo amano. A volte chi lo ama ne parla male, ma sempre come se fosse una donna. Alcuni dei pescatori più giovani, quelli che usavano boe come galleggianti per le loro lenze e avevano barche a motore comprate quando il fegato di squalo aveva portato tanti soldi, lo chiamavano el mar, al maschile. Ne parlavano come si parla di un avversario, un luogo o addirittura un nemico. Ma il vecchio lo pensava sempre al femminile e come qualcosa che concedeva o rifiutava grandi favori, e che si comportava in modo brutale e spietato era perché non poteva farne a meno. Subisce l'influenza della luna come una donna, pensava. [Silvia Pareschi, 2021]

Apro una parentesi per riflettere sul fatto che nessuna delle due traduttrici abbia optato per la strada tracciata da Hemingway e che non abbia, quindi, tradotto con il femminile, come è nel testo originale; riporto qui di seguito una mia proposta di traduzione:

Pensava sempre al mare come a la mar, al femminile, che è come la chiamano in spagnolo quando la amano. A volte, quelli che la amano ne dicono male ma sempre come se fosse una donna. Alcuni dei pescatori più giovani, quelli che usavano le boe come galleggianti per le lenze e che possedevano barche a motore comprate quando con il fegato di squalo si facevano molti soldi, parlavano di lei come el mar, che è maschile. Ne parlavano come se fosse un avversario o un luogo o addirittura un nemico. Ma il vecchio l'aveva sempre pensata al femminile e come qualcosa che concedesse o rifiutasse grandi favori, e se era feroce e furiosa, non era colpa sua. La luna la influenza come una donna, pensò.

Nel testo originale, così come nella nuova traduzione di Silvia Pareschi, la percezione del cancro di Santiago da parte del lettore non è affatto nefasta; infatti, non solo è chiaro che, in quanto benevolo, esso è anche benigno, ma, inoltre, sentiamo – proprio come lo percepisce Santiago – che questo sia un regalo, una ricompensa quasi, da parte del suo amato mare. La stessa idea, tuttavia, non traspare dalla traduzione del 1952. Il «cancro alla pelle, provocato dai riflessi del sole sul mare tropicale» ha un impatto sul lettore completamente diverso, in quanto esso perde la sua connotazione ‘romantica’. *Benevolent* è fondamentale, è centrale, in quanto anticipa il rapporto d'amore tra Santiago e il mare: il cancro benevolo di Santiago è un dono elargito, non è una malattia.

Ecco che, dunque, *benevolent* è un altro esempio – come dice Silvia Pareschi stessa – dell'importanza che il traduttore si tuffi nelle profondità dell'acqua per scoprire la

parte sommersa dell'iceberg. Come potrebbe, altrimenti, egli tradurre con «benevolo», certo del suo significato e sicuro di non essere incappato in un errore?

L'importanza della scoperta dell'iceberg, anche in questo caso, è stata segnalata dalla traduttrice nella postfazione alla nuova edizione. Silvia Pareschi, dopo aver rilevato quella che sembrava un'anomalia, decide di indagare:

[...] a me [...] sembra molto importante, collocato com'è proprio all'inizio della storia. [...] Man mano che ci penso, nella mia mente si fa strada un'ipotesi che mi sembra plausibile, soprattutto perché suffragata dal rapporto quasi animistico del vecchio con la natura: e se quelle chiazze sulla pelle fossero benevole perché gli fornivano una protezione dai raggi solari?²⁴

L'ipotesi della traduttrice verrà confermata, come scrive lei stessa, dalla consultazione dello studio di B. Sylvester, L. Grimes, P. L. Hays, *Reading Hemingway's The Old Man and the Sea: Glossary and Commentary*; perciò, «Santiago avrà il suo cancro benevolo anche in italiano»²⁵.

In ultimo, vorrei soffermarmi sulla scelta del verbo operata da entrambe le traduttrici, che optano per due verbi, sinonimi, provocare (Fernanda Pivano, 1952) e causare (Silvia Pareschi, 2021). Tuttavia, il verbo che utilizza Ernest Hemingway nell'originale è il più neuro *to bring*; chiaramente nel caso della traduzione di Fernanda Pivano l'area semantica di riferimento è appropriata all'interpretazione della traduttrice e alla conseguente omissione di benevolo; nel caso della nuova traduzione, invece, la scelta avrebbe potuto ricadere su un verbo più neutro o addirittura positivo, ad esempio, *Sulle guance aveva le macchie marroni del benevolo cancro alla pelle procurategli dal riverbero del sole sul mare dei Tropici*.

John Jota McGraw

Uno degli elementi che pervade l'intero romanzo di Ernest Hemingway è la passione per il baseball del vecchio Santiago e del giovane Manolin; i due ne parlano continuamente: Santiago ricorda di quando Dick Sisler veniva alla Terrazza – punto di

²⁴ Silvia Pareschi, *Di fronte all'iceberg*, cit., p. 189.

²⁵ *Ivi*, p. 190.

incontro dei pescatori e frequentato anche da Santiago e Manolin – e di quanto gli sarebbe piaciuto superare la sua timidezza e invitarlo a pescare con lui. Parlano di Joe DiMaggio, il cui padre era un pescatore, e seguono assiduamente le notizie sulla grande lega trasmesse alla radio. Il baseball è talmente centrale ne *Il vecchio e il mare*, che è proprio attraverso le conversazioni sportive di Santiago e Manolin, che è possibile collocare cronologicamente i fatti: «È grazie alla vittoria degli Yankees con Joe DiMaggio di cui Santiago legge sul giornale, per esempio, che è possibile collocare l'arco della narrazione fra la sera di martedì 12 settembre e il pomeriggio di sabato 15 settembre 1950»²⁶. Dunque, le conversazioni sul tema sono assai ricorrenti e capita, in uno specifico passaggio, che Manolin ‘storpi’ il nome del giocatore di baseball John Joseph McGraw. Il passaggio è il seguente:

Tell me about the great John J. McGraw. He said Jota for J. [Ernest Hemingway, 1952]

Nella sua traduzione, Fernanda Pivano traspone *J.* con *I lungo*; il risultato è il seguente:

Dimmi del grande John J. McGraw. Disse Jota invece di I lungo. [Fernanda Pivano, 1952]

Tuttavia, ciò che lo scrittore intendeva dire è che il ragazzo, Manolin, anziché ‘John *jay* McGraw’, pronuncia ‘John *jota* McGraw’; nella nuova traduzione la Pareschi traduce, quindi, correttamente:

Raccontami del grande John J. McGraw. Disse jota anziché jay. [Silvia Pareschi, 1952]

Si coglie l'occasione per segnalare, nella stessa conversazione, una porzione di testo mancante nella traduzione del 1952:

²⁶ Silvia Pareschi, *Di fronte all'iceberg*, cit., p. 191.

Naturally. But he makes the difference, In the other league, between Brooklyn and Philadelphia I must take Brooklyn. But then I think Dick Sisler and those great drives in the old park. [Ernest Hemingway, 1952]

Si capisce. Ma tutto dipende da lui. Nell'altra lega, tra Brooklyn e Philadelphia sceglierei Brooklyn. Ma poi ripenso a Dick Sisler. [Fernanda Pivano, 1952]

Il testo mancante viene ripristinato nella traduzione del 2021:

Certo. Ma dipende tutto da lui. Nell'altra lega, tra Brooklyn e Philadelphia mi tocca scegliere Brooklyn. Ma poi penso a Dick Sisler e a quelle grandi battute tese nel vecchio stadio. [Silvia Pareschi, 1952]

Altre riflessioni

'Salao'

In riferimento all'incipit del romanzo, che introduce al lettore il vecchio Santiago, già precedentemente riportato nell'ambito del discorso su *skiff*, vorrei soffermarmi sulla traduzione che Fernanda Pivano e Silvia Pareschi propongono della spiegazione dell'aggettivo *salao*. Il termine latino-americano *salao* è la contrazione di *salado*, 'sfortunato' – nello spagnolo latino-americano viene omessa la pronuncia della *d* nel participio passato – e racchiude in sé i significati sia di salato che di salmastro, oltre che quello figurato di 'sfortunato'.

Prestito senza equivalenti né in inglese né italiano per il suo significato evocativo in questo contesto, visto che racchiude il significato di salmastro (Santiago è un pescatore), non viene chiaramente tradotto, poiché è lo stesso autore a prendere in prestito il termine e ad accompagnarlo da una parafrasi esplicativa che ne chiarisce (in parte) il significato. Tuttavia, è interessante notare come le traduttrici, adottino due punti prospettici differenti: Fernanda Pivano trasforma *salao* in un sostantivo, "sfortuna", mentre Silvia Pareschi, nella nuova traduzione, ripristina il significato originale di aggettivo, "sfortunato":

In the first forty days a boy had been with him. But after forty days without a fish the boy's parents had told him that the old man was now definitely and finally *salao*, which is the worst form of unlucky [...] [Ernest Hemingway, 1952]

Nei primi quaranta giorni lo aveva accompagnato un ragazzo, ma dopo quaranta giorni passati senza che prendesse neanche un pesce, i genitori del ragazzo gli avevano detto che il vecchio era ormai decisamente e definitivamente *salao*, che è la peggior forma di sfortuna [...] [Fernanda Pivano, 1952]

Nei primi quaranta giorni con lui c'era stato un ragazzo. Ma dopo quaranta giorni senza neppure un pesce i genitori del ragazzo gli avevano detto che il vecchio era ormai sicuramente definitivamente *salao*, cioè uno sfortunato della peggior specie [...] [Silvia Pareschi, 2021]

Questo stesso paragrafo offre degli spunti per qualche altra riflessione sugli approcci più o meno simili delle due traduttrici, anche in relazione alla sintassi e alla punteggiatura. Ad esempio, entrambe optano per i riempimenti *neanche* – nel caso di Fernanda Pivano con l'inserimento di *che prendesse* – e *neppure*, nel caso di Silvia Pareschi, che tendenzialmente e generalmente osserva con più attenzione – oltre alla punteggiatura utilizzata da Ernest Hemingway – anche la sintassi dell'originale, come nel caso della traduzione di «In the first forty days a boy had been with him» con «nei primi quaranta giorni con lui c'era stato un ragazzo»; Fernanda Pivano, invece, enfatizza l'intenzionalità del ragazzo e traduce «Nei primi quaranta giorni lo aveva accompagnato un ragazzo».

Conclusioni

Giunta al termine delle mie osservazioni sulle due traduzioni ufficiali in italiano de *Il vecchio e il mare* di Ernest Hemingway, la prima, del 1952, a cura di Fernanda Pivano e la seconda, del 2021, di Silvia Pareschi, ritengo di poter dire che è emerso un elemento su tutti che determina la maggiore compiutezza della traduzione a cura di Silvia Pareschi rispetto alla prima traduzione del 1952 e cioè la professionalizzazione e specializzazione del mestiere di traduttore, con tutto ciò che questo comporta.

Sono molteplici i fattori che concorrono oggi ad agevolare e indirizzare il lavoro di traduzione, perché questa si ponga su un piano di esattezza e fedeltà rispetto all'originale maggiore rispetto alle vecchie traduzioni, e sotto più punti di vista. La possibilità di accesso alla rete, da sola, basta a snellire e ad agevolare le ricerche, anche dettagliate e complesse, attraverso la consultazione di documenti e testi non altrimenti facilmente o velocemente accessibili; inoltre, nel caso di un'operazione di ritraduzione, a distanza di anni, come evidenziato nel capitolo II attraverso le parole della ricercatrice Francesca Lorandini, saranno presumibilmente stati prodotti tutta una serie di studi che permettono al ritraduttore di esaminare il testo alla luce di nuove scoperte filologiche. A titolo di esempio, come scrive lei stessa nella nuova edizione de *Il vecchio e il mare*, Silvia Pareschi ha potuto trovare conferma alla traduzione da lei ipotizzata di *benevolent cancer* in uno studio del 2018. Infine, chiaramente, da sottolineare la crescita dei Translation Studies, insieme all'alta specializzazione del mestiere di traduttore attraverso la creazione di una classe di laurea mirata a formare dei traduttori professionisti, che avranno non solo delle competenze linguistiche più elevate, ma, soprattutto, un diverso approccio al testo da tradurre, come rilevato da Enrico Monti, le cui osservazioni in tal senso sono riportate nel Capitolo II, che parla, infatti, di tendenziale oscillazione verso un tipo di traduzione source-oriented.

Sono i criteri traduttivi stessi, dunque, a essersi evoluti: non è un caso che oggi, Silvia Pareschi, seppure non abbia studiato specificatamente traduzione, incentri il suo

lavoro di traduttrice su una minuziosissima ricerca, innanzitutto terminologica, come ha detto lei stessa in un'intervista pubblicata sulla rivista Tradurre:

[...] guardo il testo al microscopio, al livello della singola parola [...] Poi passo alla frase, alla costruzione della frase: è una frase breve, è una frase lunga, è semplice, è complicata... la prendo e la riscrivo nello stesso modo. Poi faccio gli spostamenti sintattici che devo fare per ricreare la sintassi italiana. Perché ovviamente non posso usare la sintassi dell'inglese, perché altrimenti non mi ritroverei con una traduzione, ma con un calco. Le regole che seguo sono semplici. La regola aurea di Calvino: "Una prosa che si legga come fosse stata pensata e scritta direttamente in italiano". Quello è l'obiettivo finale. Il punto di partenza è: Devo rimanere fedele al registro, all'intenzione, al suono, al ritmo, al significato; il punto di arrivo è una cosa che sembri pensata e scritta direttamente in italiano¹.

Riprendendo la domanda posta nell'introduzione, e cioè, perché ritradurre *Il vecchio e il mare*, è possibile ipotizzare, sulla base dell'analisi appena conclusa, che le ragioni siano da ricondurre a quell'«insoddisfazione ermeneutica» rilevata da Enrico Monti alla quale si è fatto riferimento più volte nel corso dell'elaborato e che necessariamente, viste le infinite possibilità a disposizione del traduttore, caratterizza la traduzione letteraria. Tuttavia, fermo restando i grandi meriti della prima traduzione, è doveroso affermare che, oltre alla questione interpretativa, esisteva, nel caso de *Il vecchio e il mare* tradotto da Fernanda Pivano, il problema di alcuni errori e omissioni che era opportuno correggere o colmare, a seconda dei casi.

Volendo inquadrare questa operazione di ritraduzione nel percorso definito da Goethe e ripreso da Antoine Berman, è possibile affermare, utilizzando proprio le parole di Berman, che la prima traduzione ha svolto egregiamente il suo ruolo di rivelatrice e comunicatrice dell'opera originale nella lingua e nella cultura di arrivo nel momento in cui è stata redatta e per molti anni a venire ma, affinché continuasse ad avere quel ruolo, era opportuno che l'opera nella sua traduzione italiana venisse riproposta ai lettori in una nuova veste. D'altra parte, esiste, ben evidente, un filo che

¹ Norman Gobetti, *Quando la fedeltà arriva da sola. Intervista a Silvia Pareschi*, n. 18, 2020, Tradurre, sito web visitato il 25 giugno 2023: <https://rivistatradurre.it/quando-la-fedelta-arriva-da-sola>

unisce le due traduzioni prese in esame; la traduzione di Fernanda Pivano del 1952 non viene, cioè, soppiantata dalla ritraduzione di Silvia Pareschi; essa permane in alcune scelte traduttive che – frutto del lavoro interpretativo già fatto nella precedente traduzione – inevitabilmente o casualmente vengono mutate nella nuova traduzione. La traduzione di Fernanda Pivano emerge nella traduzione ‘sospirato/sospirato’ nella descrizione degli sbuffi dei delfini o, ad esempio, nell’impiego di un registro linguistico più basso seppur attraverso espedienti diversi (il lessico piuttosto che la dislocazione a sinistra). Quest’ultima considerazione rimanda a un discorso di cooperazione tra il traduttore e il ritraduttore (o i ritraduttori) di una stessa opera, e non di competizione, un concetto ben espresso dal traduttore Antonio Bibbò, durante il suo intervento in occasione delle Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni, che ha parlato di «idea rizomatica delle ritraduzioni»:

Quest’idea rizomatica delle ritraduzioni per me è una liberazione. Recentemente, Vincenzo Latronico, scrittore e ritraduttore – uno dei tanti ritraduttori – di 1984 di Orwell ha proprio sottolineato quanto l’appartenere a un coro di ritraduttori lo abbia paradossalmente facilitato; non si traduce insomma avendo gli altri interpreti come antagonisti ma assieme a loro; non si traduce *contro* ma si traduce *con* gli altri².

In ultimo, vorrei sottolineare, di questa nuova edizione, trascendendo la questione meramente traduttiva, un altro merito, e cioè il ruolo di rilievo di cui viene investito il traduttore e, di conseguenza, il valore della qualità dell’attività di traduzione. Inserire il nome del traduttore (in questo caso della traduttrice) in copertina, appena sotto al nome dell’autore, significa enfatizzarne il ruolo centrale e riconoscere che affidare un testo alle mani sapienti di un traduttore piuttosto che un altro determina anche il successo dell’operazione in termini di prestigio nonché, chiaramente e conseguentemente, di ritorno economico. Io stessa ho acquistato *Il vecchio e il mare* nell’edizione di Mondadori del 2021 perché la prima di copertina riportava, ben

² Antonio Bibbò, *Tra le pieghe della lingua: la private history di Moll Flanders*, in *Una conversazione infinita, Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni*, 17-18 maggio 2021, UniTrento Lettere e Filosofia:
https://www.youtube.com/watch?v=ALd7_DD-IEE&list=PL9vK57kcmwQOxkT-uvWw1uOpEjh5TTBua

visibile, il nome della traduttrice Silvia Pareschi, la cui scrittura avevo già avuto modo di apprezzare nella sua traduzione di *Libertà* (*Freedom*, 2010) di Jonathan Franzen. Attraverso il riconoscimento del traduttore, la traduzione cessa di essere, come scrisse Dominique Aury, «un atto vagamente indecente» che «l'educazione vuole che non venga segnalato»³ e il nome del traduttore, a sua volta, non è più da dissimulare: egli, al contrario, è protagonista assoluto, capace risvegliare, al pari dell'autore, l'interesse del lettore.

³ Dominique Aury, *Préface*, in Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Editions Gallimard, 1963, p. VII [Traduzione mia].

Appendice dei nomi in ordine alfabetico

DOMINIQUE AURY

(1907-1998)

Scrittrice, giornalista, traduttrice e direttrice editoriale. Nel 1949 ha ricevuto il premio Denise-Clairouin per le sue traduzioni. Direttrice di collana presso la casa editrice svizzera Gilde du Livre. Membro del comitato di lettura delle Éditions Gallimard e membro del Conseil supérieur des Lettres. È nota al grande pubblico per essere stata l'autrice, con lo pseudonimo Pauline Réage, del romanzo erotico *Histoire d'O*.

Fonti:

LaRousse, Anne Desclos, dite Dominique Aury, link:

https://www.larousse.fr/encyclopedie/pers_onnage/Anne_Desclos_dite_Dominique_Aury/178389

RAFFAELLA BACCOLINI

Professoressa presso l'Università di Bologna, dove insegna Studi di genere e Letteratura inglese e americana. Autrice e curatrice editoriale, si occupa, oltre che di Gender studies, anche di letteratura americana e inglese del '900 e contemporanea. Membro del Centro di Studi Interdisciplinari sulla Mediazione e la Traduzione presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna (MeTRa).

Fonti:

E. Di Giovanni e S. Zanotti, *Donne in traduzione*, Giunti Editore, Milano-Firenze 2018, *Note biografiche*, pp. 557-570

Università degli studi di Bologna, Raffaella Baccolini, link:

<https://www.unibo.it/sitoweb/raffaella.baccolini/>

JOSEPHINE BALMER

Poetessa, accademica, critica letteraria e traduttrice dal latino e dal greco antico. Il suo interesse è rivolto soprattutto alla poesia; traduce Catullo, Saffo e altre poetesse dell'antichità. La poesia antica è di ispirazione anche per le sue opere originali, come nel suo volume *Chasing Catullus: Poems, Translations, and Transgressions*, in cui l'autrice affianca lavori originali a nuove versioni di testi antichi. Vincitrice di premi e borse di studio per la poesia, è stata, dal 2002 al 2005, presidente dell'Associazione britannica dei traduttori e giudice del premio Stephen Spender per la traduzione poetica.

Fonti:

Royal Literary Fund, Josephine Balmer, link:

<https://www.rlf.org.uk/fellowships/josephine-balmer/>

The Open University, Practitioners' Voices in Classical Reception Studies, Josephine Balmer, link:

<https://www5.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2013/balmer>

Bloodaxe Books, Josephine Balmer, *Chasing Catullus*, link:

<https://www.bloodaxebooks.com/ecs/product/chasing-catullus-599>

SUSAN BASSNETT

Professoressa presso l'Università di Glasgow, dove insegna Letteratura comparata, nonché Professoressa Emerita dell'Università di Warwick (Regno Unito). Autrice del volume *Translation Studies* (1980), è un punto di riferimento assoluto negli studi sulla traduzione. È 'Elected Fellow' della Royal Society of Literature e dell'Institute of Linguistics nonché Presidente della British Comparative Literature Association.

Fonti:

E. Di Giovanni e S. Zanotti, *Donne in traduzione*, Giunti Editore, Milano-Firenze 2018, *Note biografiche*, pp. 557-570

PAUL BENSIMON

Traduttore, autore, ricercatore e professore presso il Centre universitaire expérimental de Vincennes e la Sorbonne Nouvelle 3. È stato il fondatore, nel 1985, della rivista specializzata *Palimpsestes*. Fra gli autori da lui tradotti verso il francese vi sono Lord Byron e Oscar Wilde. Responsabile delle traduzioni per il volume *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*.

Fonti:

Éditions Illador, Paul Bensimon, link : https://www.editions-illador.com/_auteurs/paul_bensimon.html

ANTOINE BERMAN

(1942-1991)

Critico della traduzione e traduttore dallo spagnolo, soprattutto di autori sudamericani, e dal tedesco. È stato uno dei massimi teorici della traduzione. Fra le sue opere più importanti vi sono *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* e *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*.

Fonti:

Babelio, Antoine Berman, link: <https://www.babelio.com/auteur/Antoine-Berman/48456>

ANTONIO BIBBÒ

Traduttore e ricercatore presso l'Università di Trento. Curatore e traduttore di opere di Virginia Woolf, Daniel Defoe, Oscar Wilde ed Ezra Pound, oltre alla raccolta di fiabe irlandesi *Spiriti, santi ed eroi*. Ha svolto attività di ricerca presso la University of Manchester sul tema della percezione della letteratura irlandese in Italia ai tempi delle guerre mondiali.

Fonti:

Feltrinelli Editore, Antonio Bibbò, link: www.feltrinellieditore.it/autori/bibboantonio/

ALBERTO BRAMATI

Professore di lingua e traduzione francese presso l'Università degli studi di Milano. Fra le sue numerose pubblicazioni vi è il manuale per traduttori *Le trappole del francese. Una grammatica per i traduttori dal francese all'italiano* (2019). Ha tradotto, fra gli altri, Laurent Mauvignier e Jeanne Hersch.

Fonti:

Università degli studi di Milano, Alberto Giordano Bramati, link: https://work.unimi.it/chiedove/cv/alberto_bramati.pdf

BELLA BRODSKY

Professoressa di Letteratura presso il Sarah Lawrence College (Bronxville, New York), è attiva, oltre che nell'ambito dei Translation studies, anche nel campo degli Studi di genere e postcoloniali.

Fonti:

AUP The American University of Paris, Bella Brodsky, link: <https://www.aup.edu/community-writers-translators-artists>

ETTORE CAPRIOLO

(1926-2013)

Traduttore, drammaturgo, studioso e professore di storia del teatro. Di Ernest Hemingway tradusse *Fiesta, Ventuno Racconti* e, insieme a Giorgio Monicelli, *By-line*. Traduttore, tra gli innumerevoli altri autori, anche di Salman Rushie, nel 1991 fu accoltellato nella sua casa di Milano per aver tradotto il libro *Versi Satanici*, sopravvivendo all'aggressione. Nel 2002 è stato vincitore del premio Grinzane Cavour per la traduzione.

Fonti:

M. Ventura, *La pugnalata ai «Versi satanici»*, Corriere della Sera, 11 giugno 2015, link: https://www.corriere.it/cultura/11_giugno_15/ventura-aggressione-ettore-capriolo_d97d7382-9748-11e0-83e2-2963559124a0.shtml

Mam-e, *Un altro addio*, Ettore Capriolo, 29 gennaio 2013, link: <https://mam-e.it/un-altro-addio-ettore-capriolo/>

OLGA CASTRO

Ricercatrice, autrice e professoressa di Translation studies presso la University of Warwick (Regno Unito). Cofondatrice e coeditrice della rivista *Feminist Translation Studies*. Vicepresidente dell'associazione internazionale di studi galiziani.

Fonti:

E. Di Giovanni e S. Zanotti, *Donne in traduzione*, Giunti Editore, Milano-Firenze 2018, *Note biografiche*, pp. 557-570
20Warwick, School of Modern Languages and Cultures, Olga Castro, link: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/academic/oc/>

ISABELLE COLLOMBAT

Traduttrice, traduttrice e professoressa presso l'École supérieure d'interprètes et de traducteurs (Université Sorbonne Nouvelle). È autrice di numerose pubblicazioni e fra le sue traduzioni vi sono, soprattutto, i romanzi gialli dell'autore canadese Eric Wright.

Fonti:

Sorbonne Nouvelle, Isabelle Collombat, link: <http://www.univ-paris3.fr/mme-collombat-isabelle-426750.kjsp>

HAL science ouverte, cv di Isabelle Collombat, link: <https://cv.hal.science/isabelle-collombat>

ADELE D'ARCANGELO

Traduttrice e professoressa presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell'Università di Bologna; ha tradotto, fra gli altri, Samuel Beckett, Alan Bennett e Steven Berkoff.

Fonti:

E. Di Giovanni e S. Zanotti, *Donne in traduzione*, Giunti Editore, Milano-Firenze 2018, *Note biografiche*, pp. 557-570

SUZANNE DE LOTBINIÈRE-HARWOOD

Traduttrice e scrittrice, ha tradotto numerose autrici femministe quebecchesi. È stata vincitrice dei premi per la traduzione John Glassco Translation Award e Félix-Antoine Savard Translation Award.

Fonti:

Literary Database of Quebec English-Language authors, Suzanne De Lotbinière-Harwood, link: <https://quebecbooks.qwf.org/authors/de-lotbiniere-harwood-suzanne/>

ANNA D'ELIA

Scrittrice e traduttrice, da più di trent'anni traduce autori francesi contemporanei, ma anche grandi classici, come Antoine de Saint-Exupéry o Honoré de Balzac.

Fonti:

Rai Cultura, Letteratura, Antoine Volodine con Anna D'Elia, link: <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2021/12/Antoine-Volodine-con-Anna-DElia-5e138ed3-afb5-4651-984e-c249ee67d1d9.html>

JEAN DELISLE

Professore emerito presso la University of Ottawa; oltre alle sue molte pubblicazioni, ha ideato anche un DVD sulla storia della traduzione.

Fonti:

University of Ottawa, DELISLE, Jean, link: <https://web5.uottawa.ca/www2/mcs-smc/media/experts-details-54.html>

ELENA DI GIOVANNI

Professoressa di traduzione presso l'Università di Macerata. È uno dei membri fondatori dell'Audiovisual Translation Journal. Oltre alle numerosissime pubblicazioni è curatrice, insieme a Serenella Zanotti, del volume *Donne in traduzione*.

Fonti:

Università di Macerata, Elena Di Giovanni:
<https://docenti.unimc.it/elena.digiovanni>

YVES GAMBIER

Professore emerito di traduzione e interpretariato presso l'Università di Turku (Finlandia). Ricercatore e traduttore, è membro di comitati editoriali di numerose pubblicazioni, fra cui Babel, Hermeneus, Sendebarr, Target, Terminology, Translation World. Dal 1998 al 2004 è stato presidente della European Society for Translation Studies (EST).

Fonti:

Università di Bologna, Eventi, Overcoming Fragmentation, Yves Gambier, link:
<https://events.unibo.it/overcoming-fragmentation/relatori/yves-gambier>

BARBARA GODARD

(1942-2010)

Tra le principali esponenti della traduzione femminista canadese, è stata professoressa presso la York University of Toronto e tra le fondatrici della rivista femminile *Tessera*. Ha tradotto dal francese numerose scrittrici Canadesi.

Fonti:

E. Di Giovanni e S. Zanotti, *Donne in traduzione*, Giunti Editore, Milano-Firenze 2018, *Note biografiche*, pp. 557-570

VALERIA ILLUMINATI

Professoressa presso il Campus di Forlì dell'Università di Bologna, è ricercatrice, traduttrice e autrice. Dal 2022 è membro del Centro di documentazione e di Ricerca per la didattica della lingua francese nell'Università italiana (Do.Ri.F), e membro del comitato di redazione della rivista *mediAzioni*.

Fonti:

Università di Bologna, Valeria Illuminati, link:
<https://www.unibo.it/sitoweb/valeria.illuminati2/cv>

JOHN CLAIBORNE ISBELL

Per la Cambridge University press ha pubblicato *The Birth of European Romanticism. Truth And Propaganda In Stael's 'de L'allemagne', 1810-1813* e *An Outline of Romanticism in the West*. Ha collaborato al volume *Slavery in the Caribbean Francophone World*, pubblicato dalla University of Georgia Press.

Fonti:

Mondadori online store, John Claiborne Isbell, link:
<https://books.mondadoristore.it/buy-ebook-online/John-Claiborne-Isbell/aut03213891/>

JEAN-RENÉE LADMIRAL

Professore di Traduttologia presso l'ISIT di Parigi. Filosofo, germanista e teorico della traduzione, è direttore del Centre de Recherche Appliquée sur la Traduction, l'Interprétation et le Langage (CRATIL). Ha insegnato presso l'università di Paris X-Nanterre e l'ETI di Ginevra.

ANDRÉ LEFEVERE

(1945-1996)

Illustre professore presso la University of Texas at Austin, dove ha insegnato Studi nederlandesi. È tra i pilastri della teoria della traduzione e ha collaborato intensamente anche con università italiane. A Forlì è stato membro del Central Committee of the Translation Academy e dell'Editorial Board of *Koinè*.

Fonti:

The University of Texas at Austin, André Lefevere, link:
<https://minio.la.utexas.edu/webeditor-files/germanic/pdf/lefevere.pdf>

SUZANNE JILL LEVINE

Ricercatrice e professoressa emerita presso la University of California, Santa Barbara, ha tradotto soprattutto autori sudamericani. È anche un'autrice ed è stata insignita di numerosi premi e onorificenze.

Fonti:

University of California, Santa Barbara, Department of Spanish and Portuguese, Suzanne Jill Levine, link:

<https://www.spanport.ucsb.edu/people/suzanne-jill-levine>

FRANCESCA LORANDINI

Ricercatrice e professoressa di Letteratura francese presso l'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia e presso l'Università degli studi di Trento. È membro associato del Cellf, Centre d'étude de la langue et des littératures françaises (Sorbonne Université e CNRS).

Fonti:

Università degli studi di Trento, Francesca Lorandini, Curriculum, link:

<https://webapps.unitn.it/du/it/Persona/PER0018722/Curriculum>

Università degli studi di Modena e Reggio Emilia, Francesca Lorandini, Curriculum, link:

file:///C:/Users/utente/Downloads/CV_Francesca_LORANDINI.pdf

CAROL MAIER

Professoressa emerita di Spanish and Translation Studies alla Kent State University. Nella la stessa università, è affiliata presso l'Istituto di Applied Linguistics. Premiata per le sue traduzioni dalla American Literary Translators Association, ne è stata membro del Comitato direttivo. È anche membro del Comitato direttivo di collane editoriali e riviste di traduzione.

Fonti:

E. Di Giovanni e S. Zanotti, *Donne in traduzione*, Giunti Editore, Milano-Firenze 2018, *Note biografiche*, pp. 557-570

GIORGIO MONICELLI

(1910-1968)

Giovanissimo, inizia a tradurre per Mondadori, fra gli altri autori, Simenon, Zola, Maupassant e nel 1935 lavora per le edizioni Walt Disney-Mondadori. Tradurrà, fra gli altri, Bellow, Koestler, Bromfield, Buck, Hemingway, Maugham, Maurois e Orwell. È sua la traduzione di "science fiction" con "fantascienza".

Fonti:

Fondazione Arnoldo Mondadori, Inventari online, Giorgio Monicelli, link:

https://www.fondazionemondadori.it/livre/02_I_lettori/05_Monicelli_Giorgio_01.html

ENRICO MONTI

Teorico della traduzione e traduttore dall'inglese all'italiano, è ricercatore presso l'Università di Bologna e professore associato dell'Université de Haute-Alsace. Curatore del volume sulla ritraduzione *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes* (2011), insieme a Peter Schnyder.

Fonti:

E. Monti, P. Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Orizons, Paris, 2011

GEORGES MOUNIN

(1910-1993)

È stato professore di linguistica generale e di semiologia all'Università di Aix-en-Provence. Autore del volume fondamentale *Le problèmes théorique de la traduction*.

Fonti:

Giulio Einaudi editore, Autori, Georges Mounin, link:

<https://www.einaudi.it/autori/georges-mounin/>

BRUNO OSIMO

Scrittore, traduttore, studioso della traduzione e professore di traduzione presso la Civica Scuola Traduttori e Interpreti Altiero Spinelli di Milano, dove è coordinatore del Corso di Traduzione. Fra gli autori da lui tradotti vi sono Čechov, Tolstoj, Pasternak, Dostoevskij, Bulgakov, Puškin, Steinbeck, Spender, Gates, Sander. Nel 1998 ha scritto *Il manuale del traduttore*, volume di riferimento per traduttori e studenti di traduzione.

Fonti:

Civica Scuola Traduttori e Interpreti
Altiero Spinelli, Bruno Osimo, link:
<https://lingue.fondazionemilano.eu/docenti/bruno-osimo>

Voland, Bruno Osimo, link:
<https://www.voland.it/catalogo/autore/250/bruno-osimo>

CESARE PAVESE

(1908-1950)

Come traduttore ha lo straordinario merito, insieme a Fernanda Pivano ed Elio Vittorini, di aver portato la letteratura americana in Italia. Fra i numerosissimi capolavori da lui tradotti vi sono: *Moby Dick* di Melville, *Prometeo slegato* di P. B. Shelley, *Moll Flanders* di Defoe e *David Copperfield* di Dickens. Collaborò anche alla traduzione di alcune storie di Topolino. Suo professore di liceo, introdusse per primo Fernanda Pivano alla lettura dei grandi autori americani.

Fonti:

La bottega dei traduttori, Cesare Pavese, link:
<https://www.labottegadeitraduttori.it/traduttori-del-passato-cesare-pavese-e-la-nascita-del-mito-americano/>

LILIANE RODRIGUEZ

Ricercatrice, autrice e professoressa di linguistica francese e traduzione presso la University of Winnipeg (Canada). Ha dedicato molte delle sue pubblicazioni al francese della provincia di Manitoba.

Fonti:

The University of Winnipeg, Dr. Liliane Rodriguez, link:
<https://www.uwinnipeg.ca/french-studies/faculty/liliane-rodriguez.html>

PETER SCHNYDER

Autore, direttore editoriale e professore emerito presso l'Université de Haute-Alsace. È esperto di poesia francese e francofona del XX secolo. Ha curato, insieme a Enrico Monti, il volume *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires*

européennes (2011), dedicato al tema della ritraduzione.

Fonti:

E. Monti, P. Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Orizons, Paris, 2011

Centre d'études gidiennes, Peter Schnyder, link:

<https://www.andre-gide.fr/index.php/le-ceg/annuaire-des-gidiens/7-peter-schnyder>

SHERRY SIMON

Professoressa presso la Concordia University (Canada), dove insegna nel Dipartimento di francese. È autrice e curatrice editoriale sui temi della traduzione e dell'interculturalità. Membro della Royal Society of Canada nonché dell'Académie des lettres du Québec.

Fonti:

E. Di Giovanni e S. Zanotti, *Donne in traduzione*, Giunti Editore, Milano-Firenze 2018, *Note biografiche*, pp. 557-570

LOUISE VON FLOTOW

Ricercatrice, autrice, curatrice e professoressa di Translation and Interpretation presso l'Università Ottawa (Canada). Fra le sue molte pubblicazioni, vi è il volume *Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'*, manuale di critica al 'linguaggio patriarcale' e di 'scrittura sperimentale femminista'; curatrice del volume *Translating Women*, che esplora nuovi modi in cui il femminismo possa influenzare la traduzione.

Fonti:

University of Ottawa, Louise von Flotow, link:
<https://uniweb.uottawa.ca/members/698>

JSTOR, L. Von Flotow, *Translating Women*, University of Ottawa Press, 2011, link:

<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1ch77fw>

LaFeltrinelli, L. Von Flotow, *Translation and Gender: Translating in the 'Era of*

Feminism', University of Ottawa Press, 1997, link:
<https://www.lafeltrinelli.it/translation-gender-translating-in-era-libro-inglese-luise-von-flotow/e/9780776604480?queryId=3122320df9e42b58bd9631aac6e05773>

SERENELLA ZANOTTI

Traduttrice, ricercatrice, autrice e professoressa presso l'Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere. È membro del Gruppo di Ricerca TRADAC, Traduzione Audiovisiva e Accessibilità, e dell'ITEM, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris. Insieme a Elena di Giovanni è curatrice del volume *Donne in Traduzione* (2018).

Fonti:

Università degli Studi Roma Tre, Serenella Zanotti, Curriculum, link:
<https://asi.uniroma3.it/download/curriculum/1627649552CV%20Italiano%202021.pdf>

Introduction

In 2021, the Italian publishing house *Mondadori* has republished in a new translation Ernest Hemingway's masterpiece *The Old Man and the Sea*.

Defined by Seán Hemingway as “arguably the greatest fishing story of all times”¹, *The Old Man and the Sea* was first published in the U.S. magazine *Life* in 1952 and in the same year the Italian publishing house *Einaudi* entrusted the Italian translation to Fernanda Pivano, who is considered the one translator who first brought the great masterpieces of American literature to the Italian public. When Fernanda Pivano sent Ernest Hemingway her translation of *The Old Man and the Sea*, the author replied deeply thanking her for her fine work and recognizing her merits in the success that the book was having in Italy². Why, then, retranslating *The Old Man and the Sea*?

Considering the more and more increasing theoretical studies about retranslation and the always growing number of retranslations of literary texts, my work aims to study how the new Italian translation of Ernest Hemingway's *The Old Man and the Sea* marks a step in the path traced by the retranslation hypothesis, eventually defining the merits of the new edition (2021) over the first one (1952).

The work is organized in three chapters, the first one focusing on the two Italian translators of Hemingway's *The Old Man and the Sea*, Fernanda Pivano and Silvia Pareschi, as well as on female contributions to translation and translation theory, giving the two women at the center of this paper; the second chapter focuses on the theory of translation and retranslation through the words of translators, authors, translation theorists and critics. Chapter three underlines the substantial differences between the two translations, concentrating in particular on the lexicon and pointing out omissions and mistakes.

Chapter I

¹ Seán Hemingway, *Introduction*, in E. Hemingway, *The Old Man and the Sea*, Scribner, New York NY, 2020, p. XI.

² Fernanda Pivano, *Hemingway*, Bompiani, Firenze-Milano, 2017, pp. 235-236 [my translation].

In Italy, the 1930s and the 1940s have been defined as “the age of translations”; it was in the years after the World War II, as a consequence of the cultural dominance of the United States in many fields (cinema, music, etc.) that Italian authors developed a strong interest in American literature³.

It was right in this period that Fernanda Pivano took her first steps as a translator, making her debut in 1942 with the translation of Jeanne Hersche’s *L’illusion de la philosophie*; then, in 1943 she translated for the first time in Italian *The Spoon River Anthology* by Edgar Lee Masters, initially published under the name of *Antologia di S. River* (‘St. River’s Anthology’) to offer a false touch of religiosity in order to circumvent the censorship of the time; nevertheless the book was confiscated⁴. In the same year she clandestinely translated *A Farewell to Arms* and was arrested for that, since the book was forbidden by the regime for describing the Italian ruinous defeat in Caporetto; in the fall of 1948, after learning of Fernanda Pivano’s arrest in 1943 for translating his book, Ernest Hemingway wanted to meet her, and a lifelong friendship and collaboration ensued from their first encounter⁵. Before translating *A Farewell to Arms*, Fernanda Pivano had already translated Hemingway’s *Death in the Afternoon* (1932) and would later translate *Across the River and Into the Trees* (1950) and *The Old Man and the Sea* (1952).

Inspired by author and great friend of her Malcolm Cowley, knowing the author of the texts she translated became a fundamental part of Fernanda Pivano’s work: “Cowley’s idea was to relate an author’s work to his (or her) life”⁶, and so, for Fernanda Pivano, knowledge became the basis of understanding. Not only she wanted to know the biography and personal history of the authors; she also wanted to delve into the historical, social, economic, and cultural background that made a novel, or a poem come to life.

³ Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani. Franco Marchese, *La scrittura e l’interpretazione, Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea 3, Dal Naturalismo al Postmoderno, tomo III, Dal fascismo ad oggi*, Edizione rossa, G. B. Palumbo & C. Editore, Palermo 2002, pp. 43-44 [my translation].

⁴ Fernanda Pivano, *Viaggio Americano*, Bompiani, Firenze-Milano 2017, p. 49 [my translation].

⁵ Fernanda Pivano, *Hemingway*, cit., p. 25-26 [my translation].

⁶ Fernanda Pivano, *Viaggio Americano*, cit., p. 58 [my translation].

Knowing Ernest Hemingway personally was essential; however, the same could not be for another giant of American literature, Francis Scott Fitzgerald, whom Fernanda Pivano did not have the chance to meet directly: in this case, it was fundamental to study the biography of the author and the *Roaring Twenties* in which the writer had lived. Between the 1940s and the 1950s she translated *Tender is the night* (1934), *The Great Gatsby* (1925), *This side of Paradise* (1920) and *The Beautiful and Damned* (1922).

Fernanda Pivano was also passionate about the work of another great author of American literature, William Faulkner, Nobel laureate in Literature in 1949 “for his powerful and artistically unique contribution to the modern American novel”⁷. She translated *Intruder in the Dust* (1948) in 1951; *Requiem for a Nun* (1951), in 1955; *Miss Zilphia Gant* (1932), in 1959.

Fernanda Pivano also translated seven works by Allen Ginsberg, the author belonging to the so-called American Beat Generation. Fernanda Pivano wrote that the rebellious authors of the Beat Generation wrote “in a language that is not recorded in grammars”⁸, that well represented their rebellion; this is how Fernanda Pivano described this new form of writing and the consequent translation difficulties.

Also, she translated countless other works by American authors: James Fenimore Cooper, Sherwood Anderson, Richard Wright, Dwight Eisenhower, William Demby, Thornton Wilder, Gertrude Stein, and Edgar Allan Poe, and English authors – Charles Dickens, John Locke, Elizabeth Goudge, and Jane Austen. She also translated, in addition to the aforementioned Jeanne Hersche, French author Raymond Queneau.

Fernanda Pivano accompanied and enriched her activity as a translator with the writing of numerous texts – essays, biographies, introductions, prefaces and afterwords, mostly dedicated to American literature – without counting her journalistic and publishing activities for some of the major newspapers.

Silvia Pareschi is the author of the new Italian translation of Ernest Hemingway’s *The Old Man and the Sea*. She is certainly no stranger to translating literary texts by

⁷ The Nobel Prize Organization, *The Nobel Prize in Literature 1949*, website visited on June 21, 2023: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/summary/>

⁸ Fernanda Pivano, *La balena bianca e altri miti*, Mondadori, Milano 1961, p. 447 [my translation].

Anglo-American authors; not only she has translated into Italian the works of Jonathan Franzen but she also translated Shirley Jackson, Colson Whitehead, Julie Otsuka, John Le Carré, Nancy Mitford, David Garnet, Don DeLillo, Sylvia Plath, Zadie Smith, Amy Hempel, Rachel Kushner, Phil Klay, E. Annie Proulx, Denis Johnson, Junot Diaz, Cormac McCarthy, Nathan Englander, Jamaica Kincaid, Alice Munro, David Means, Edgar L. Doctorow, Claire Messud, Matthew Weiner, Jonathan Galassi, Isabel Fonseca, Callie Wright, as well as Czech writer Heda M. Kovaly and, of course, Ernest Hemingway.

For Silvia Pareschi as well, the technical work of transposing texts from one idiom to another is associated to a broader work of literary investigation and criticism. Jonathan Franzen – speaking of working relationships between authors and translators says that he greatly appreciates his Italian translator because she does not ask him many questions and this is for him an indicator of high professionalism: the good translator, he says, is the one who knows how to use all the tools at their disposal for problem solving; it is also thanks to trust of the author in his translator that they have become great friends⁹.

Silvia Pareschi has also published her own novel: in *I jeans di Bruce Springsteen e altri sogni americani* (*Bruce Springsteen's Jeans and Other American Dreams*), published in 2016, she narrated both the amazement and the disenchantment before the land of “myths, follies and dreams”¹⁰.

Given the important cultural contributions made by the two female figures presented in this work, Fernanda Pivano and Silvia Pareschi, I feel it is important to turn my attention to the debate on the contribution of women to the world of translation, availing myself of the book *Donne in Traduzione* (Women in Translation), a title intentionally leading to a double interpretation: women who translate, thus active

⁹ *Jonathan Franzen con Silvia Pareschi*, video interview with Jonathan Franzen e Silvia Pareschi, Rai Cultura, website visited on October 20, 2023 [my translation]: <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2022/03/Jonathan-Franzen-con-Silvia-Pareschi-2ebf6a83-3b64-4be6-99ec-4ced1e38e2d7.html>

¹⁰ Inside front cover in Silvia Pareschi, *I Jeans di Bruce Springsteen e altri sogni americani*, Giunti Editore, Firenze-Milano 2016 [my translation].

subjects of the translation work, but also women who are translated as authors who are the objects of translation¹¹.

In recent times, during the 1980s, following the set of feminist ideals, feminist writers and translators claimed their gender identity in relation to the work of translation: visibility and recognition of the contribution of the female universe to translation practice. In particular, such considerations originated within a group of Canadian female translators and then spread to North America and Europe¹².

The pioneering efforts of Canadian intellectuals (including Sherry Simon, Barbara Godard, Suzanne de Lotbinière-Harwood and Louise von Flotow) reached an international level after the publication in 1990 of *Translation, History and Culture* by Susan Bassnett and André Lefevere¹³. Barbara Godard claims the need to abandon a modest and invisible translation in favor of a translation in which signs of text manipulation can emerge. She calls this activity *womanhandling*, in antithesis to the idea of mistreatment encapsulated in the expression *manhandling*¹⁴.

Likewise, feminist instances referred to writing as well: a group of women writers in Quebec gave life to the *écriture au féminin*, and to the consequent establishment of a translation genre called *feminist translation*¹⁵.

A key contribution made to gender and translation studies has come, in the present day, from Stanford University comparative literatures scholar Bella Brodsky who, in her research on translation and cultural memory, explains how translations are an integral part of literature, precisely because they are the representation of changes in history and societies¹⁶. Today, despite the fact that editorial choices often grant little space to the translators of the texts, this field has certainly experienced new vitality in recent years¹⁷. As Susan Bassnett points out in her essay, an example of this vitality is

¹¹ Elena Di Giovanni, Serenella Zanotti, *Donne in traduzione: prospettive di genere negli studi traduttologici*, in Elena Di Giovanni, Serenella Zanotti, *Donne in traduzione*, Bompiani, Firenze-Milano 2018, p. 21 [my translation].

¹² Roberta Baccolini, Valeria Illuminati, op. cit., p.11 and pp. 522-524 [my translation].

¹³ Susan Bassnett, *Prefazione*, in E. Di Giovanni e S. Zanotti, *Donne in traduzione: prospettive di genere negli studi traduttologici*, cit. p. 13 [my translation].

¹⁴ *Ivi*, p. 13-14 [my translation].

¹⁵ Roberta Baccolini, Valeria Illuminati, op. cit., p. 528 [my translation].

¹⁶ Susan Bassnett, op. cit., p. 16 [my translation].

¹⁷ Elena Di Giovanni, Serenella Zanotti, *Donne in traduzione: prospettive di genere negli studi traduttologici*, in Elena Di Giovanni, Serenella Zanotti, *Donne in traduzione*, cit. p. 23 [my translation].

the establishment in Britain in 2017 of the Prize for Women Writers, an event that has been highly successful. Suffice it to say that in that edition as many as 58 works from 20 different original languages, translated into English by women, were received by the jury: novels, poems, children's books, two translations of works by the 2015 Nobel Laureate Svetlana Alexievich. Until then, translations into English were virtually a prerogative of men¹⁸.

¹⁸ Susan Bassnett, *op. cit.*, p. 16 [my translation].

Chapter II

Translator and professor Isabelle Collombat argued that the 21st century will be the “era of retranslations” and spoke of a “wave of retranslations,” which she defined “of an extraordinary magnitude and subtlety”¹⁹, while researcher and professor Liliane Rodriguez, spoke of contemporary translation and retranslation bulimia²⁰; in this regard, Liliane Rodriguez wondered: “why so many translations of a literary text?”²¹

We retranslate because translations age, and while the wrinkles of the originals “make them even more fascinating, when it comes to translations imperfections due to age possess a peculiar inclination to make them grotesque”²²; furthermore, we retranslate because sometimes it is necessary to restore the wholeness of a text compromised by omissions or modifications²³; also, we retranslate to “recover a direct link with the original text”²⁴: this is the, for example, of the new Italian translation of Zorba the Greek, originally translated from the English version²⁵; we retranslate because the recent professionalization of translators as well as the new tools at their disposal offer them extraordinary advantages over the past²⁶. Lastly, there can be editorial reasons for retranslating a work, which are often economic reasons: sometimes retranslating may turn out to be a more convenient operation than buying the rights to an existing translation and has also has a greater attractiveness from the point of view of readers than the new publication of an old edition²⁷.

¹⁹ Enrico Monti, *Introduction. La retraduction, un état des lieux*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Orizons, Paris, 2011, pp. 13-14 [my translation].

²⁰ Liliane Rodriguez, *Sous le signe de Mercure, la retraduction*, Palimpsestes [Online], 4 | 1990, published online on December 22, 2010, visites on June 17, 2023, para. 3 [my translation].

URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/604>

DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.604>

²¹ *Ibidem*, para. 4 [my translation].

²² Enrico Monti, *Introduction. La retraduction, un état des lieux*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, op. cit., pp. 15-16 [my translation].

²³ *Ivi*, p. 14 [my translation].

²⁴ Enrico Monti, *Introduction. La retraduction, un état des lieux*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, op. cit., p. 15 [my translation].

²⁵ *Ibidem* [my translation].

²⁶ Enrico Monti, *Introduction. La retraduction, un état des lieux*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, op. cit., p. 15 [my translation].

²⁷ *Ivi*, pp. 17-18 [my translation].

However, apart from a few “pioneering studies” by Paul Bensimon and Antoine Berman in the 1990s, interest in the theory of retranslation has only grown in recent times²⁸.

Antoine Berman considered retranslation fundamental as a space of *completion*²⁹ and in this sense, as Paul Bensimon wrote, the first translation of a work is merely an *introduction* of it into the target language and culture, and therefore – as an operation of *acclimatization* from one culture to another – it is “little respectful of the textual forms of the original” and is “subject to socio-cultural imperatives that privilege the recipient of the translated work”³⁰. The retranslator, on the other hand, no longer aims to attenuate the distance between two cultures, an operation already made by the first translation-introduction; as a result, retranslation is “more attentive [...] to the letter of the original text, to its linguistic and stylistic structure, to its singularity”³¹. Finally, Antoine Berman, in *La retraduction comme espace de la traduction*, first published in the translation review *Palimpsestes* in 1990, has pointed out that only retranslations are capable of restoring, at the right time, the significance of a text, in a journey described through the cyclical nature of translations theorized by Goethe, along with two new components that Antoine Berman introduces, the *kairos* and the *défaillance* as elements to be considered in order to define what makes a translation a *great translation*.

Indeed, not all translations age. There are some translations that have gained the same status as the original work, if not sometimes an even greater prestige such as, among others, St. Jerome’s Vulgate and Luther Bible³². All great translations have more than one characteristic in common, including the fact of being all retranslations,

²⁸ *Ivi*, p. 10 [my translation].

²⁹ Antoine Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, *Palimpsestes* [Online], n. 4, 1990, published online on December 22, 2010, visited on May 7, 2023, para. 1 [my translation].

URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>

DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>

³⁰ Paul Bensimon, *Présentation*, *Palimpsestes* [Online], n. 4, 1990, published online on December 22, 2010, visited on June 17, 2023, para. 1 [my translation].

URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/598>

DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.598>

³¹ Paul Bensimon, *op. cit.*, para. 3 [my translation]

³² *Ivi*, para. 5 [my translation].

extending the concept of retranslation to any translation of a work by an author who has already been translated³³.

Antoine Berman explained why the first translation is never a great translation, and he did so through the theory of cyclicity elaborated by Goethe, who argued that every translation “adventure” should necessarily develop in three stages or epochs: the first, that of “interlinear (word-for-word) translation; the second, that of “free translation, which adapts the original to the language, literature and culture of the translator”, finally, the third, that of literal translation, meaning a translation that “reproduces the cultural, textual, etc. ‘particularities’ of the original”³⁴.

However, Berman stresses that a great translation is a translation in which *abundance* reigns (linguistic, textual, and meaning abundance) to the point of compensating for the inevitable *défaillance* that characterizes every translation. But there is yet another element to consider, the *kairos*: a great translation comes at the “propitious time” for it to “reconnect with an original hidden by its introductions, restore its signification and gather and expand the language of translation in an effort to restore this signification, eliminate, at least in part, the *défaillance* of translation, which perennially undermines all cultures”³⁵.

But what is the literal translation that Goethe and, later, Antoine Berman talk about? And how does it differ from free translation? “Making the reader meet the writer’s style corresponds to literary translation”³⁶, as translator and professor Antonio Bramati writes:

Translating the letter [...] means striving to adapt the target language to the expression of the complexity of the meaning of the original text [...] Literal translation thus does not correspond to “word-for-word” translation [...] but rather represents an attempt to reproduce in the target text as many lexical, syntactic, rhetorical, and melodic-rhythmic features of the source text as possible, that is, what constitutes its style³⁷.

³³ Antoine Berman, op. cit., para. 18 [my translation].

³⁴ *Ivi*, para. 21 [my translation].

³⁵ *Ivi*, paras. 26-28 [my translation].

³⁶ Antonio Bramati, *Le trappole del francese, Una grammatica per i traduttori dal francese all’italiano*, Edizioni Libreria Cortina Milano, Milano, 2019, p. 20 [my translation].

³⁷ *Ivi*, pp. 20-21 [my translation].

Berman was not the only one to wonder what made a translation a ‘great translation’.

The writer Dominique Aury, in her preface to George Mounin’s *Les problèmes théoriques de la traduction*, concentrates on the essentiality of defining the obstacles in the translation process: pinpointing obstacles in order to be aware of them instead of circumventing them or breaking them down³⁸. George Mounin stressed how modern linguistics can help translators in this awareness process, since

By pointing out obstacles, it prevents them from being ignored. By describing obstacles, it indicates at the same time to what extent and how to overcome them. By teaching to analyze the language more subtly, it teaches the translator to calculate more precisely their relative fidelity, to measure consciously their margin of infidelity, and even of untranslatability”³⁹.

Jean-René LADMIRAL, like Berman, stated the importance of the *kairos* for a translation to attain a quasi-original status but added that the “talent” of the author is also crucial and stressed the importance of the “literary mastery” of the translator which is even more important than “philological exactitude”⁴⁰.

Yves GAMBIER, for his part, challenged one of the premises of the *hypothèse*, namely “that of a strongly naturalizing, assimilating first translation, as if domestication were the obligatory, inevitable strategy of departure. Moreover, a translation is not elaborated from the previous one or ones, but according to a back-and-forth movement” between target-oriented and source-oriented translations⁴¹.

In the aforementioned article *Sous le signe de Mercure, la retraduction*, Liliane RODRIGUEZ focuses on the potential expressed by a retranslation from the elements the

³⁸ Dominique Aury, *Préface*, in George Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Editions Gallimard, 1963, p. VIII [my translation].

³⁹ George Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Editions Gallimard, 1963, pp. 169-170 [my translation].

⁴⁰ Jean-René LADMIRAL, *Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles...*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, op. cit., p. 41 [my translation].

⁴¹ Yves GAMBIER, *La retraduction : Ambiguïtés et défis*, in Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, cit., p. 59 [my translation].

translator decides to emphasize in the metatext: so, comparing the functions of translation to those of the polymorphous god Mercury, translators assume the function of *messengers*, if their priority is the integrity of the message; of *servants*, if they put their selves at the service of the author of the original and the language and context of the original; of *inventors*, when, in order to transfer the message into the target language, they shape signifiers to accommodate meanings; of *gymnasts*, when they use their verbal and communicative agility to make the message accessible to readers; of *merchants*, when he deploys his skills as a negotiator to find the most balanced compromise so that nothing is completely lost; of *thieves*, when they rob excessively and deliberately the original text of its meaning; finally, of *travelers*, because retranslations, some more some less, trace the path of a work in its receiving contexts⁴².

The outcome of each retranslation, then, “depends on what function rather than another comes to light. [...] because the translator presents, like certain paintings of Mercury, a face split in two: one half immersed in shadow, the other exposed to light”⁴³.

⁴² Liliane Rodriguez, op. cit., paras. 11-59 [my translation].

⁴³ *Ivi*, para. 62 [my translation].

Chapter III and Conclusions

Translator Silvia Pareschi, in the afterword to the new edition of *The Old Man and the Sea*, entitled “Di fronte all’iceberg” (*In front of the Iceberg*), shares with the reader what it meant to her to translate Ernest Hemingway’s work; in particular, she describes what it was like to explore the iceberg, that is to say to detect all those submerged elements that were crucial to her in order to translate ‘consciously’. Ernest Hemingway, in fact, as he told George Plimpton in a well-known interview, wrote according to the *iceberg principle*: by this metaphor, the writer meant that the reader will only see the tip of the iceberg, while most of the elements are not made explicit to the reader. Silvia Pareschi, in her turn, had to delve into “the water one thousand five hundred meters deep, like the one in which Santiago fishes”¹: the reader, however, “will only see the tip emerging to the surface, but not all the studies, research, doubts and second thoughts that led to the word finally landing on the page”².

Here are two examples, one omission and one interpretive error, where the research by Silvia Pareschi has finally restored the entirety of the original text.

- i. In the 1952 Italian translation by Fernanda Pivano, *benevolent* (in the expression “benevolent cancer”) was deleted (“The brown blotches of the benevolent skin cancer the sun brings from its reflection on the tropic sea were on its cheeks.” E. Hemingway, 1952). This omission must have been due to the oxymoron generated by the juxtaposition of the two terms; Silvia Pareschi wanted to investigate this contradiction (moreover, a contradiction only in appearance) starting from her own hypothesis, that those blotches might provide the old fisherman with protection from the sun’s rays. She found confirmation of her hypothesis in the study *Reading Hemingway’s The Old Man and the Sea: Glossary and Commentary* by B. Sylvester, L. Grimes, P. L. Hays, published in 2018.

¹ Silvia Pareschi, *Di fronte all’iceberg*, in Ernest Hemingway, *Il vecchio e il mare*, Mondadori, Milano 2021, p. 188 [my translation].

² *Ibidem* [my translation].

Silvia Pareschi was right to sense the importance of *benevolent*: in fact, it is crucial since it anticipates to the reader Santiago's symbiotic relationship with sea, *la mar*, as he calls it, in the feminine, humanizing it, as if it were a woman with the power to grant him or not to grant him her favors: in the original text, as well as in Silvia Pareschi's new translation, the reader's perception of Santiago's cancer is not nefarious; in fact, not only is it clear that, as it is *benevolent*, it is also *benign*, but we perceive (just as Santiago does) that this is a gift, a reward from his beloved sea.

Interesting fact:

in reference to la mar (the sea, feminine), neither of the two Italian translators opted to translate substituting the masculine pronouns with the feminine, just as Ernest Hemingway substitutes the neuter 'it' with the feminine 'her':

He always thought of the sea as *la mar* which is what people call her in Spanish when they love her. Sometimes those who love her say bad things of her but they are always said as though she were a woman. Some of the younger fishermen, those who used buoys as floats for their lines and had motorboats, bought when the shark livers had brought much money, spoke of her as *el mar* which is masculine. They spoke of her as a contestant or a place or even an enemy. But the old man always thought of her as feminine and as something that gave or withheld great favours, and if she did wild or wicked things it was because she could not help them. The moon affects her as it does a woman, he thought. [E. Hemingway, 1952]

- i. A different case is the translation of *dolphin fish*. In this case, in fact, Fernanda Pivano fell into an actual mistake of interpretation, most likely due to the double meaning of *dolphin* (used in Ernest Hemingway's work alternately with *dolphin fish*). In Ernest Hemingway's story, in fact, *dolphin* is a synonym of *dolphin fish* (*Coryphaena hippurus*), also called *dorado*: "I have eaten the

whole *bonito*. Tomorrow I will eat the dolphin. He called it *dorado*.” (E. Hemingway, 1952). Consequently, in the 1952 Italian translation *dolphin/dolphin fish* was translated with dolphin (the mammal, *Tursiops truncatus*) giving rise to a series of errors which culminate in the old fisherman Santiago hooking a dolphin, pulling it aboard his little boat, filleting it, and eating it, regretting that he did not bring some salt and lime with him to mitigate its overly sweet taste. Furthermore, the translation clashes with Santiago’s description of the dolphin fish:

The dolphin look greener from there and you can see their stripes and their purple spots and you can see all of the school as they swim. Why is it that all the fast moving fish of the dark current have purple backs and usually purple stripes or spots? The dolphin looks green of course because he is really golden. But when he comes to feed, truly hungry, purple stripes show on his sides as on a marlin. [E. Hemingway, 1952]

The new Italian translation of 2021 corrected that error.

As the case of the translation of *benevolent cancer* demonstrates, today there are many contributing factors to facilitate the work of translation, so that it reaches a higher level of accuracy and fidelity to the original than the previous translations under more than one aspect. The access to the web alone is enough to streamline research, even when detailed or complex, through the consultation of documents and texts not otherwise accessible; moreover, in the case of retranslation, years later, a whole series of philological studies will presumably have been produced that allow the translator to approach the text in the light of new interpretive frontiers of that text. Silvia Pareschi herself was able to find confirmation of her hypothesis on the translation of *benevolent cancer* in a 2018 study. Furthermore, it is the approach to translation itself that has evolved: it is no coincidence that today, Silvia Pareschi, although she has not studied translation, bases her work as a translator on meticulous research, starting from terminology.

Thus, it was necessary to retranslate *The Old Man and the Sea* because the first translation served very well its role of *revealing and communicating*³ the original work in the target language and culture at the time it was written and for many years to come but, in order for it to continue to play that role, it was appropriate for the work in its Italian translation to be renewed. Undeniably, there were also omissions to be filled up and mistakes to be corrected.

Finally, I would like to emphasize, beyond the translation issues, another merit of this new edition, that is to say the prominent role of which the translator is appointed and, consequently, the value of the quality of the translation activity. Placing the name of the translator (in this case, Silvia Pareschi) on the cover, right below the author's name, means to formally acknowledge the central role of translation and that entrusting a text to one translator rather than another also determines success in terms both of prestige and financial return. I myself bought *The Old Man and the Sea* in Mondadori's 2021 edition because the front cover featured, prominently, the name of Silvia Pareschi as translator, whose writing I had already enjoyed in her beautiful Italian translation of Jonathan Franzen's *Freedom*. Through the acknowledgement of the translator, translation ceases to be "a vaguely indecent act" that "education dictates that it is not to be pointed out"⁴ and the translator's name, in turn, is no longer to be disguised: he is an absolute protagonist, capable of awakening, like the author, the reader's interest.

³ In his article *La retraduction comme espace de la traduction* Antoine Berman writes about the *revealing and communicating* role of the translation of a work; sometimes, he says, translations cease to have that role: it means that the time for retranslating has come.

Antoine Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, Palimpsestes [Online], n. 4, 1990, published online on December 22, 2010, visited on May 7, 2023, para. 2 [my translation].

URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>

DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>

⁴ Dominique Aury, *Préface*, in Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Editions Gallimard, 1963, p. VII [my translation].

BIBLIOGRAFIA

Ordine alfabetico

Bibliography in alphabetical order

- Aury D., *Préface*, in Mounin G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Editions Gallimard, 1963
- Bramati A., *Le trappole del francese. Una grammatica per i traduttori dal francese all'italiano*, edizioni libreria Cortina Milano, Milano, 2019
- Di Giovanni E., Zanotti S., *Donne in traduzione*, Giunti Editore, Milano-Firenze 2018
- Faulkner W., *664 pagine di William Faulkner*, Il Saggiatore, Milano 1959
- Faulkner W., *La famiglia Stevens*, Mondadori, Milano 1963
- Giardina A., Sabbatucci G., Vidotto V., *Manuale di Storia. L'età contemporanea*, Laterza, Roma 1999
- Hemingway E., *The Old Man and the Sea*, Scribner, New York, NY 2020
- Hemingway E., *Il vecchio e il mare*, Mondadori-De Agostini, Novara 1988
- Hemingway E., *Il vecchio e il mare*, Mondadori, Milano 2021
- Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., *La scrittura e l'interpretazione, Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea 3, Dal Naturalismo al Postmoderno, tomo III, Dal fascismo ad oggi*, Edizione rossa, G. B. Palumbo & C. Editore, Palermo 2001
- Enrico Monti, Peter Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Orizons, Paris, 2011
- Mounin G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Editions Gallimard, 1963
- Pareschi S., *Di fronte all'iceberg*, in E. Hemingway, *Il Vecchio e il Mare*, Mondadori, Milano 2021
- Pivano F., *Hemingway*, Bompiani, Firenze-Milano 2017
- Pivano F., *Viaggio americano*, Bompiani, Firenze-Milano, 2017
- Pivano F., *La balena bianca e altri miti*, Mondadori, Milano 1961
- Pivano F., *Mostri degli anni Venti*, La Tartaruga, Milano, 2002

- Pavese C., *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1991
- Plimpton G., *Il principio dell'iceberg*, in E. Hemingway, *I Quarantanove Racconti*, Einaudi, Torino 2018
- Osimo B., *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Hoepli, Milano 2002
- Poe E. A., *Racconti straordinari*, Sansoni, Firenze 1970
- Scott Fitzgerald F., *Il grande Gatsby*, Mondadori, Milano 2012

BIBLIOGRAFIA SITOGRAFICA E VIDEOGRAFICA

Ordine alfabetico

Periodo di consultazione marzo 2022 – ottobre 2023

Web site and video bibliography in alphabetical order

Consultation period March 2022 – October 2023

Siti internet e riviste in linea:

Websites and online magazines:

- AA. VV., *Così abbiamo scoperto l'America*, Corriere della sera, 11 ottobre 1992, Archivio Corriere della Sera, p. 7, link:
<https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/NzovcGFnZXMvmNzZGF0aS9ANTU4MzI%3D>
- Bensimon P., *Présentation*, Palimpsestes [En ligne], 4 | 1990, 22 dicembre 2010, link:
<http://journals.openedition.org/palimpsestes/598>, link:
- Berman A., *La retraduction comme espace de la traduction*, Palimpsestes [En ligne], 4 | 1990, 22 dicembre 2010, link:
<http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>
- Gobetti N., *Quando la fedeltà arriva da sola. Intervista a Silvia Pareschi*, n. 18, 2020, Tradurre, link:
<https://rivistatradurre.it/quando-la-fedelta-arriva-da-sola/>
- Hemingway E., *On the Blue Water*, Esquire online, pubblicato il 6 aprile 2021, link:
<https://www.esquire.com/entertainment/books/a35926817/on-the-blue-water/#>
- Lambruschini D., *Il Salotto: Silvia Pareschi, su traduzione, short story e sogni americani*, Critica Letteraria, link:
<https://www.criticaletteraria.org/2016/07/Silvia-Pareschi-intervista.html>
- Pareschi S., *La traduttrice e l'iceberg*, Specimen, The Babel Review of Translations, 3 giugno 2021, link:
<http://www.specimen.press/articles/la-traduttrice-e-liceberg/>

- Pareschi S., *Il mestiere di tradurre*, Collettiva, 13 settembre 2020, link:
https://www.collettiva.it/copertine/culture/2020/09/13/news/silvia_pareschi_il_mestiere_di_tradurre-253058/
- Rodriguez L., *Sous le signe de Mercure, la retraduction, Palimpsestes* [En ligne], 4 | 1990, 22 dicembre 2010, link:
<https://journals.openedition.org/palimpsestes/604>
- The Nobel Foundation, Stockholm, Sweden, The Nobel Prize in Literature 1954, link:
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1954/summary/>
- The Nobel Foundation, Stockholm, Sweden, The Nobel Prize in Literature 1949, link:
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1949/summary/>

Video:

Videos:

- *Jonathan Franzen con Silvia Pareschi*, Rai Cultura, link:
<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2022/03/Jonathan-Franzen-con-Silvia-Pareschi-2ebf6a83-3b64-4be6-99ec-4ced1e38e2d7.html>
- *Una conversazione infinita, Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni*, 17-18 maggio 2021, UniTrento Lettere e Filosofia, link:
https://www.youtube.com/watch?v=ALd7_DD-IEE&list=PL9vK57kcmwQOxkT-uvWw1uOpEjh5TTBua