

FULVIO FERRARI

*Quante lingue in un testo? Riflessioni di un traduttore  
di Torgny Lindgren e Göran Tunström\**

This contribution – originally presented at a workshop of Swedish translators of Italian literature into Swedish and of Italian translators of Swedish literature into Italian – develops some considerations about the translation of four contemporary Swedish texts, in which a matter of great importance is the interaction, the fusion or the juxtaposition of different linguistic varieties (texts of Torgny Lindgren and Göran Tunström). After an analysis of the literary strategies undertaken by Lindgren and Tunström with regard to the linguistic invention, the author of this paper offers some proposals about translation strategies. Taking as a starting point the impossibility of a “dynamic equivalence” of source-texts and target-texts, Ferrari suggests how to re-create within the target-language (Italian) a parallel interaction of linguistic (literary and non literary) varieties, departing – when necessary – from grammatical norms.

1. *Quattro pezzi “intraducibili”*

Questo intervento nasce da un’esperienza e da una riflessione sull’esperienza: nel corso della mia attività di traduttore, infatti, mi sono imbattuto in alcuni testi – testi di grande rilievo nel panorama della letteratura svedese contemporanea – che per la consapevole creazione di un gioco di scarti, di contrapposizioni, di interazioni e differenziazioni tra lingua standard, dialetti, idioletti e quelle che per ora definiremo “assurdità” linguistiche, pongono un certo numero di problemi teorici e pratici che mi sembrano di particolare interesse per la discussione sulla traduzione in generale.

I testi su cui intendo qui soffermarmi sono un romanzo e una raccolta di racconti di Torgny Lindgren (rispettivamente *Ormens väg på hälle-*

\* Il testo qui pubblicato rappresenta la versione riveduta del contributo presentato con lo stesso titolo al *Workshop för italienska och svenska översättare*, organizzato a Stoccolma dall’Istituto Italiano di Cultura nei giorni 14 e 15 marzo 2002.

berget, del 1982, e *Merabs skönhet*, del 1983) e due romanzi di Göran Tunström (*Juloratoriet*, del 1983, e *Skimmer*, del 1996)<sup>1</sup>: tratto comune a questo gruppo di testi narrativi è che, pur appartenendo tutti, come si è detto, all'ambito della letteratura svedese, non è possibile affermare senza precisazioni e distinguo che lo svedese sia la lingua comune a scrittore, narratore e personaggi. Altrettanto impossibile, di conseguenza, sarebbe affermare che il lavoro del traduttore consista, in questi casi, in una pura e semplice "traduzione dallo svedese". Per quanto riguarda *Ormens väg på hälleberget*, *Merabs skönhet* e *Juloratoriet*, l'elemento caratterizzante la lingua in cui i testi sono composti consiste in un uso combinato e strategico di varietà non standard, tra cui svolge un ruolo fondamentale il dialetto. In *Skimmer*, invece, l'analisi critica e il lavoro di traduzione non possono prescindere dalla presenza / assenza di una lingua – l'islandese – che il narratore dà per scontata come lingua dei personaggi. Il gusto del gioco linguistico porta in questo caso alla luce una tensione tra lingua dei personaggi (islandese) e lingua del testo (svedese) che ha l'evidente funzione di impedire una lettura realistica del romanzo e di sottolinearne la componente ironica, paradossale.

La significativa, non episodica presenza di varietà non standard, e in particolare del dialetto, nel testo di partenza ha spesso comportato un giudizio di intraducibilità, non potendosi risolvere in modo univoco e definitivo il nodo teorico di come riprodurre nel testo d'arrivo l'opposizione tra lingua standard e specifiche varietà non standard, fortemente legate a un contesto culturale, sociale, locale storicamente determinato. Una sorta di "rassegnazione all'intraducibilità" traspare in modo evidente, del resto, anche nel saggio da me pubblicato come postfazione alla traduzione italiana di *Ormens väg på hälleberget* dove, appellandomi all'illustre precedente dell'Ervino Pocar traduttore di Gotthelf (Pocar 1953: 13), faccio sostanzialmente appello all'indulgenza del lettore, con una *captatio benevolentiae* che rivela la mia incertezza sulla strategia di traduzione adottata (Ferrari 1987: 96). Se questa incertezza non è affatto superata – e l'intento di questo contributo è del resto quello di proporre all'attenzione problemi interessanti sul piano teorico, non cer-

<sup>1</sup> Trattando qui di un confronto tra originali e traduzioni, manterrò di seguito separati i rimandi bibliografici, in modo tale da permettere un reperimento dei passi citati nell'edizione originale svedese e in quella italiana.

to di offrire soluzioni universalmente valide – è però superata la “rassegnazione all’intraducibilità”: abbandonando il precedente atteggiamento normativo, negli ultimi decenni il dibattito sulla traduzione ha sostanzialmente smesso di interrogarsi sulle condizioni di traducibilità e sull’esistenza di regole certe di traduzione per concentrarsi invece sull’analisi della concreta prassi traduttoria e su quanto essa rivela dei contatti interculturali. La consapevolezza che ogni testo è portatore di una dimensione di intraducibilità che lo rende irriducibile alla lingua e alla cultura d’arrivo (Bloemen 1994; Venuti 1998), e che ciò nonostante ogni testo è possibile oggetto di traduzione, ha spostato i termini dell’intera discussione portando in primo piano la libertà e la responsabilità del traduttore. I testi più evidentemente “intraducibili” – basti pensare al testo poetico, da sempre proclamato intraducibile e da sempre tradotto – divengono allora particolarmente interessanti, rivelatori delle modalità con cui avviene la trasmissione del testo tra una cultura e l’altra. Il testo “intraducibile”, d’altro canto, proprio per la sua maggiore distanza dal contesto culturale e dal sistema linguistico del lettore della traduzione, risulta portatore di un più alto contenuto informativo. Per dirla con Lotman:

noi siamo interessati alla comunicazione proprio a causa di quella situazione che rende difficile la comunicazione e, al limite, la rende impossibile. Anzi più è difficile e inadeguata la traduzione di una parte non intersecantesi dello spazio nella lingua dell’altra, più prezioso diviene, nelle relazioni informative e sociali, il fatto di questa paradossale comunicazione. Si può dire che la traduzione dell’intraducibile risulta essere, per il portatore d’informazione, un valore elevato<sup>2</sup>.

Posto di fronte al compito di tradurre l’intraducibile, il traduttore si trova a operare all’interno di un campo di possibilità, tutte inadeguate dal punto di vista del vecchio concetto di “fedeltà”, ma tutte (o almeno buona parte di esse) praticabili se si intende il suo lavoro come processo di ricostruzione, di ricreazione del testo di partenza all’interno del contesto linguistico e culturale d’arrivo, se lo si intende cioè come un’operazione di riscrittura<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Lotman (1993: 15).

<sup>3</sup> Sulla traduzione come caso specifico della riscrittura si veda soprattutto Lefevere (1992).

## 2. Torgny Lindgren: *parlare la lingua (scritta) di Dio*

Uno stesso progetto di invenzione linguistica e letteraria sottende *Ormens väg på hälleberget* e *Merabs skönhet*, libri pubblicati in Svezia a un anno di distanza l'uno dall'altro e che continuano a costituire un binomio ben individuabile all'interno della piuttosto ampia produzione di Torgny Lindgren. Due sono i tratti caratteristici della scrittura di Lindgren in questi due testi:

- a) l'impasto linguistico tra due diverse e disomogenee varietà che, per così dire, aggirano ed escludono dal testo l'attuale svedese standard (*rikssvenska*): il dialetto della Botnia Occidentale e lo svedese iperletterario della Bibbia di Carlo XII, modello linguistico che risale al 1703 e che risulta quindi arcaico anche per i personaggi della narrazione;
- b) una strategia di riproduzione del discorso orale che finge di riportare direttamente sulla pagina scritta le parole pronunciate dal narratore nel suo particolare idioma ibrido. Tale idioma, d'altro canto, nasce da un'assunzione all'interno del discorso orale, dialettale, di lemmi e stilemi propri di una varietà scritta (lo "svedese biblico", *bibelsvenska*) dotata di eccezionale autorità in quanto testo sacro, Scrittura.

Questo sforzo di doppia creazione linguistica (invenzione all'interno della finzione, da parte dei personaggi, di un linguaggio alto, modellato su quello biblico, e invenzione da parte dell'autore di uno stile letterario in grado di suscitare l'illusione di oralità, di dare al lettore l'impressione di ascoltare anziché di leggere) è naturalmente subordinato agli intenti della narrazione: ciò che viene rappresentato è (anche) il tentativo di dare stabilità e ordine al cosmo per mezzo della parola. I personaggi di Lindgren – contadini, predicatori, artigiani dell'estremo Settentrione svedese – fanno fronte alla sofferenza, allo smarrimento, all'enigmaticità dell'esperienza cercando di "parlare come Dio", di impadronirsi della lingua scritta come strumento di nominazione, di classificazione, e quindi di attribuzione di senso. Ciò che esiste all'interno della lingua (della Scrittura) è vero anche se ignoto, anche se non immaginabile, e dunque privo – per il personaggio – di referente extralinguistico:

Jo, sade Gabriel. Han som förstår sig oppå att skåda en ko, han behöver icke se någonting annat häri världen.  
Han behöver icke känna törst däri ögonen mer.

Jo, sade Konrad. Det är orimligt att levande varelser ska få vara fullkomliga oppå detta sätt.  
Det är outhärdigt.  
*Håret deras är som silket, sade Gabriel. Om jag visste huru silket är.*

Sì, disse Gabriel. Chi è capace di guardare una mucca non ha bisogno di vedere nient'altro in questo mondo.  
Non dovrà più provare la sete nei propri occhi.  
Già, disse Konrad. È assurdo che degli esseri viventi possano essere così perfetti.  
È insopportabile.  
*Il loro pelo è come seta, disse Gabriel. Se sapessi com'è la seta<sup>4</sup>.*

D'altro canto, ogni scrittura è qui Scrittura: nell'universo letterario di *Ormens väg på hälleberget* e di *Merabs skönhet*, nelle comunità contadine della Botnia Occidentale non ancora toccate dai processi di industrializzazione e dalle tecniche di sfruttamento dell'energia idroelettrica che segneranno il Novecento, l'autorevolezza del testo biblico si estende a tutti i rari testi scritti effettivamente disponibili:

Åkerjordens bördighet beror av dess sammansättning och lämplighet för de växter, som å henne odlas, *skrev du Vårherre i almanackan*.

La fertilità di un terreno dipende dalla sua composizione e dal suo essere adatto alle piante che su di esso vengono coltivate, *hai scritto tu, Nostro Signore, sull'almanacco<sup>5</sup>.*

È questo, peraltro, un elemento di per sé verosimile nel contesto culturale in cui le vicende del romanzo e dei racconti sono ambientate: un contesto di generale alfabetizzazione legata alla lettura della Bibbia, degli inni liturgici, dei libri di preghiere – fenomeno, questo, comune a tutta l'Europa Settentrionale protestante – in cui però è scarsa la circolazione di testi a carattere profano. È proprio la distanza da noi del quadro storico e culturale descritto a rendere problematica e interessante la traduzione: la conoscenza del testo biblico e della lingua impiegata in ambito religioso è infatti diffusa nel pubblico svedese ancora al momento

<sup>4</sup> Lindgren (1983: 135) e Lindgren (1989: 104-105). Corsivi miei.

<sup>5</sup> Lindgren (1982: 44) e Lindgren (1987: 28). Corsivi miei.

in cui Lindgren scrive e pubblica i suoi testi letterari. Il particolare impasto linguistico utilizzato dallo scrittore evoca così nel lettore svedese – e, forse, più in generale scandinavo – un complesso di riferimenti culturali (la Bibbia, la letteratura edificante) e di memoria (la miseria precedente l'industrializzazione e la creazione dello stato sociale; la vita contadina condivisa dalle generazioni precedenti a quella dei lettori, in un paese a urbanizzazione recente come la Svezia) solo in parte colti dal lettore appartenente a un'area culturale così diversa come quella italiana, in cui è sì presente un passato contadino, ma non la specifica religiosità del Nord protestante, il rapporto diretto e intenso tra fedele e Testo Sacro, la funzione sociale dei predicatori laici, la diffusione capillare della poesia-innologia religiosa.

La distanza tra le due culture e le due storie rende impraticabile l'ipotesi di ricostruire nella lingua d'arrivo un corrispondente impasto linguistico che garantisca una "equivalenza dinamica" (Nida 1964: 159) tra testo (lingua) di partenza e testo (lingua) d'arrivo. Già Ervino Pocar, nel breve scritto del 1953 in precedenza citato, sottolineava implicitamente proprio l'impossibilità di una tale "equivalenza":

Ora, come si fa a tradurre un'opera dialettale? O si adotta la lingua scritta affinché il libro straniero sia acquisito a tutta la nazione (ed è questo, mi pare, lo scopo delle traduzioni), o si ricorre a un dialetto. A quale, nel nostro caso? Evidentemente a un dialetto montanaro, sia esso il cadorino o quello della Sila. Ma, prescindendo dal fatto che anche questi dialetti possono riuscire incomprensibili a una parte della nazione, un tale ripiego esigerebbe anche una trasposizione dello scenario, degli usi, della mentalità, per non arrivare all'assurdo di una contaminazione tra paesaggio e costumi svizzeri e linguaggio di montanari, poniamo, cadorini o piemontesi. E allora si otterrebbe ancora una "traduzione"<sup>6</sup>?

La questione mi pare per certi versi analoga a quella della traduzione di testi appartenenti non solo a un altro ambito linguistico, ma anche a una fase storica diversa dalla nostra. In entrambi i casi, infatti, abbiamo a che fare con un movimento di trasferimento del testo che non si verifica solo "in orizzontale" (dallo standard di partenza allo standard d'arrivo, mantenendosi sul piano di una relativa contemporaneità) ma che

<sup>6</sup> Pocar (1953: 13).

comporta un processo più complesso: il testo da tradurre si pone in posizione eccentrica rispetto all'attuale varietà standard del proprio ambito linguistico e non può essere dunque tradotto in modo non problematico nell'attuale varietà standard dell'ambito linguistico d'arrivo. Utilizzando la semplice e calzante definizione applicata da Alain Corbellari alla lingua impiegata da Bédier per la sua versione del *Roman de Tristan et Iseut*, possiamo dire che è qui necessaria l'invenzione "d'une *langue particulière*" (Corbellari 1997: 64)<sup>7</sup>. Spetta cioè al traduttore elaborare una lingua specifica, finalizzata alla traduzione dell'altrettanto specifica *langue* di Lindgren, capace di distanziarsi dall'italiano standard assumendo tratti di solennità – legati all'ambito della tradizione religiosa – e, al contempo, elementi lessicali, sintattici e stilistici che rimandino a un uso non letterario, elementi "contadini" intesi più nel senso di un linguaggio arcaico e riconducibile alla dimensione dell'oralità che nel senso di un linguaggio localistico o "povero"<sup>8</sup>.

### 3. *Juloratoriet*: una polifonia di lingue

Sarebbe inesatto affermare che *Juloratoriet* sia un romanzo sulla musica: tema centrale è quello del dolore, delle energie che libera e che blocca, delle diverse strategie di risposta che ne possono fare occasione di crescita o di regressione, di formazione o di deformazione (Ferrari 1988); e tuttavia è evidente che la musica non solo svolge un ruolo fondamentale all'interno della narrazione – ruolo cui rimanda il titolo stesso del romanzo – ma ne costituisce un modello, un principio costruttivo. *Juloratoriet* è un romanzo polifonico sia per la molteplicità delle voci, sia per la differenziazione dei registri e delle lingue in cui queste voci si esprimono. Come nei testi di Lindgren di cui ho appena parlato, anche qui sono presenti il dialetto e il linguaggio religioso, ma mentre in Lind-

<sup>7</sup> Sulla traduzione del testo medievale si vedano i contributi raccolti in Cammarota / Molinari (2001).

<sup>8</sup> Queste considerazioni, ovviamente, non significano affatto che il linguaggio da me effettivamente elaborato e impiegato per tradurre *Ormens väg på hälleberget* e *Merabs skönhet* risponda pienamente a questi criteri. Nascono invece proprio dalla riflessione sull'insufficienza – a mio vedere – delle soluzioni linguistiche da me adottate, soluzioni la cui prudenza va in parte attribuita ad autocensura (Ferrari 2001), in parte ai vincoli posti dall'editoria e dal mercato (van Doorslaer 1994).

gren queste due varietà si fondono in un nuovo, omogeneo linguaggio letterario diverso dallo standard, in *Juloratoriet* si affiancano e concorrono a costituire una pluralità che non esclude lo standard, ma lo ingloba al proprio interno come una tra le diverse possibilità espressive.

L'opposizione standard (letterario) / dialetto (del Värmland) segna e in certa misura esplicita, nel romanzo, la relazione tra i personaggi di Sidner e di Splendid: il primo intento fin dall'infanzia a impadronirsi del linguaggio letterario, della musica, del simbolo per forgiarsi strumenti di comprensione di sé, del proprio mondo affettivo, e in particolare dell'esperienza del dolore; l'altro proiettato verso l'esterno, in una comunicazione il più possibile rapida e immediata che gli permetta di moltiplicare le relazioni e le informazioni. Sempre esposto al rischio di perdersi nella "selva oscura" della propria interiorità, Sidner – ancora ragazzo – sta recitando ad alta voce l'inizio della (traduzione svedese della) Divina Commedia quando incontra per la prima volta Splendid, che subito assume il suo ruolo di Virgilio nel percorso di conoscenza che conduce dal sé al mondo. Questo percorso, però, non può costituire una cancellazione dell'interiorità, Splendid aiuta quindi Sidner a scoprire una dimensione nuova, non ad abbandonare quella faticosamente raggiunta: l'incontro delle lingue non comporta la svalutazione dell'una nei confronti dell'altra, ma una reciproca fascinazione e l'inizio di un dialogo che porta alla crescita di entrambi gli interlocutori:

- Ja trodd att ho va etter mej, kärringa Jolin, men det va väl bar en räv.  
Va vad dä du läste opp?
- Ingenting.
- Hadd du skrevet själv?
- Nej, han hette... Dante.
- Det *lät* bra i alla fall.

“Credevo che mi stava inseguendo, la vecchia Jolin, invece doveva essere solo una volpe. Cos'è che recitavi?”

“Niente.”

“L'hai scritto tu?”

“No, si chiamava... Dante.”

“Era *bello*, comunque.”<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Tunström (1983: 53); Tunström (1996b: 63).



All'opposizione lingua letteraria / dialetto se ne affiancano altre nel corso del romanzo. Importante è l'opposizione lingua svedese / lingua straniera; più specificamente: lingua svedese / lingua tedesca e lingua svedese / lingua inglese. Sono, queste, opposizioni simmetriche dal punto di vista del "senso" della narrazione, non però da quello della ricezione. Il tedesco è la lingua di Bach, la lingua in cui sono composti i testi dell'*Oratorio di Natale*, delle cantate, dei corali. Nel contesto di *Juloratoriet* il tedesco è dunque la lingua della musica, dell'interiorità, della profondità. L'inglese è invece la lingua del mondo: la lingua utilizzata da zio Sleipner e zio Torin per ricordare la giovinezza in America, la lingua delle trasmissioni captate con un apparecchio da radioamatori, la lingua della musica da ballo, la lingua madre della neozelandese Tessa. Tedesco e inglese si intrecciano dunque con il complesso tessuto di varietà linguistiche svedesi a sottolineare il doppio movimento che conduce alla maturazione individuale: il movimento verso l'interno, verso la conoscenza di sé, e il movimento verso l'esterno, verso la conoscenza del mondo, doppio movimento che – come abbiamo visto – pare esemplificarsi anche nelle figure dei ragazzi Sidner e Splendid e nelle loro diverse varietà di svedese. Le due lingue straniere, però, non sono conosciute allo stesso modo dal pubblico svedese, per cui l'inglese è una seconda lingua di cui è considerata ovvia la buona conoscenza anche da parte di lettori non particolarmente colti. Per quanto riguarda i lettori svedesi, cioè, è dato per scontato che capiscano le frasi inglesi che, difatti, in alcuni passi del romanzo vengono inframmezzate allo svedese, mentre l'uso del tedesco si limita alla citazione dei testi bachiani, citazione non indispensabile alla corretta comprensione di quanto viene narrato.

Si è finora parlato – per quanto riguarda *Juloratoriet* – di diverse lingue e varietà linguistiche che si intrecciano e dialogano nel tessuto del romanzo, coincidendo con le voci dei personaggi. Un caso particolare è dato però da un segmento di narrazione in prima persona contenuto nel romanzo, segmento il cui narratore è Sidner, che testimonia in forma di diario della sua crisi psichica e del processo di guarigione<sup>10</sup>. Isolato all'interno del romanzo con il titolo *Om Smekningar* ('Sulle carezze'), il diario ripercorre la graduale discesa agli inferi della follia da parte di Sidner, os-

<sup>10</sup> Tunström (1983: 221-260); Tunström (1996b: 261-302).

sessionato dalla sua solitudine fisica, da un'assenza di intimità erotica che lo costringe alla chiusura, a un'interruzione del rapporto vitale con il mondo. Per dare espressione al suo dolore e al suo desiderio, Sidner va via via assumendo gli stilemi del linguaggio di Emanuel Swedenborg, il grande mistico svedese del Settecento. Dapprima questo tentativo di espressione dell'ineffabile – non il divino, in questo caso, ma il sesso inteso quasi come quintessenza dell'umanità – si rivela con un uso inaspettato e anacronistico delle maiuscole, oltre che con l'uso di forme grammaticali arcaizzanti (ad esempio la forma plurale del verbo, caduta in disuso nello svedese contemporaneo) e una sintassi altrettanto arcaizzante:

Två saker äro naturens goda: Smekningar och Musik. Men då allt strävar mot ett Enda skola dessa saker en dag gå samman till Ny Skapelse.

Due sono le buone cose della natura: le Carezze e la Musica. Ma siccome tutto tende all'Unione, queste cose si fonderanno un giorno in una Nuova Creazione<sup>11</sup>.

L'adesione al pensiero e allo stile swedenborghiano è per Sidner strumento di conoscenza e di interpretazione della propria esperienza interiore e, al contempo, tentativo di erigere una barriera contro l'esplosione della crisi:

Nödvändigt är det, när man är i stor Sorg, att läsa Swedenborg ty där lär man sig tro att detta livet är skenbarhet och äger sin motsvarighet i det Andliga. Tröst är det att veta att misstagen skola rättas till i det *Andliga* med avseende på kvinnorna, som jag kränker, icke av elakhet utan av förtvivlan.

È necessario, quando si è in grande Dolore, leggere Swedenborg, perché s'impara a credere che questa vita è apparenza e ha il suo corrispondente nello Spirituale. È una consolazione sapere che nello *Spirituale* saranno corretti gli errori commessi con le donne che offendo non per cattiveria ma per disperazione<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Tunström (1983: 227); Tunström (1996b: 268).

<sup>12</sup> Tunström (1983: 237); Tunström (1996b: 278). Mi sembra interessante notare come, in questo romanzo denso di citazioni e riferimenti letterari, Tunström riproponga la connessione crisi psichica / Swedenborg che è al centro dell'opera di Strindberg a partire dalla cosiddetta "crisi d'Inferno", nella seconda metà degli anni Novanta del XIX secolo.

Crisi che, alla sua esplosione, travolge il linguaggio di Sidner, ne scardina le connessioni e ne fa un reticolo di simboli difficilmente decifrabili. O almeno – visto che ci troviamo pur sempre all’interno di un’opera letteraria che presuppone l’esistenza di un lettore in grado di interpretarla – questo linguaggio si caratterizza come un idioletto fortemente determinato dall’assunzione degli stilemi e dalla concezione del mondo swedenborghiani, e il lettore può decifrarlo solo tenendo conto di tutta la sezione diaristica precedente:

Men att ofta nog äro Ljusa Fruntimmer här och att jag då icke säger mig vara Affärsman, emedan jag bara *förestår* affären och inget Interesse där har eller ärligen uttryckt: Jag vill icke med ett ord Beröra min dagliga Verksamhet utan istället berätta om min längtan efter ett rikare liv, liksom avsiktslöst, medan jag exempelvis står på nattygsbordet framdragat till fönstret för att laga en rullgardin som fallit ner “med ett brak” vilket hör till de sysslor jag stundtals assisterar mig med, fast att hon då hade två Klängande Barn varav ett skrek.

Ma spesso si trovano qui Donne Chiare e allora non dico di essere un Uomo d’Affari, in quanto io *gestisco* soltanto il negozio e non vi ho alcun Interesse o per dirla sinceramente: non voglio Toccare con una sola parola la mia Attività Quotidiana ma parlare del mio desiderio di una vita più ricca, come per caso, mentre per esempio sono in piedi sul comodino spinto vicino alla finestra per aggiustare una tapparella che è “caduta con fracasso”, il che rientra nelle faccende che ogni tanto sbrigo, benché lei avesse allora due Bambini Aggrappati al suo corpo, uno dei quali gridava<sup>13</sup>.

La lingua di Sidner si va così avvicinando al farneticare del “matto di Östansjö” che da ragazzo aveva cercato di liberare insieme a Splendid. Quello del “matto di Östansjö” era però un delirio privo di un modello letterario autorevole e strutturante quale quello swedenborghiano:

Jag är mörker med citron i ska jag säga. Det tror dom inte. Det var han i citronen som slogs, han var sur hos möblerna mamma lampan slampan.

Io sono la tenebra con dentro il limone, vi dico. Loro non ci credono.

<sup>13</sup> Tunström (1983: 240); Tunström (1996b: 282).

Era quello dentro il limone che combatteva, era acido lì sui mobili, mamma sciattona lampadona<sup>14</sup>.

Due volte Sidner deve affrontare la follia: la prima, dopo la morte della madre, immedesimandosi nel dolore del “matto di Östansjö” e superandola; la seconda, dopo la nascita di suo figlio e la morte del padre, perdendosi egli stesso nel delirio (Ferrari 1988: 321-322). In entrambi i casi Tunström dà espressione alla sofferenza psichica cercando di ricostruirne i meccanismi di significazione, di elaborazione di un diverso simbolismo e di una diversa logica. E in entrambi i casi il processo di guarigione è favorito dall’aiuto dell’amico Splendid e accompagnato dalla letteratura: Mark Twain nell’infanzia, Petrarca in età adulta. Mentre però Mark Twain fornisce a Sidner immagini da elaborare nei sogni agitati della malattia – immagini presentate al lettore nella narrazione in terza persona – la prosa di Petrarca rappresenta per Sidner, qui voce narrante in prima persona, il modello linguistico grazie al quale ordinare il proprio pensiero, dare espressione a un ritrovato rapporto da soggetto a oggetto con la realtà esteriore. Modello linguistico e simbolico, naturalmente, visto che si tratta qui dell’epistola in cui il poeta italiano narra dell’ascesa al Monte Ventoso. Due diverse lingue letterarie segnano dunque, nel diario di Sidner, il moto di discesa e di ascesa, il processo prima di approssimazione al punto culminante della crisi psichica (Swedenborg) e poi di allontanamento (la prosa latina di Petrarca, in traduzione svedese).

La polifonia linguistica di *Juloratoriet* presenta al traduttore un complesso di problemi riconducibili in ultima istanza alla questione fondamentale di come riprodurre nel testo tradotto – testo italiano nel nostro caso – la diversità delle lingue presenti nel testo di partenza e le loro reciproche relazioni. In alcuni casi le possibilità di scelta sono assai limitate, pur nella consapevolezza che la decisione, per quanto determinata dai vincoli posti dall’originale, creerà differenze significative nella ricezione. Così, ad esempio, le strofe di Dante recitate da Sidner non possono che essere riportate nell’originale italiano. I versi danteschi appariranno però al lettore italiano assai più arcaici, assai più lontani dallo standard corrente di quanto non appaiano al lettore svedese che li legge

<sup>14</sup> Tunström (1983: 76); Tunström (1996b: 90).

in una traduzione moderna. Al lettore italiano risulterà quindi più strano che Sidner e Splendid, bambini, riescano ad apprezzare la poesia dantesca di quanto non accada al lettore dell'originale svedese. Vincoli quasi altrettanto rigidi sussistono per quanto riguarda la presenza nel testo di sezioni – in genere brevi – in inglese: come già si è detto, l'uso dell'inglese contribuisce in modo determinante a caratterizzare alcuni personaggi, a rivelarne la psicologia e, anche, lo specifico apporto al senso complessivo del romanzo. L'inglese è quindi ineliminabile dalla traduzione italiana pur sapendo che le probabilità che il lettore lo capisca senza difficoltà sono inferiori in Italia che in Svezia, e la scelta – da parte del traduttore e/o dell'editore – si ridurrà a fornire o meno traduzioni in nota a pie' di pagina.

Dove il traduttore si trova a operare all'interno di un ampio campo di scelte tra strategie possibili differenti è nella riproduzione della diversità di varietà linguistiche che, nell'originale, rimandano a specifici ambiti culturali (il dialetto) o a stili letterari di autori non noti, a quanto si può supporre, al lettore italiano (Swedenborg, soprattutto). Alla base delle scelte di traduzione sta inevitabilmente una valutazione – più o meno consapevole – della funzione che queste varietà svolgono all'interno del testo. Il dialetto del Värmland parlato da Splendid è a mio parere, come ho già osservato, la lingua della *velocità*, dello slancio verso il mondo, del desiderio di comunicare in modo rapido, efficace, scambiando il massimo numero di informazioni con il minor "attrito linguistico" possibile, e si contrappone dunque alla lingua più complessa, riflessiva, nettamente letteraria utilizzata da Sidner. La funzione svolta dal dialetto in questo contesto è assai diversa da quella del dialetto nei testi di Torgny Lindgren di cui si è parlato in precedenza: rimane quindi ferma l'impossibilità di utilizzare per la traduzione un dialetto italiano, ma la lingua utilizzata in questo caso dovrà soprattutto avere caratteristiche di immediatezza comunicativa. L'italiano parlato da Splendid deve essere fortemente paratattico, rifuggire da strutture sintattiche complesse e da un lessico di registro alto, violare in qualche caso la grammatica per rendere più immediato il messaggio. Se cioè la traduzione del dialetto della Botnia Occidentale in *Ormens väg på hälleberget* e in *Merabs skönhet* doveva rimandare alla dimensione dell'*oralità* – che, come abbiamo visto, non esclude affatto una riflessione sulla lingua, una ricerca dell'espressione appropriata e addirittura solenne – quella del dialetto

värmlandese in *Juloratoriet* deve rimandare al *parlato*, e questo non certo per una differenza dei due dialetti in quanto tali, ma per il diverso uso *letterario* che ne fanno Lindgren e Tunström.

Rispetto al lavoro di ricostruzione della lingua di Splendid, il traduttore si muove in direzione opposta quando deve ricreare in italiano le sezioni di testo che assumono gli stilemi del linguaggio swedenborghiano: il lavoro consiste qui nella ricreazione nel testo d'arrivo di una lingua che manifesti appieno la difficoltà dell'espressione, lo sforzo di dire l'indicibile con scelte lessicali spiazzanti e con una sintassi che rasenta a volte l'implosione, oltre che con l'ausilio di segnali grafici quali l'uso non grammaticale delle maiuscole o delle virgolette. Pur non potendo contare su una conoscenza di Swedenborg nel suo pubblico, il traduttore italiano può qui ricorrere a una tradizione di prosa filosofica e teologica, soprattutto tradotta, che si avvicina per ritmo e costruzione sintattica a quella swedenborghiana, facendo in modo di suscitare comunque nel lettore – un lettore che si deve supporre in certa misura erudito perché l'operazione abbia senso – l'associazione con l'ambito della teosofia e della filosofia settecentesca. Anche se non sarà in grado di riconoscere il particolare modello operante nella prosa che sta leggendo, il lettore sarà così in grado di percepire la tensione tra l'ambito storico in cui il personaggio si muove e il linguaggio che usa, traendone informazioni sulla strategia di appropriazione linguistica rappresentata nella narrazione e sul suo significato nel contesto dell'opera.

#### 4. *Skimmer*: la finzione della non-differenza linguistica

A confronto dei testi finora presi in esame, *Skimmer* presenta una situazione almeno per certi versi rovesciata: la vicenda è ambientata in Islanda, in un paese quindi la cui lingua (intesa come lingua standard) è diversa da quella in cui viene scritto il romanzo. Riguardo a questa realtà linguistica e culturale *straniera*, l'autore assume una strategia di riproduzione evidentemente ambigua: in alcuni casi insiste sull'alterità della cultura rappresentata accentuandone l'esotismo, in altri la cancella operando una sorta di traduzione che risulta quindi già inscritta nel testo originale. Questa ambiguità, del resto, è coerente con una più generale ambiguità nei confronti della realtà descritta / ricreata. In chiusura del

romanzo, il narratore-autore (il gioco di sovrapposizione delle due funzioni è qui evidentemente voluto) ringrazia in versi liberi gli amici che l'hanno aiutato nella scrittura del libro, e nel farlo sottrae almeno parzialmente il fondamento di verosimiglianza a quanto appena narrato:

Tack

till Ýmir som sparkade bollen  
till Bengt Berg, som förstod att berätta historien  
till Thorarinn, Unnur och Steinunn  
som lät mig komma nära  
också det Island, där inga näckrosor växer vilt  
där ingen kvinna  
någonsin döpts till Pätina  
där man aldrig tar upp kollekt i kyrkan

Grazie

a Ýmir, che ha tirato la palla  
a Bengt Berg, che ha saputo raccontare la storia  
a Thorarinn, Unnur e Steinunn  
che mi hanno permesso di avvicinarmi  
anche a quell'Islanda dove non crescono ninfee selvatiche  
dove nessuna donna  
è mai stata battezzata Pätina  
dove non si fa la colletta in chiesa<sup>15</sup>.

Questa sospensione tra descrizione e invenzione permette all'autore di muoversi con libertà a volte sconcertante nell'assunzione di elementi culturali e linguistici islandesi. Così, ad esempio, il termine *fylgja* viene radicalmente risemantizzato: nella letteratura nordica antica indicava una sorta di "anima esterna", di doppio del singolo individuo, e la sua apparizione era presagio di morte certa, mentre dopo la conversione al cristianesimo è passato a indicare l'angelo custode. In *Skimmer*, invece, le *fylgjur* sono esseri soprannaturali misteriosi, ma sicuramente di sesso femminile, che il padre del protagonista Pétur evoca nelle notti di luna piena e con cui ha rapporti erotici<sup>16</sup>. La parentela genetica tra svedese e

<sup>15</sup> Tunström (1996: 242); Tunström (1999: 259).

<sup>16</sup> Tunström (1996: 51-55); (Tunström 1999: 58-62). Lo studio più completo e sistematico sulle *fylgjur* di cui io sia a conoscenza è tuttora Mundal (1974).

islandese, d'altro lato, permette a Tunström un gioco di rimandi illusori tra termini comuni alle due lingue: il verbo svedese *kväda* ('parlare solennemente', 'cantare [un testo poetico]') ha una connotazione arcaica molto più evidente e un significato più circoscritto del corrispettivo islandese *kveða* ('dire', 'asserire', 'cantare'); e tuttavia l'uso di *kväda* – uso pienamente conforme al significato svedese – serve nel romanzo a rimandare a un contesto culturale islandese, proprio in quanto la sua arcaicità ben si concilia con la (peraltro corretta) percezione della lingua islandese come arcaica e conservativa da parte dei parlanti altre lingue scandinave.

Se in casi come quelli appena citati il traduttore che voglia mantenere la stratificazione di significati e il gioco di rimandi si trova di fronte a scelte difficili<sup>17</sup>, assai più semplice – almeno in linea teorica – appare la scelta di una strategia di traduzione quando l'autore annulla nel testo ogni percezione dell'alterità linguistica del mondo descritto rispetto alla lingua usata per la descrizione. Presentando il personaggio di Thorleif Smör – e, si noti per inciso, un tale nome suscita associazioni in svedese, in cui la parola *smör* significa 'burro' – il narratore ne rivela la professione di agente segreto, professione indicata e mascherata a un tempo dalla targa sulla porta: THORLEIF SMÖR – POET, dove la parola *poet* va letta, anche, come sigla di *POLISENS Extra Tjänst* ('Servizio Straordinario di Polizia'). Un simile gioco linguistico, naturalmente, ha senso nella lingua in cui il romanzo è scritto – lo svedese – ma non nella lingua – l'islandese – del luogo in cui è ambientato. Questo non solo autorizza, ma costringe il traduttore a ricreare un gioco analogo nella lingua d'arrivo, nel nostro caso l'italiano. Si tratta dunque di inventare una qualifica che possa dare origine alla sigla POETA indicando al contempo un'attività legata ai servizi segreti, nella mia traduzione tale qualifica è di *P(revenzione) O(perazioni) E T(rame) A(ntinazionali)*<sup>18</sup>.

Una situazione analoga la si trova nell'episodio in cui alcuni esponenti del governo islandese giocano a Scarabeo nella cucina di Pétur. Il battibecco tra giocatori riguarda qui la composizione sul tavoliere di derivati e neologismi (chiunque abbia giocato qualche volta a Scarabeo

<sup>17</sup> Per quanto mi riguarda, non sono riuscito a risolvere il problema di traduzione di *fylgja* senza ricorrere a una nota a piè di pagina: Tunström (1999: 60).

<sup>18</sup> Tunström (1996: 72); (Tunström 1999: 79).



conosce bene questo genere di discussioni) e il conteggio dei punti che, com'è noto, varia sia a seconda della lunghezza della parola composta, sia dell'uso di particolari lettere di utilizzazione meno frequente:

– Jag tänkte fel. Du förstörde ju alltihop med ditt OASVILA. Jag förstår inte alls hur ett sånt ord kunde godkännas.

– Om man kommer till en oas och vilar ut där, då är det en typisk oasvila.

“Ho sbagliato a pensare. Hai rovinato tutto con quell'OASICO. Non capisco come abbiano fatto a darti buona una parola simile.”

“Se arrivi in un'oasi e ti metti a riposare, quello è un tipico riposo *oasico*.<sup>19</sup>”

E poco oltre:

- Jo, jag hade tänkt, började far men samtidigt ropade finansministern ut sitt karakteristiska TJAPP, *här* har vi något. Inte mycket men dock: EX lägger jag ut här på Maken. EXMAKEN går tre poäng, arton gånger tre, ger femtiosex.

- Får vi använda bestämd form egentligen? Utbildningsministern snurrade en slinga av sitt hår mellan fingrarna.

“Ecco, avevo pensato”, cominciò a dire papà, ma nello stesso tempo il ministro delle finanze lanciò il suo caratteristico “Llà! *Qui* abbiamo qualcosa! Non è gran che, ma comunque: attacco qui NEO a MARITO. NEOMARITO e triplico, quindi undici per tre fa trentatré.”

“Si possono usare questi prefissi?” Il ministro dell'istruzione si rigirava una ciocca di capelli tra le dita<sup>20</sup>.

A parte il diverso conteggio dei punti – i risultati sono ovviamente differenti in italiano e in svedese, e ulteriormente diverso sarebbe il risultato se le parole fossero davvero composte in islandese – mi pare interessante il fatto che qui ci si debba forzatamente allontanare dall'originale per mantenere la verosimiglianza del racconto: al composto nominale “eterodosso” *oasvila* non può corrispondere un composto italiano, e la traduzione fa dunque ricorso a un neologismo, l'aggettivo *oasico*, di

<sup>19</sup> Tunström (1996: 147); Tunström (1999: 159).

<sup>20</sup> Tunström (1996: 148); Tunström (1999: 160).

uso ancor meno legittimo, vista la relativa libertà dello svedese nella formazione di composti. D'altro canto la traduzione non può mantenere il riferimento al prefisso *ex* dell'originale svedese – perfettamente legittimato dall'uso e dal vocabolario – per il banale fatto che la lettera *x* non è presente nella dotazione dell'edizione italiana del gioco. Un più radicale allontanamento dall'originale è poi richiesto dalla traduzione del dubbio del ministro dell'istruzione: nell'originale, infatti, la questione riguarda l'uso della forma determinata del sostantivo (*exmaken*, con articolo determinativo *-(e)n* posposto). Un tale dubbio risulterebbe del tutto incomprensibile al lettore italiano, e va quindi sostituito con un diverso dubbio riguardante la legittimità dell'uso del prefisso – *neo-marito*, in traduzione – nel gioco.

Sia per quanto riguarda POET che per quanto riguarda la discussione intorno al tavoliere dello Scarabeo – ma altre situazioni analoghe possono essere individuate nel romanzo – il compito del traduttore è quindi quello di reinventare una rete di riferimenti extratestuali che sono di per sé inverosimili, “impossibili”, e che testimoniano un processo di traduzione preventiva operata dall'autore nel passaggio dalla sua immagine di racconto ambientato in Islanda al testo romanzesco scritto in svedese. Mai come in questi ultimi casi citati, dunque, l'attività del traduttore deve fare appello a capacità ludiche che esulino dalla pura riproduzione: cercare di mantenersi “fedeli” vanificherebbe qui ogni speranza di trasmissione efficace del testo a un pubblico straniero.

## BIBLIOGRAFIA

- Bloemen, Henri, 1994, "Onvertaalbaarheid: tussen theorie en praktijk van het vertalen". In: van den Broeck, Raymond (ed.), *Bouwen aan Babel. Zes opstellen over onvertaalbaarheid*, Antwerpen-Harmelen, Fantom: 11-23.
- Cammarota, Maria Grazia / Molinari, Maria Vittoria (a cura di), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Edizioni Sestante.
- Corbellari, Alain, 1997, "Traduire ou ne pas traduire: le dilemme de Bédier. A propos de la traduction de la *Chanson de Roland*", *Vox Romanica* 56: 63-82.
- Ferrari, Fulvio, 1987, "Sull'orlo dell'abisso". In: Lindgren, Torgny, *Il sentiero del serpente sulla roccia*, Torino, Il Quadrante: 87-96.
- Ferrari, Fulvio, 1988, "Il dolore come energia". In: Tunström, Göran, *Oratorio di Natale*, Torino, Il Quadrante: 319-327 [rist. in Tunström, Göran, *L'oratorio di Natale*, Milano, Iperborea 1996: 385-395].
- Ferrari, Fulvio, 2001, "Tradurre cosa e per chi? Instabilità del testo medievale e autocensura". In: Cammarota, Maria Grazia / Molinari, Maria Vittoria (a cura di), *Testo medievale e traduzione*, Bergamo, Edizioni Sestante: 59-72.
- Lefevere, André, 1992, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London- New York, Routledge [trad. it. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, Torino, UTET, 1998].
- Lindgren, Torgny, 1982, *Ormens väg på hälleberget*, Stockholm, P.A. Norstedt & Söners Förlag.
- Lindgren, Torgny, 1983, *Merabs skönhet*, Stockholm, P.A. Norstedt & Söners Förlag.
- Lindgren, Torgny, 1987, *Il sentiero del serpente sulla roccia* [traduzione di *Ormens väg på hälleberget*], Torino, Il Quadrante.
- Lindgren, Torgny, 1989, *La bellezza di Merab* [traduzione di *Merabs skönhet*], Milano, Iperborea.
- Lotman, Jurij M., 1993, *Kul'tura i vzryv*, Moskva, Gnosis [trad. it. *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993].
- Mundal, Else, 1974, *Fylgjemotiva i norrøn litteratur*, Oslo-Bergen-Tromsø, Universitetsforlaget.
- Nida, Eugene A., 1964, *Toward a Science of Translating*, Leiden, E.J. Brill.
- Pocar, Ervino, 1953, "Introduzione". In: Gotthelf, Jeremias, *Uli il servo*, Milano, Mondadori: 7-13.
- Tunström, Göran, 1983, *Juloratoriet*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag.
- Tunström, Göran, 1996, *Skimmer*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag.
- Tunström, Göran, 1996b, *L'oratorio di Natale* [traduzione di *Juloratoriet*], Milano,

Iperborea [seconda edizione riveduta di *Oratorio di Natale*, Torino, Il Quadrante, 1988].

Tunström, Göran, 1999, *Chiarori* [traduzione di *Skimmer*], Milano, Iperborea.

van Doorslaer, Luc, 1994, "Buitentekstuele aspecten van (on)vertaalbaarheid". In: van den Broeck, Raymond (ed.), *Bouwen aan Babel. Zes opstellen over onvertaalbaarheid*, Antwerpen-Harmelen, Fantom: 69-87.

Venuti, Lawrence, 1998, *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*, London-New York, Routledge.