

Dario Calimani

RIDERS TO THE SEA:
I PROBLEMI DI UNA TRADUZIONE LETTERARIA

Con John Millington Synge si ripropone in modo davvero lacerante la problematicità del tradurre. Come trasmettere il messaggio se lo stile del testo originale è irriproducibile? Basterà mantenere il senso del testo trascurando, se necessario, i modi del veicolo espressivo? O non si dovrà, forse cercare di ricreare la materia anche attraverso le forme del linguaggio? Il dilemma che sembra di ovvia soluzione sul piano teorico lo è meno quando lo si affronti su quello pratico.

Il caso Synge è noto. Il modo in cui egli si inserisce nel cenacolo della *Celtic Revival* è descritto, forse con un po' di autoincensamento, da W.B. Yeats:

Six years ago I was staying in a students' hotel in the Latin Quarter, and somebody, whose name I cannot recollect, introduced me to an Irishman, who, even poorer than myself, had taken a room at the top of the house. It was J.M. Synge, and I, who thought I knew the name of every Irishman who was working at literature, had never heard of him. He was a graduate of Trinity College, Dublin, too, and Trinity College, does not, as a rule, produce artistic minds. He told me that he had been living in France and Germany, reading French and German literature, and that he wished to become a writer. He had, however, nothing to show but one or two poems and impressionistic essays, full of that kind of morbidity that has its root in too much brooding over methods of expression, and ways of looking upon life, which come, not out of life, but out of literature, images reflected from mirror to mirror. He had wandered among people whose life is as picturesque as the Middle Ages, playing his fiddle to Italian sailors, and listening to stories in Bavarian woods, but life had cast no light into writings. He had learned Irish years ago, but had begun to forget it for the only language that interested him was that conventional language of modern poetry which has begun to make us all weary [...] I said: 'Give up Paris. You will never create anything by reading Racine, and Arthur Symons will always be a better critic of French literature. Go to the Aran Islands. Live there as if you were one of the people themselves; express a life that has never found expression.' I had just come from Aran, and my imagination was full of those grey islands where men must reap with knives because of the stones.

He went to Aran and became a part of its life, living upon salt fish and eggs, talking Irish for the most part, but listening also to the beautiful English which has grown up in Irish-speaking districts, and takes its vocabulary from the time of

Malory and of the translators of the Bible, but its idiom and its vivid metaphor from Irish. When Mr. Synge began to write in this language, Lady Gregory had already used it finely in her translations of Dr. Hyde's lyrics and plays, or of old Irish literature, but she had listened with different ears. (1)

Nelle isole Aran, al largo della costa occidentale dell'Irlanda, Synge soggiornò in periodi successivi, dal 1898 al 1902, per un totale di quattro mesi e mezzo. Lì venne a contatto con una popolazione non guastata dalla civiltà, il cui modello di vita era rimasto quindi straordinariamente primitivo e, in certa misura, pagano. (2) Soltanto in luoghi così remoti Synge avrebbe potuto sentir parlare l'irlandese originario, da un lato, e la sua più diretta corruzione dell'inglese, dall'altro.

Il contributo di Synge al Rinascimento Celtico è costituito dunque, oltre che dal ritratto dell'anima popolare irlandese tratteggiato nelle singole opere (in cui non sempre i suoi connazionali vollero riconoscersi), anche dalla particolare lingua che egli creò, trasponendo in lingua inglese strutture e *idioms* propri della lingua irlandese, con frequenti intrusioni, inoltre, di vocaboli derivati direttamente da detta lingua o aventi nel contesto dell'*Anglo-Irish* un significato diverso da quello proprio dello *Standard-English*.

Il risultato dell'operazione di Synge è di fatto un'esasperazione della reale fusione linguistica avvenuta, in fasi alterne nel corso dei secoli, fra la lingua della popolazione autoctona e quella importata dalle ondate colonizzatrici. Sostiene M. Bourgeois:

Synge's dialect[...]is not the actual Anglo-Irish dialect. It is too Irish. An adequate rendering of Gaelic into English does not make peasant speech. Here again we detect Synge's habitual process of accumulation. "Literariness" creeps in. His language is crammed and supersaturated with fantastical, overwrought "strings of gab" borrowed from Irish. Even when he is not actually translating Gaelic, he seems to exaggerate the coefficient of Hibernicism. (3)

Della stessa opinione è Thomas MacDonagh:

His fault in the matter was that he crammed his language too full of rich phrases. He said that he used no form of words that he had not actually heard. But this probably means that he took note only of striking things, neglecting the common stuff of speech. (4)

Se è vero che il linguaggio modellato da Synge non è una rappresentazione realistica del *peasant speech*, non si può d'altro canto affermare che esso sia una pura invenzione del drammaturgo. Vi è ampio consenso da parte della critica (5) sul fatto che l'anglo-irlandese di Synge è piuttosto un *distillato*, un compendio della

lingua realmente parlata là dove, per ragioni storiche, più tenace è stata la resistenza della lingua locale al diffondersi dell'inglese. (6) Synge crea un linguaggio da materiale linguistico preesistente, semplicemente condensandone le caratteristiche lessicali e strutturali. E' una lingua creata appositamente per l'espressione artistica, e non semplicemente intesa ad imitare gli enunciati della comunicazione quotidiana in un contesto letterario naturalistico. (7)

In *Riders to the Sea* il problema della lingua si presenta in modo piuttosto particolare. Come fa osservare giustamente Alan Bliss (8) infatti, svolgendosi l'azione del dramma al largo della costa occidentale dell'Irlanda (probabilmente su una delle isole Aran) dove la lingua predominante è tuttora l'irlandese, si dovrebbe presumere che quella di Synge aspiri ad essere una fedele traduzione di ciò che i personaggi avrebbero potuto dire, in realtà, in gaelico.

Il discorso si fa particolarmente interessante qualora lo si ponga nella prospettiva di una ulteriore traduzione in un'altra lingua, come ad esempio l'italiano. Cercheremo di vedere in seguito quali siano le vie praticabili da parte del traduttore e come si debba intendere, in un caso del genere, la fedeltà al testo originale.

Il dramma di Synge che ha attratto maggiormente l'attenzione dei cultori italiani di letteratura anglo-irlandese sembra essere stato *Riders to the Sea*. (9) Esistono infatti quattro diverse traduzioni di questo dramma. La prima, che risale al 1908 ma fu pubblicata soltanto nel 1929, (10) è dovuta alla collaborazione fra James Joyce e Nicolò Vidacovich, un avvocato triestino. La seconda, del 1917, (11) fu eseguita da Carlo Linati che si occupò di rendere in italiano tutta l'opera drammatica di Synge. La terza e la quarta sono opera di uno stesso traduttore, Gigi Lunari, e apparvero rispettivamente nel 1961 (12) e nel 1967. (13) Una quinta traduzione, per quanto non completa, la fece nel 1937 Serafino Riva che nel suo studio su John Millington Synge proponeva ampi stralci del dramma che intitolò *I cavalatori del mare*. (14)

La nostra analisi comparativa avrà per oggetto principale le prime tre traduzioni, e si riferirà in qualche caso alla seconda di Lunari e a quella parziale di Riva. (15) I problemi di traduzione che ci proponiamo di analizzare sono fondamentalmente di due tipi: innanzitutto la fedeltà al contesto linguistico originale per quanto concerne questioni sia lessicali che sintattiche; in secondo luogo, la fedeltà al contesto stilistico. Affronteremo separatamente le due questioni, nell'ordine in cui le abbiamo esposte.

Già dal titolo potrebbe sorgere un primo dilemma. E' accettabile il titolo *I cavalatori del mare* (Ri)? Il titolo inglese fa pensare in effetti a una cavalcata verso il mare e quindi, in senso letterale, a quella dei due figli che, nella visione di Maurya, appaiono cavalcare l'uno una cavalla rossa, l'altro un puledro grigio. Ma, come fa notare T.R. Henn, (16) l'immagine appartiene anche al piano figurato e rimanda al *kenning*, quelle perifrasi peculiari della poesia dell'*Old Norse* e dell'*Old English* (e anche di quella omerica) in cui la nave diventa un "destriero a remi", "destriero delle onde". (17) E di conseguenza il navigante altro non può essere che un

cavaliere, un *rider*. Il titolo di Riva è dunque accettabile, ma è esclusivo del valore letterale del titolo.

Forse non si dovrebbe dare gran rilievo alle indicazioni sceniche, ma è pur necessario dare al regista un'idea esatta dei luoghi e degli oggetti che definiscono l'ambiente. Un "cottage kitchen" (p. 5) reso con "cucina di un cottage irlandese" (Li, 87) rischia di presentarci un ambiente ben più elegante e grazioso di quanto Synge non intenda. Più chiaro sarà dire: "cucina povera" (J, 3) o "cucina di una casa di pescatori" (Lu 1, 111).

"Oilskins" (p. 5) viene tradotto "tele cerate" (J, 3), "rozzi gabbani impermeabili" (Li, 87) e "giacconi impermeabili in pelle" (Lu 1, 111). Le "tele cerate" potrebbero far pensare anche a tovaglie di tela cerata, d'altro canto non si vede perchè i "gabbani impermeabili" debbano essere "rozzi", né è giustificato che ci si presentino giacconi "di pelle". *Oilskin* è una stoffa impermeabilizzata o come dice l'OED, un "garment of such cloth". Sarà dunque un "impermeabile di tela cerata".

Complicata per tutti appare la resa di "spinning-wheel" e, più avanti, di "spin at the wheel" (p. 3). Joyce parla di "rocca" (J, 3) che è solo una parte dello strumento per la filatura a mano e non implica necessariamente la presenza di una ruota. La sineddoche sarebbe accettabile poeticamente, ma non è chiara come indicazione scenica. L'accostamento di "arcolaio" e "dipanare" (LI, 87) è ancora più deviante in quanto ci rimanda ad altro strumento e ad altra attività, quella cioè di ridurre la matassa in gomitolo. In tal caso, però, la definizione esatta dello strumento sarebbe stata *wool-winder*, *skein-winder* o *reel*, mentre l'azione sarebbe stata resa da verbi del tipo: *unwind*, *reel off*, *wind up*. Il termine "arcolaio" potrebbe passare, pur pensandolo come un'improprietà lessicale, purchè abbinato al verbo "filare", come accade ad esempio in (LU 1, 111). Ma l'esatto corrispondente di *spinning-wheel* sarebbe "filatoio", "filarello", "mulinello".

"Cake" (p. 5) può essere tradotto con "focaccia" (Li, 87) (Lu 1, 111) soltanto a patto che per focaccia si intenda un grosso pane schiacciato, e non un dolce. Onde evitare una inutile ambiguità, fa bene Joyce a chiamarlo semplicemente "pane" (J, 3). (18)

"Pot-oven" (p. 5) suona come un oggetto misterioso. Sembra indicare in realtà un ampio tegame basso e senza manici in cui si cuocivano pagnotte pofendo attorno ad esso, e sul coperchio che lo chiudeva, della torba accesa. (19) Sarebbe in questo caso un fornello del tipo che, secondo l'*Oxford English Dictionary*, va sotto il nome di *Dutch oven*. (20) Joyce ha evidentemente le idee chiare a riguardo e traduce "pentola" (J, 3). Linati, dal canto suo, parla di "fornello di campagna" (Li, 87) che non è sbagliato, ma non risulta utile all'identificazione dell'oggetto. Vago è infine il "forno" (Lu 1, 111) di Lunari. A farci propendere verso la soluzione di Joyce sono due riferimenti del testo. Il primo ci conferma la presenza della torba sul *pot-oven*: "you're taking away the turf from the cake" (p. 11). Il secondo ci conferma che il *pot-oven* è un contenitore che deve essere capovolto per estrarne il pane: "turning the cake out of the

oven" (p. 13). Già a questo punto si ha la misura dell'importanza che l'indagine etnografica riveste nella non facile impresa di tradurre. (21)

Talvolta ci si imbatte in probabili errori di distrazione. "It's a shirt and a plain stocking were got off a drowned man in Donegal" (p. 5) viene tradotto "C'è una camicia e una calza [...] trovate a Donegal addosso a un affogato" (J,3). È impensabile che Synge, intento a stilizzare la situazione e l'ambiente, volgesse l'attenzione alla città di Donegal, appena toccata tra l'altro da un angolo di mare. Certo egli pensava al Donegal inteso come regione. Ma anche parlare di un "uomo che s'è annegato nel Donegal" (Li,88) o di "uno che si è annegato nel Donegal" (Lu 1, 111) suona ridicolo quanto dire "uno che si è annegato in Toscana". Sarebbe stato più appropriato dire "al largo del Donegal". Ma in verità il testo di Synge è chiaro e Joyce, malgrado l'errore, l'aveva capito: l'uomo non è annegato nel Donegal, bensì i vestiti sono stati "trovati nel Donegal addosso a un affogato". Come poi "a plain stocking" diventi "un paio di calze ordinarie" (Li) o "una calza grigia" (Lu 1) è incomprensibile.

Una delle insidie maggiori dell'*Anglo-Irish* è presentata naturalmente dalle sue strutture sintattiche, e Linati ne cade vittima inconsapevole quando, di fronte a "we are to find out if it's Michael's they are, some time herself will be down looking by the sea" (p. 5), traduce: "noi dobbiamo vedere se mai fossero di Michael questi panni. Sai che spesso ella andrà giù a guardare sopra il mare" (Li, 88). Quel "some time" però vale per *when*, e Linati perde il nesso fra le due frasi e le tratta indipendentemente, tratto in inganno, forse, anche dall'uso dialettale di *will* in frase subordinata, che, di per sé inaccettabile in *Standard-English*, deriva all'*Anglo-Irish* dal corrispondente uso sintattico della lingua irlandese.

Più avanti "a great roaring in the west" (p. 7) si trasforma in "un grande mugghiare verso levante" (Li, 89).

Dei tre traduttori, Joyce appare il più pronto a cogliere le sfumature del legame paratattico dell'anglo-irlandese. "It's a long time we'll be, and the two of us crying" (p. 7), "Ci vorrà qualche tempo a farlo, col piangere" (J, 4). Sia Linati che Lunari travisano il senso della frase: "Eh, tempo non ce ne mancherà di star a piangere, anche a noi due!" (Li,89), "Ne avremo di tempo da star qui tutte e due a piangere!" (Lu 1, 112), "Un bel po' di tempo avremo, da star qui tutte e due a piangere" (Lu2, 61). Solo Joyce coglie il nesso causale fra le due frasi.

Peraltro Joyce continua a confondere regioni per città, così, "if he goes to Connemara" (p. 7) lo traduce "se va a Connemara" (J, 5), come non sapesse che si tratta della regione occidentale del Galway e non di una località.

"I heard [them] saying he would go" (p. 7) suona al nostro orecchio come normale inglese, privo di particolari difficoltà. Eppure "ho sentito dire [...] che andrebbe" (J,5) lascia alquanto perplessi in italiano. Lunari evita il condizionale e rende colloquialmente con "ho sentito [...] che dicevano che andrà senz'altro" (Lu1, 112).

"Where is he itself?" (p. 7). La stranezza di una frase del genere è presto spiegata. *Itself* è spesso usato in *Anglo-Irish* per significare *even, so* o, meno spesso, *at all*. (22) Ed è proprio l'ultima di queste accezioni che fa al caso nostro; quindi dice bene Joyce "Ma dov'è mai?" (J,4), mentre Linati e Lunari sbagliano enfasi: "E dov'è adesso?" (Li, 90), "E lui dov'è?" (Lul, 112).

Un altro intoppo di carattere semantico è rappresentato da "hooker" (p. 7) che non è un "veliero" (J,5), né una "tartana" (Li,91), bensì un tipico "peschereccio" (Lul, 112) irlandese a un albero. (23) Joyce e Linati falsano, oltre al contesto linguistico, anche quello storico e geografico.

"A nail by the white boards" (p. 9) diventa un "chiodo nell'assi bianche" (Li, 91) invece di "un chiodo vicino alle tavole bianche" (J,5); "the pig with the black feet" (p. 9), "il maiale dalla zampa nera" (J,5) o, sorprendentemente "il maiale con le zampe bianche" (Lul, 113); ed è inutile sottolineare la gravità del cambiamento in un testo in cui l'aggettivo *black* ricorre di continuo con evidente valore simbolico e premonitore.

Un'altra struttura sintattica mancata da parte di Linati è "I've no halter the way I can go down on the mare" (p. 9), "Non ci ho cavezza da mettere in collo alla cavalla, andando laggiù" (Li, 92). Ha ragione Joyce a dire: "Mi manca una cavezza per andar giù con la giumenta" (J, 6). *The way* equivale a *so that* e introduce in *Anglo-Irish* una proposizione consecutiva.

Un vero mistero rimane il motivo per cui "rye" (p. 9) diventa "avena" (Li, 93) (Lul, 113), invece di "segala" (J,6). L'unica possibilità di una tale trasformazione è forse quella indicata dallo stesso Synge in *The Aran Islands*: "On these islands alone miracles enough happen every year to equip a divine emissary. Rye is turned into oats, storms are raised to keep evictors from the shore, cows that are isolated on lonely rocks bring forth calves, and other things of the same kind are common." (24)

Ugualmente inspiegabile è la traduzione di "west wind" (p. 9) con "maestrone" (J,6) che è un vento che spira da nord-ovest, o con "tramontana" (Lul, 113). Sarà invece un "vento di ponente" (Li, 93).

Indubbiamente non facile da rendere in modo conciso è "weed enough for another cock for the kelp" (p. 9). Stabilito che *kelp* sono alghe bruciate, usate in Irlanda come fertilizzante, (25) "abbastanza alga per un covone in più" (J,6) resta insufficiente e poco chiaro, mentre "alghe da fare un'altra pila di kelp" (Li,93) risulta enigmatico anche se più efficace, e Linati lo risolve spiegando l'imprestito con una nota a piè pagina, forse utile al lettore, ma non certo allo spettatore. La soluzione di Lunari è anche più contorta (ed errata) e si risolve in una sterile tautologia: "gramigna abbastanza da fare un'altra pigna per le alghe" (Lul, 113). Si ha così una sorta di trasposizione metonimica in cui causa ed effetto si identificano mentre l'effetto reale (*kelp*) è stato soppresso. Né "pila", né "pigna", né "gramigna" ci sembrano peraltro termini calzanti. La traduzione di *kelp* è un ostacolo superabile mediante una resa etnografica per definizione (26) che ricalca in parte la soluzione di

Joyce: "abbastanza alga per un covone di concime in più." (27)

Ancora in un'indicazione scenica si legge: "getting his purse and tobacco" (p. 11). Sembra strano che Bartley che, come dice lui stesso, starà fuori casa per due o tre giorni porti con sé soltanto "la borsa di tabacco" (Lul, 114) o l'ambiguo "la sua borsa col tabacco" (Lu2, 62). Più probabile invece "il suo portamonete ed il suo tabacco" (J,7) visto che sta andando alla fiera oppure "la borsa e il tabacco" (Li, 94).

Un altro curioso enigma è la traduzione di "tongs" (p. 11) con "attizzatoio" (Lul, 114) - sarebbe *poker* - invece che con "molle" (Li, 95). Le "mollette" (J,7) di Joyce fanno pensare a panni da stendere o a capelli da appuntare.

Destroyed può avere in *Anglo-Irish* il significato di *ucciso, rovinato, mezzo morto, danneggiato, impazzito, affamato*. (28) Ed è proprio quest'ultima l'accezione più appropriata nella frase "And it's destroyed he'll be going till dark night, and he after eating nothing since the sun went up" (p. 11). Joyce svicola con un "Poveretto! Come farà nella notte scura" (J,8) e perde un'immagine preziosa per la struttura simbolica del dramma, carica di presagi. Linati esagera un po': "Morirà, morirà di certo". (Li, 95). E altrettanto eccessivamente drammatico è Lunari: "Non ce la farà neanche ad arrivare fino a sera" (Lul, 114). Si poteva cercare di mantenere la sottile ambiguità di "destroyed" sfruttando un calco colloquiale simile: "Sarà distrutto nella notte scura, e senza aver mangiato nulla dall'alba, poi."

Maurya "sways herself" (p. 13), e Lunari dice che "si piega" (Lul, 115) mentre in realtà "si dondola". Cathleen è descritta "cutting off some of the bread" (p. 13), e Joyce dice che lo "infarina" (J,8), mentre in realtà "lo taglia". Non si riescono a capire i motivi di queste varianti, né si può pensare a grossolani errori.

Nuovamente, né Joyce né Linati ci sembrano sensibili alla *consecutio temporum* nel tradurre "The young priest said he'd be passing tomorrow, and we might go down and speak to him if it's Michael's they are surely" (p. 13): "Il pretino mi disse che passerebbe di qui domani e che si andasse a dirgli se sono proprio di Michael" (J. 9), "Il prete mi disse che domani passerebbe di qua" (LI, 97). Non volendo usare il condizionale passato che sembrerebbe stilisticamente troppo ricercato per un registro linguistico popolare, si può ricorrere anche qui al futuro, come fa Lunari: "Il prete giovane ha detto che domani passerà ancora e che possiamo andare giù a dirglielo, se siamo sicure che è roba di Michael" (Lu 1, 115). D'altra parte Lunari traduce con "se siamo sicure" il *surely* del testo, che è un intercalare frequente in *Anglo-Irish* a fini rafforzativi. Linati lo omette, mentre Joyce lo rende giustamente con "proprio".

Joyce dimostra di conoscere bene i nessi sintattici dell'*Anglo-Irish* quando rende "Did he say what way they were found?" (p. 13) con "Ti disse dove l'avevano trovato?" (J. 9). E' vero infatti che *what way* significa *where*, oltre che *how* e *why*. (29) Qui, in ogni caso, considerata la risposta che segue, ci sembra che abbia valore di *how*.

"Poteen" (p. 13) è il famoso whiskey irlandese distillato illegalmente, (30) per cui "un carico di acquavite" (Li, 97) è assai vaga e debole resa. Già più preciso è parlare di "un contrabbando di acquavite" (J. 9). Inesatta è invece la soluzione "un carico di vino" (Lu 1, 115). Si potrebbe parlare di *whiskey di contrabbando*.

Non si vede perché "black cliffs" (p. 15) debbano diventare "rupi di mezzanotte" (Li, 97). Si nota però in tutto il dramma come sia *black* che *north* abbiano connotati funesti. Il nord, citato sei volte, è sempre "far north": ha qualcosa di estraneo, di ostile. Una volta i due termini si trovano legati: nella definizione "the black cliffs of the north" (p. 15). Bene, non è mai stato notato sinora, a quanto ci risulta, che *black* e *north* hanno un valido motivo per ritrovarsi legati nell'ambito di un linguaggio emotivo. Secondo una curiosa credenza dell'antica Irlanda, ogni vento ha un colore diverso. E il vento che soffia dal nord è proprio nero. (31) Che Linati ci avesse pensato nel tradurre "le rupi di mezzanotte"? Certo è comunque che, poiché *black*, come si è già detto, è un aggettivo che connota di tristi presagi tutta la tragedia, è forse il caso di renderlo in modo consono. Lo stesso vale quindi per "black knot" (p. 15) che non è un "nodone" (J, 9), né "un nodo così grosso" (Li, 97), né semplicemente "un nodo" (Lu 1, 115). Si potrebbe parlare di un "brutto nodo" o di un "nodo maledetto", nel senso di *inestricabile*, visto che questo è, nel caso specifico, il significato che l'*Anglo-Irish* dà a *black*.

In "Isn't it a queer hard thing to say if [...]" (p. 15) nessuno dei traduttori riconosce il valore rafforzativo di *queer* usato dialettalmente. Lo si dovrebbe rendere con *davvero, ben, proprio, estremamente*.

Le difficoltà aumentano con la terminologia dell'abbigliamento e del lavoro a maglia. Quando Nora sostiene di riconoscere i vestiti trovati addosso a un annegato come appartenenti al fratello Michael, Cathleen dice: "It's a plain stocking" (p. 15), e Lunari traduce con molta fantasia "E' una calza grigia qualunque" (Lu 1, 117). Mentre il senso è evidentemente: "E' una calza qualunque" (Li, 99). Ma Nora che conosce le calze per averle fatte lei stessa, ne fornisce i dettagli: "I put up three score stitches, and I dropped four of them" (p. 15). Segue a questo punto il disorientamento più totale. Linati dice: "Ci ho fatto tre fila di punti e ne calai quattro" (Li, 99). Traduce così *score* con *fila* e *dropped* con *calare*. In alternativa, "Avevo tenuto tre punti al dritto e quattro al rovescio" (Lu 1, 117) elude in modo pressapochistico ed errato qualsiasi problema di resa fedele. Joyce ha forse le idee più chiare, ma l'ausilio del triestino Vidacovich non gli vale molto a migliorare la trasparenza dell'espressione: "Tirai tre ventine di maglie e ne lasciai fuori quattro" (J. 10). Appurato che "three score stitches" sono "tre ventine di maglie", *lasciarne fuori quattro* non si capisce bene cosa possa significare. *To drop a stitch* significa, in realtà, *far cadere un punto* ed è un difetto del lavoro a maglia. Un punto caduto lo si può *riprendere* (*pick up, take up*) o lasciare così com'è, e risulterà allora un evidente allentamento fra le maglie - come sembra sia il caso della calza in questione. Non vi è motivo per pensare che il testo parli di *punti al*

dritto e al rovescio (*plain/knit stitch*, e *purl* o *back/inverted stitch*), come fa Linati. (32) Il significato era dunque, come suggerisce esattamente S. Riva "Ho messo su sessanta punti, e n'ho lasciato cader quattro" (Ri, 195). Proprio su questo senso interviene giustamente D.R. Clark notando che "Even the dropped stitches on the socks hint of the ultimate futility of human effort." (33)

Cathleen dice: "Isn't it a bitter thing to think of him floating that way to the far north, and no one to keen him but the black hags that do be flying on the sea?", e Lunari traduce *keen* con "vegliarlo". Ora *keen* è il tradizionale lamento funebre (dall'irlandese *caoi-neadh*) ed è reso debolmente da Joyce: "senza che nessuno gli faccia pianto" (J, 10), e un po' goffamente da Linati: "e non c'è nessuno che gli faccia lamentazioni" (Li, 99). Forse sarebbe il caso di dire: "senza nessuno che gli levì un lamento funebre".

Nella stessa frase ci si imbatte in una delle più pericolose insidie del testo, *black hags*, tradotte "streghe nere" (J, 10), "nere vecchiacce" (Li, 99), "streghe" (Lul, 116). Come spesso accade, Lunari lascia cadere qualcosa. Ora, insegna Alan Bliss che *black hag* è il cormorano (dall'irlandese *cailleach dhubbh*, letteralmente "strega nera"). (34) *Black hag* è dunque un'espressione esocentrica e una traduzione che privilegi la coerenza contestuale piuttosto che la coerenza verbale eviterà il rischio di una perdita del contesto semantico. (35) Di fatto la traduzione di Joyce potrebbe prestarsi a una resa metaforica (come in inglese, del resto), se non vi fosse il pericolo di qualche spettatore o critico che, tratto in inganno dal calco, potrebbe dirsi pronto a giurare che in Synge si fondono naturale e soprannaturale. Forse le "nere vecchiacce" di Linati meglio si adattano ad evitare equivoci. Ancor meglio si potrebbe rendere con "neri uccellacci"; la parziale rinuncia alla coerenza verbale, in favore della congruenza semantica che la metafora viola, (36) va qui a vantaggio della chiarezza. *Cormorani*, d'altro canto, banalizzerebbe un po' troppo il contesto e perderebbe ogni qualità evocativa. Riferisce Sean Ó Súilleabháin che è comune credenza del folclore irlandese che i parenti morti lontano da casa ritornino sotto forma di uccelli marini a piangere il morto. (37) Sono dunque questi, probabilmente, le *black hags*.

Altre sorprese di non grande importanza sono "stool" (p. 17) tradotto con "sedia" (J, 11) invece di *sgabello*; "tossed hair" (p. 19) tradotto "folti capelli" (J, 11) invece di *agitati, arruffati*; e "frightened" (p. 19) tradotto "trasognata" (Li, 101).

Più grave, perchè fuorviante, ci sembra la traduzione "è stato sepolto da cristiano" (Lul, 118) per "he's got a clean burial" (p. 19) che tutt'al più sta per "ha avuto una bella sepoltura" o "è stato sepolto come si deve". E' fuorviante dire "da cristiano", considerata la precisa fusione e tensione fra elementi pagani e cristiani presente nell'opera di Synge - così come nel contesto ideologico di cui *Riders to the Sea* è specchio ed espressione. L'ago della bilancia, poi, tende in modo deciso verso la paganism. (38) E' questo dunque un caso di mancata fedeltà al contesto culturale dell'opera.

Quando Nora riferisce le parole di speranza del giovane prete,

Maurya dice: "It's little the like of him knows of the sea [...] Bartley will be lost now" (p. 21). Il senso appare chiaro, ma Linati ha un grosso abbaglio: "Bartley il mare lo conosce poco e, vedrete, anche lui perirà" (Li, 103). Ovviamente, "Quelli come lui ne sanno poco del mare" è riferito al prete, e non a Bartley.

La mancata conoscenza delle strutture sintattiche dell' *Anglo-Irish* gioca un altro brutto scherzo a Linati quando, di fronte a "There's some one after crying out by the seashore" (p. 21), traduce: "C'è qualcuno che si lamenta sulla spiaggia" (Li, 104). TO BE + AFTER + ING form è in realtà uno dei modi di rendere in *Anglo-Irish* il passato prossimo, dato che in irlandese, e di conseguenza anche in anglo-irlandese, i *perfect tenses* non esistono. (39) Per cui, tenuto anche conto del fatto che *cry out* dà più l'idea di *strillare* che non di *lamentarsi*, saremmo d'accordo con Joyce nel tradurre: "C'è qualcuno che ha gridato là sulla spiaggia" (J, 13).

Nuovamente perplessi appaiono i traduttori di fronte a "curagh" (p. 21) che è un'imbarcazione di vimini con la chiglia resa impermeabile, un tempo da un rivestimento di pelli e ora da tela di canapa impeciata. E' un tipo di natante caratteristico dell'Irlanda (ma anche della Scozia e del Galles), e non trovando di meglio è preferibile tradurlo con il generico "barca" (Lul, 119), piuttosto che con "caracca" (Li, 104), dove la consonanza non giustifica il fatto che il termine definisce una nave mercantile o da guerra dei secoli XIII-XVI! Il "canotto" (J, 13) di Joyce, d'altra parte, comunica l'idea di un'imbarcazione leggera e agile, ma fa pensare soprattutto a natanti sintetici, non di legno (certo più attuali oggi che nel 1909, lo ammettiamo!).

Più convincente ci appare invece Joyce nel rendere: "the grey pony knocked him over into the sea, and he was washed out where there is a great surf on the white rocks" (p. 23): "Il cavallino grigio l'ha urtato: lo fece cadere in mare ed una grande ondata lo portò via sugli scogli bianchi" (J, 14). Malgrado lo stridore del passaggio dal passato prossimo al passato remoto, malgrado anche *surf* tradotto con *ondata*. Si poteva forse preferire una traduzione del tipo: "è stato spazzato via sugli scogli bianchi, dove c'è la grande risacca." Altrimenti interpretano Linati e Lunari: "il suo cadavere fu restituito a riva presso gli scogli dove c'è mareggiata" (Li, 106), "e l'hanno tirato su alle rocce bianche, dove c'è la grande risacca" (Lul, 120). Joyce, cioè, legge *washed out* nel senso di *washed away*, mentre Linati e Lunari lo interpretano nel senso di *washed up*. Notiamo innanzitutto che quando Synge vuole esprimere l'idea del mare che porta a riva, che *restituisce*, usa appunto "washed up" (p. 9). Non scordiamo inoltre che l'intervento è inteso rispondere alla domanda "What way was he drowned?" (p. 23), (40) "Come si è annegato?", ed è sulle modalità dell'annegamento che si sofferma. Il fatto poi che all'interno della risposta vi sia una parziale tautologia non ne intacca per nulla la coerenza, in quanto una delle caratteristiche dell' *Anglo-Irish speech* (benchè non spiccata in *Ridere to the Sea*) è proprio la *redundancy*.

Joyce sembra talvolta cercare più la traduzione a senso che quella

fedele. Perché abbia reso "dresser" (p. 25) con "tavola" (J, 15) non si capisce. A meno che non pensasse al tavolo da cucina su cui si preparano le pietanze: un po' troppo ricercato, dato il contesto sociale del dramma. Linati parla di "scaffale" (Li, 107) che in una casa di poveri pescatori può benissimo fungere da "credenza" (Lul, 120), ed è inoltre filologicamente accettabile. (41)

"Samhain" (p. 25) sembra essere una piccola Waterloo per Joyce, visto che la traduce "il giorno dei morti" (J, 15). C. Bigazzi, infatti, fa notare che *Samhain* coincide con Ognissanti e non con il giorno dei morti (*All Souls' Day*). (42) Che Joyce abbia confuso *All Souls' Day* con *All Saints' Day*? Potrebbe essere. Ma consultando un dizionario di gaelico si legge: "Samhuinn, samhna, and samhnadh - Hallow-tide, halimass, the feast of All-souls, or first of November." (43) Anche questa fonte sembra non avere chiara la distinzione fra le due feste. Ora prescindendo dalle ricorrenze cristiane, *Samhain* era innanzitutto una festività pagana precristiana; segnava la fine dell'estate e l'inizio dell'anno celtico (1 novembre). In questo giorno cadeva la barriera fra il mondo terreno e l'aldilà, ed era possibile il contatto con gli dei. (44) La notte di *Samhain* (o *November Eve*) fate, spiriti e demoni uscivano in libertà a spaventare i mortali che dovevano placarli con sacrifici. Questa festività pagana era dunque un momento di contatto fra i mortali e il mondo ultraterreno e soprannaturale. Era una vera e propria festa dei morti. La civiltà cristiana si appropriò della primitiva ricorrenza pagana, per poi sostituirla con il giorno dedicato ai santi e spostarla così al giorno seguente. (45) Di fatto, però entrambe le ricorrenze sono dedicate a defunti. Insomma, Joyce non è un traduttore perfetto ma non sembra neppure uno sprovveduto. Volendo tradurre *Samhain*, l'unica possibilità di resa è proprio "il giorno dei morti". Ma per una maggiore fedeltà alla cultura ideologica che fa da sfondo al dramma si potrebbe anche tradurre "la notte degli spiriti", pur rinunciando al riferimento temporale al mese di novembre, che non ci sembra in realtà essenziale. Una volta di più, ricorrere all'adattamento *Ognissanti* soltanto per una questione di corrispondenza di date avrebbe costituito una violenza alla connotazione assolutamente pagana del termine, e sarebbe mancato il senso di accostamento sincretistico voluto da Synge, con la "Holy Water" (p. 25) appena menzionata. (46) La scelta di Linati di ricorrere all'imprestato lasciando invariato il nome della festa dà un risultato oscuro, mentre Lunari, almeno, rende con "la festa di Samhain" (Lul, 120).

Della stessa natura è il motivo per cui "It's a great wonder she wouldn't think of the nails" (p. 25) è preferibile tradurlo "E' ben strano", "E' davvero sorprendente" o, come dice Joyce, "E' grande meraviglia" (J, 15), piuttosto che "Miracolo ch'essa non abbia pensato ai chiodi" (Li, 108) che, pur nella sua cadenza idiomatica, è evocativo della sfera religiosa.

Infine, perché tradurre "No man at all can be living forever, and we must be satisfied" (p. 27) con "A nessuno al mondo è dato campare in eterno e noi possiamo essere soddisfatti." (Li, 109)? Il

"possiamo" di Linati trasforma in appagamento, la fatalistica rassegnazione di Maurya e la sua eroica accettazione del giogo del destino. Tutto il senso finale del dramma scade e ne viene snaturato.

Si sono trattati sin qui punti che si presentano come sviste o errori di carattere lessicale e sintattico. La nostra attenzione si concentrerà ora sulle scelte che definiscono lo stile di una traduzione, determinandone talvolta, anche involontariamente, il senso. Non si può essere troppo severi, ovviamente, con lo stile di chi ha tradotti nei primi decenni del Novecento. La nostra analisi, d'altro canto, non intende proporsi come premessa per un giudizio di merito sulle diverse traduzioni. Se valutazioni estetico-stilistiche risulteranno dalle nostre osservazioni, queste saranno un inevitabile dato collaterale, neppure strettamente vincolante sul piano di una valutazione estetica assoluta, che volesse cioè trascurare il dato, pur fondamentale, della fedeltà allo stile del testo originale. Ma, naturalmente, è proprio questo il presupposto base per un'analisi del nostro tipo.

Il calco linguistico che Synge imprime a *Riders to the Sea* impone alcune osservazioni di carattere generale. Synge, come si è già detto all'inizio, è convinto che la rinascita culturale e spirituale del popolo irlandese debba passare non solo attraverso la riappropriazione del proprio passato di miti e leggende, ma anche attraverso l'identificazione con il proprio presente, per esaltarne la tragica poeticità o, se del caso, per sottoporlo al vaglio critico della visione ironica. La cornice formale che inquadra unitariamente l'una e l'altra tendenza è il linguaggio vivo del popolo, sul quale Synge opera una condensazione che ne intensifica le caratteristiche distintive.

Si dovrà dire che chiunque assuma per modello linguistico lo *Standard English* durerà non poca fatica a riconoscere la lingua parlata in *Riders to the Sea*, e non potrà che giudicarla uno storpiamento delle strutture della lingua inglese, con frequenti intrusioni di vocaboli di origine oscura o usati in modo del tutto anomalo.

Rendere propriamente in italiano (o in qualsiasi altra lingua) l'effetto che ottiene l'*Anglo-Irish* di fronte a un pubblico che abbia padronanza dello *Standard English* significherebbe dover deformare in modo simile le strutture dell'italiano in direzione di un qualche dialetto regionale. Si tratta di una scelta di fondo destinata a dare a tutto il dramma un'impronta linguistica ben precisa. Di fronte a questo problema l'unico che sembra aver operato una scelta meditata e consapevole è Linati, che prende a modello linguistico il dialetto toscano. Si hanno così risultati stilistici di questo tipo: "noi dobbiamo vedere se mai fossero di Michael questi panni" (Li, 88), "Gli è nove di che non facciamo che andar giù a guatare sopra il mare, e non s'è visto nulla di nulla; ora poi tira un ventaccio indiatolato" (Li, 92), "Gli è ben duro e spietato uomo ve', a non ascoltare la parola di una vecchia" (Li, 94), "Gli è duro alla mia età camminare" (Li, 96), "Se n'è ita" (Li, 97), "Non ti par ella una faccenda difficile dire se sono suoi o no?" (Li, 98), "E non è a dire ch'io non l'abbia pregato l'Onnipotente" (Li, 107), "Un gran riposo

voglio pigliarmi [...] sol ch'io m'abbia per campare un briciolo di farina stantia" (Li, 107), "Gli è che a Michael aveva posto amore più che a tutti gli altri" (Li, 108).

E' innegabile che il toscano non è per lo spettatore italiano il dialetto giusto per rendere la parlata popolare di gente di mare, né tanto meno di un'isola remota, abbandonata da Dio e dagli uomini, come è quella che fa da sfondo al dramma. Il toscano è per noi l'italiano standard, raffinato, un po' aspirato, con cadenze un po' troppo melodiose. L'uso abbondante di congiuntivi non fa certo pensare alla lingua asciutta e semplice di un dialetto di campagna, spesso non esente da sgrammaticature, in particolare proprio nell'uso dei modi, e magari anche dei tempi. Se proprio ci corresse l'obbligo di scegliere un dialetto italiano per rendere l'*Anglo-Irish*, forse preferiremmo far cadere la nostra scelta sul siciliano o sul ligure, dialetti che possono presupporre sfondi marini, isolamento, durezza di vita. Connotati, questi, che l'*Anglo-Irish* ha quasi connaturati in sé. Ma riuscirebbe veramente un qualsiasi dialetto italiano a meglio riflettere il dramma esistenziale di Maurya e il profondo senso di universalità che esso ispira? o non servirebbe invece soltanto a distrarre l'attenzione dall'ambiente irlandese, concentrandola su luoghi troppo familiari?

Il pericolo è di sbilanciarsi troppo verso il particolare, mentre il quotidiano, in Synge, è svincolato da riferimenti specifici, costantemente proteso verso l'epica. Un'ulteriore difficoltà, poi, deriverebbe dalla necessità di rendere in termini coerenti con il contesto ambientale le varie realtà della cultura irlandese: *Samhain*, i covoni di *kelp*, i pozzi sacri, il whiskey di contrabbando, e così via. Sembrerà forse una rinuncia di fronte all'ostacolo, ma crediamo che la via da battere non sia quella di calare il testo nello specifico di un qualsiasi altro vernacolo.

Si tratterà allora, a nostro parere, di perseguire quella certa durezza e schietta linearità che sono proprie del fraseggio del testo originale, evitando ad esempio vocaboli troppo ricercati, che abbiano il sapore di un registro aulico. E' questa, ancora, una caratteristica di Linati. Vediamo alcune sue rese: "guatare" (Li, 88) per *looking*; "sdrucchiolare" (Li, 96) per *slíp*; "corroso" (Li, 97) per *perished*; "calpestio" (Li, 99) per *little sound*; "sono periti" (Li, 103) per *they're gone*; "lo avventò in mare" (Li, 106) per *knocked him over into the sea*; "da non racappezzarmi" (Li, 107) per *till I wouldn't know*; "affranta" (Li, 108) per *broken*; "si tedia" (Li, 108) per *will be tired*. Linati raffina arbitrariamente il linguaggio semplice e spoglio dei personaggi fino a renderlo improbabile e talvolta ridicolo. Dove Synge è essenziale e genuino, Linati appare inutilmente elevato e sofisticato. La sua è la traduzione in cui più si fa sentire la personalità del traduttore, il cui stile finisce per imporsi su quello del testo originale.

Per quanto riguarda Joyce, la maggiore caduta del suo stile la si riscontra nella traduzione italiana dei nomi propri, per cui Bride, Eamon, Michael, Sheamus, Patch, Stephen, Shawn, diventano Brigida, Edmondo, Michele, Simeone, Patrizio, Stefano, Giovanni. Anche in

questo caso la scelta è assai discutibile. Familiarizzando in tal modo i nomi propri si ottiene come risultato una distrazione dall'ambiente originale tutt'altro che auspicabile.

Sin dalle prime battute si nota la notevole differenza fra le traduzioni. "She's lying down, God help her, and maybe sleeping, if she's able" (p. 5). La frase, ad analizzarla con attenzione, non si rivela sintatticamente corretta. Lo *Standard English* avrebbe detto: "and maybe she'll sleep, if she is able". Linati la ripulisce facendole perdere tutta la spigolosità: "S'è messa a giacere, Dio le dia bene; e forse dormirà, se pur le riesce" (Li, 87). L'uso dei tempi ne esce corretto, sin troppo; e la frase, anche per la scelta dei vocaboli, ne esce letteraria e assai poco popolare. Già meglio Lunari: "Si è buttata giù un momento, che il Signori l'aiuti; e magari sta dormendo, se ci riesce" (Lul, 111). La frase ha ancora il difetto di essere troppo scorrevole. Ben più stringato riesce Joyce: "S'è messa giù, Dio l'assisti, e dorme, forse, se può" (J, 3).

Una questione di stile, benché apparentemente secondaria, è anche la traduzione di "young priest" (p. 5), che ricalca l'*Anglo-Irish priesteen*, un tipo di diminutivo spesso connotato da una sfumatura ironica o di scherno. Meglio dunque "pretino" (J, 3) che "prete" (Li, 88) o "il prete giovane" (Lul, 111). Quest'ultima soluzione fa pensare, senza giusto motivo, all'esistenza di un altro prete oltre a quello menzionato.

Una delle strutture dell'*Anglo-Irish* frequenti in *Riders to the Sea* è la forma impersonale a fini di enfasi: "We're to find out if it's Michael's they are" (p. 5) che Lunari rende efficacemente con "Dobbiamo vedere se è di Michael che sono" (Lul, 111). L'alternativa a questa soluzione è l'appiattimento della peculiarità sintattica che vede capovolto l'ordine di una corretta proposizione in *Standard English*. "Isn't it turf enough you have for this day and evening?" (p. 7). Joyce e Linati riportano alla frase un soggetto personale, come per tradurre "Don't you have turf enough ...?": "O non hai abbastanza torba per oggi?" (J, 5), "Torba non ce n'hai abbastanza per oggi e stasera?" (Li, 90). Il tentativo di inversione di Linati è un po' goffo e riesce meglio a Lunari che sembra avere, in questi casi, un maggior senso della parlata popolare: "Non ce n'era abbastanza di torba per oggi e per stasera?" (Lul, 112).

La forma impersonale, come si è detto, ha il fine di dare risalto all'elemento della frase che regge. Così, in "it's a deep grave we'll make him" (p. 9) si rispetterà l'enfasi se si tradurrà, con Lunari, "sarà una bella fossa profonda quella che gli faremo" (Lul, 113). Mentre, "sarà profonda la fossa che gli faremo" (Li, 92) sarebbe esatto se il testo fosse: "it's deep the grave we'll make him"; e "gli faremo una fossa fonda" (J, 5) appiattisce la frase come se fosse: "we'll make him a deep grave". Allo stesso modo, "What is it you seen?" (p. 19) sarà meglio resa con "Che cos'è che hai visto" (Lul, 118) piuttosto che con "Cosa? Cosa hai visto?" (J, 12) o peggio, "Che hai dunque veduto?" (Li 102).

Un altro problema sintattico è quello posto dall'uso ricorrente della congiunzione coordinativa *and* + soggetto + participio presente

(o un predicato) per rendere le proposizioni che in *Standard English* si troverebbero in rapporto di subordinazione. "He's coming now, and he in a hurry" (p. 7). Joyce la contrae in "Eccolo che viene in fretta" (J, 5), mentre Lunari la spezza in due proposizioni diverse, aggiungendovi due verbi inesistenti: "Eccolo che sta venendo: deve aver fretta" (Lul, 113). Più azzeccato, questa volta, ci sembra il collegamento operato da Linati: "E' lui che viene, e di premura" (Li, 91). Si sarebbe anche potuto dire: "Eccolo che arriva, e di fretta anche".

Cercare di mantenere il ritmo della frase ci sembra di non poco rilievo in un testo che acquista gran parte del suo significato dal calarsi dell'epica nel quotidiano. E' essenziale, infatti, che il quotidiano rimanga tale anche sul piano linguistico. La paratassi costituisce una struttura sintattica semplice particolarmente adatta a rappresentare modalità linguistiche di carattere popolare. Una lingua non sofisticata nella sintassi come non lo è nel lessico. Il frequente ricorso al polisindeto, che è una costante peculiare del dialetto anglo-irlandese, dà alla proposizione una struttura di tipo, appunto, paratattico. "It's a hard thing they'll be saying below if the body is washed up and there's no man in it to make the coffin, and I after giving a big price for the finest white boards" (p. 9). "Han fatto male a dirti questo, perchè se il corpo di Michael ci vien reso in questi giorni, non ci sarà nessuno qui che gli faccia una bara: io che ho pagato un grosso prezzo [...]" (Li, 92). Pur prescindendo dallo svarione iniziale (il vero significato è: "Sarà duro ciò che diranno [...]"), con Linati cadono le congiunzioni e la parvenza stessa di coordinazione. Dice Joyce: "Diranno parole dure laggiù se il corpo verrà qui alla deriva e non ci sarà nessuno qui a fargli la bara; e io che ho pagato [...]" (J, 6). Il testo di Joyce non è esente da critiche - il primo "qui" è superfluo, mentre il secondo è il correttissimo equivalente semantico dell'*Anglo-Irish* "in it" - ma lascia intatto il ritmo cadenzato del fraseggio originale. Lunari, per contro, risolve il tutto in una bella sequenza di subordinate: "Chissà quante brutte chiacchiere ci saranno, se quando tirano su Michael dal mare non ci sarà in casa neanche un uomo per fare la cassa, con tutti i soldi che ho speso [...]" (Lul, 113). Il finale funziona, ma quanto precede è troppo esatto, troppo scorrevole.

Lunari si riscatta con la frase seguente: "How would it be washed up, and we after looking each day for nine days, and a strong wind blowing" (p. 9), "Ma come vuoi che facciano a trovarlo, che son nove giorni che lo cerchiamo e con quel vento che soffia" (Lul, 113). In questo caso Joyce sembra imitare le cadenze toscaneggianti di Linati: "O come mai verrebbe alla deriva? O non sono nove giorni che lo cerchiamo, giorno per giorno, con questo vento forte che soffia" (J, 7). Diremmo che Joyce ci offre qui un caso lampante di incoerenza linguistica.

L'*and* introduce spesso anche un vero e proprio anacoluta dallo spiccato accento popolare che, nell'ultimo esempio, Lunari riesce bene a riprodurre. Così anche nell'esempio seguente: "Why wouldn't

you give him your blessing and he looking round in the door" (p. 11), "Perchè non gli hai dato la tua benedizione, e lui sulla porta che si era voltato a guardare" (Lul, 114). Joyce perde l'anacoluto: "E non potevi dargli la tua benedizione quando si volgeva a te là sulla soglia" (J, 7). Anche Linati sceglie questa via: "mentre ancora stava sulla porta e si guardava in giro" (Li, 94). Linati non esita a levigare la frase, aggiungendo, se necessario, qualche verbo qua e là.

L'apice del polisindeto paratattico Synge lo raggiunge nel passo seguente: "I was sitting here with Bartley, and he a baby, lying on my two knees, and I seen two women, and three women, and four women coming in, and they crossing themselves, and not saying a word. I looked out then, and there were men coming after them, and they holding a thing in the half of a red sail, and water dripping out of it - it was a dry day, Nora - and leaving a track to the door" (p. 21).

Il più fedele allo stile di Synge, in questo caso, è Lunari: "Io ero seduta qui con Bartley, e lui era ancora piccolo e lo tenevo in braccio; e ho visto entrare, due donne, e tre donne, e quattro donne; e si facevano il segno della croce e senza dire una parola. Allora ho guardato fuori, e c'erano degli uomini che stavano venendo, e portavano qualcosa in mezza vela rossa, e l'acqua sgocciolava di sotto - era una giornata di sole, Nora - e lasciava una traccia fin qui sulla porta" (Lul, 119). Il fraseggio staccato procede per accumulo, come se un ricordo ne richiamasse immediatamente un altro. I ricordi rimangono così accostati l'uno all'altro, ma senza innestarsi fra di loro. La mancanza del collegamento sintattico di subordinazione riproduce la mancanza di un aggancio mentalmente preordinato dei pensieri.

Anche la stringatezza è una norma che esige la giusta considerazione da parte del traduttore. Vediamo qualche esempio. "Isn't it a hard and cruel man won't hear a word from an old woman, and she holding him from the sea?" (p. 11). L'*Anglo-Irish* appare piuttosto conciso, anche grazie alle omissioni di pronomi personali e relativi, "[he who] won't hear" e della copula davanti al predicato "holding". Joyce dice: "Non è un uomo duro e crudele colui che non dà retta ad una vecchia che vorrebbe salvarlo dal mare?" (J, 7), e l'esplicitazione della proposizione relativa non ci entusiasma. Ma Linati fa peggio, a nostro parere: "Gli è ben duro e spietato uomo ve', a non ascoltare la parola di una vecchia come me, che ha fatto di tutto per distoglierlo dal mare" (Li, 94). A parte gli inutili preziosismi ("Gli", "ve'"), vi sono aggiunte arbitrarie ("come me", "ha fatto di tutto per"); anche la proposizione relativa esplicitata e, in più, un passato prossimo invece di un presente progressivo. Ma più grave ci sembra il fatto di aver mutato l'interrogativa in una affermativa. La pronuncia di un giudizio severo, inappellabile, da parte della madre, invece di una pietosa domanda retorica che aspetta conferma e appoggio dalle figlie e, soprattutto, una risposta arrendevole da parte del figlio. Dice G. Leech che "a rhetorical question produces no violent sense of incongruity. None the less, its dramatic effect

arises from a feeling that the question demands an answer and is not provided with one". (47) Pure Lunari, preziosismi a parte, opta per la via di Linati, salvo ripristinare la forma interrogativa nell'edizione Casini (Lu2, 62).

La brevità di Joyce supera spesso quella del testo originale. "It's the life of a young man to be going on the sea, and who would listen to an old woman with one thing and she saying it over?" (p. 11), "Andar per mare è la vita di un giovane, e chi ascolterebbe una vecchia che dice sempre la stessa cosa notte e giorno?" (J, 7). Linati non si difende troppo male: "E' la vita di un giovane l'andar pel mare, e poi chi l'ascolterebbe una vecchia come te che ha sempre le stesse cose da dire e ridire?" (Li, 94). Lunari si profonde in verbosità: "E' il destino dei giovani quello di andarsene sul mare. E chi vuoi che stia a sentire una vecchia come te, che non fa altro che ripetere tutto il giorno la stessa cosa? (Lul, 114). A prima vista la differenza fra le tre versioni non appare tanto marcata, e considerata in termini freddamente numerici la situazione è la seguente: la frase di Synge ha 30 parole, Joyce ne ha 23, Linati 30, Lunari 33. Ma sappiamo che i vocaboli italiani sono per lo più polisillabici, mentre Synge usa in maggioranza monosillabi. Allora, in termini di sillabe, il conto cambia: Synge 31, Joyce 36, Linati 39, Lunari 50. Si tratta certamente di un gelido calcolo aritmetico, ma evidenzia l'abilità di Joyce nel mantenere la frase entro i limiti ritmici voluti da Synge. (48)

Un altro esempio sorprendente è quello che segue. "You'll see him then and the dark word will be broken, and you can say 'God speed you', the way he'll be easy in his mind" (p. 13). "Allora lo vedrai e la sventura sarà rotta e potrai dirgli 'Buona Fortuna' ed allora non avrà più pensieri" (J, 8); "Così potrai vederlo, e ogni nera parola scomparirà tra voi, e potrai dirgli: 'Dio t'accompagni, figliolo' e così egli se n'andrà racconsolato" (Li, 95); "Se riuscirai a vederlo tutte le dure parole che gli hai detto sarà come se non ci fossero mai state, e puoi dirgli che il Signore l'accompagni, così lui si metterà l'anima in pace" (Lul, 115). Le 28 parole di Synge diventano soltanto 19 in Joyce, 24 in Linati, e ben 36 in Lunari. Ma quel che è peggio, le 27 sillabe di Synge aumentano a 35 in Joyce, a 44 in Linati, e a ben 57 in Lunari. Oltre a superare tutti in libertà e prolissità, Lunari elimina il polisindeto e la paratattica pura presente nel testo. Stupisce il risultato di Lunari in quanto un anno prima della traduzione di *Riders to the Sea* egli stesso si era soffermato sulla scioltezza d'articolazione sintattica e sul particolare ritmo della lingua usata da Synge. (49) Joyce e Linati, invece, mantengono entrambe le peculiarità stilistiche. Joyce, ancora una volta ci sembra più diretto e schietto: "la sventura sarà rotta", invece di "ogni nera parola scomparirà tra voi"; "non avrà più pensieri", invece di "egli se n'andrà racconsolato". Forse "se n'andrà in pace" sarebbe stato ancora più efficace e piano.

DO + BE + ING form è una caratteristica struttura ricalcata dall'irlandese per rendere in *Anglo-Irish* azioni abituali. In *Riders to the Sea* si trovano frasi del tipo "old people do be leaving things

after them" (p. 13), "There does be a power of young men floating round in the sea" (p. 23). La resa non è problematica, purchè si metta in evidenza l'abitudine dell'azione. Più difficile riprodurre il calco dialettale: "Herself does be saying prayers half through the night" (p. 5), "Lei prega e prega tutta la notte" (J, 4), "ella è solita far tante e tante orazioni la notte" (Li, 89), "passa sempre metà della notte a pregare" (Lul, 112). La soluzione di Lunari ci sembra più corretta, almeno, mentre le altre ottengono solo un'enfatizzazione superflua mediante l'iterazione. Malgrado ciò, Joyce risulta ancora il più diretto e conciso. E' naturalmente impossibile per tutti mantenere la corrispondenza formale con "does be"; non resta che la via dell'equivalenza dinamica.

Proprio da quest'ultimo esempio si vede come non sempre sia possibile rispettare lo stile del testo riproducendone letteralmente le peculiarità sintattiche. Talvolta è necessario accontentarsi di rendere chiaramente il contenuto, rinunciando alla forma linguistica. Ma non diremmo che sia consigliabile generalizzare un tale principio. Ogni testo ha caratteristiche sue proprie e deve essere considerato a sé, senza che gli si impongano schemi traduttivi preordinati. E' vero che la "fedeltà letterale" è talvolta "la peggior infedeltà" specialmente in testi teatrali, ma il fatto che i "testi teatrali sono sempre tradotti per un dato pubblico" (50) non dovrebbe spingere a rassegnarsi troppo remissivamente alla perdita del carattere formale dell'opera.

Il problema del rapporto fra forma e contenuto, lingua e messaggio, è discusso dagli studiosi di teoria della traduzione nei termini già accennati di *corrispondenza formale* ed *equivalenza dinamica*. (51) La prima tende alla riproduzione formale del testo originale, anche a scapito della chiarezza del messaggio; la seconda mira a ricreare un testo in cui l'impatto sul fruitore sia uguale a quello ottenuto dal testo originale, spesso anche a scapito della forma linguistica. Posta la situazione in questi termini, non è difficile ottenere il consenso dei più sulla priorità dovuta al principio di equivalenza dinamica. Ciò nonostante, reputiamo valga sempre la pena di cercare la corrispondenza formale là dove sia possibile, e in particolar modo in testi letterari.

Abbiamo visto come, pur sacrificando a volte la specificità del colore locale, si possa in certi casi salvare la coerenza verbale. Così, se da un lato *kelp* e *curagh* risultano meglio recepibili mediante perifrasi o un termine più inclusivo, dall'altro tradurre *potteen* con *vino* e magari *turf* con *carbone*, per il semplice motivo di avvicinarli alla dimensione storico-sociale della lingua di arrivo significherebbe venir meno al principio di coerenza contestuale. La ricerca di un giusto equilibrio fra equivalenza dinamica e corrispondenza formale può essere esemplificata dai casi considerati di *black hags* e *Samhain* e dalle soluzioni compromissorie a cui si è giunti, senza sacrificare la specificità contestuale.

Ancor più rilevante è un equilibrato rapporto fra i due principi di equivalenza suddetti nel campo più complesso delle strutture sintattiche. Dare senz'altro la priorità al primo significherebbe non

solo decontestualizzare il dramma spogliandolo di ogni sapore locale, bensì anche scolorirne la stessa qualità tragica. La genuina spigolosità e l'asciuttezza del linguaggio sono in armonia con lo scontro primitivo con gli elementi, il gelo del vento, l'implacabilità del mare e, ancora, con il rapido e inesorabile sviluppo della tragedia, e la stoica rassegnazione di Maurya di fronte al dolore che la accomuna al destino di tutta una gente. Quello di *Riders to the Sea* sembra dunque uno di quei casi emblematici in cui conservare la corrispondenza formale contribuisce in modo determinante a produrre l'effetto ricercato dall'equivalenza dinamica.

Scrivendo Walter Benjamin in un suo bel saggio sulla traduzione: "La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce della pura lingua. Ciò che si ottiene soprattutto con la fedeltà nella riproduzione della sintassi, ed essa mostra che la parola, e non la proposizione è l'elemento originario del traduttore. Poiché la proposizione è come un muro davanti alla lingua dell'originale, mentre la parola singola è l'arcata". (52)

NOTE

- (1) YEATS 1961, pp. 298-99.
- (2) Le annotazioni di Synge sui suoi soggiorni in queste isole sono raccolte in *The Aran Islands* (1907).
- (3) BOURGEOIS 1965, p. 228.
- (4) MACDONAGH 1916, pp. 48-9.
- (5) Si vedano ad esempio, oltre ai due precedenti, PRICE 1961, p. 77 e JOHNSTON 1965, p. 10.
- (6) Per un approfondimento dello sviluppo dell'*Anglo-Irish* cfr. HOGAN 1970, BLISS 1976, BLISS 1977, DE FRÉINE 1977, HENRY 1977. Per brevi cenni sull'uso del dialetto in letteratura cfr. anche KIELY 1977, GARVIN 1977, WALL 1977.
- (7) Per un'ampia trattazione dell'argomento si veda BLISS 1971, pp. 35-62. L'autore del saggio è uno dei massimi esperti del dialetto anglo-irlandese e dell'uso fattone da Synge.
- (8) BLISS 1971, p. 42.
- (9) E' il secondo dramma di Synge, scritto nel 1902 assieme a *The Shadow of the Glen*, ma pubblicato per primo in *Samhain*, 8 October 1903, No. 3, pp. 25-33. La sua prima rappresentazione, ad opera dell'Irish National Theatre Society, avvenne il 27 febbraio del 1904 alla Molesworth Hall di Dublino. D'ora in avanti i riferimenti saranno all'edizione SYNGE 1962-68a.
- (10) SYNGE 1929. Sulla genesi di questa traduzione si veda MENASCÉ 1980. Lo studio riporta, in appendice, il testo integrale della traduzione in questione.
- (11) Noi useremo l'edizione più tarda SYNGE 1944.
- (12) SYNGE 1961.
- (13) SYNGE 1967. Questa traduzione ricalca la precedente, ma apporta un notevole numero di varianti il cui fine sembra spesso unicamente quello di sottrarsi a problemi di *copyright*. Si deve anche notare la presenza di un certo numero di salti e refusi.
- (14) RIVA 1937, pp. 188-98.
- (15) Le cinque traduzioni saranno indicate d'ora in avanti con le

sigle: (J), (Li), (Lu1), (Lu2), (Ri).

- (16) HENN 1972, p. 33.
- (17) Si veda a proposito del *kenning* PRAZ 1967, pp. 7-8.
- (18) Ci informa il prof. Alan Bliss che l'irlandese distingue i due sensi di *cake* con *cáca* (schiacciata fatta in casa con farina integrale) e *cáca milis* ("pagnotta dolce"). La differenza si riflette nell'inglese dell'Irlanda occidentale, dove *cake* sta per la pagnotta casereccia, e *loaf-bread* per quella prodotta dal fornaio.
- (19) Cfr. WRIGHT 1896-1902, alla voce "oven".
- (20) Il prof. Alan Bliss ci ha gentilmente confermato il valore di questa e altre nostre ipotesi.
- (21) Cfr. MOUNIN 1965, pp. 94-100.
- (22) Cfr. TANIGUCHI 1972, pp. 29-31.
- (23) Del termine *hooker* si è occupato anche BIGAZZI 1977-78, pp. 361-72. Lo studio si sofferma in particolare su alcuni vocaboli caratteristici dell'*Anglo-Irish* così come trattati da Joyce e da Linati.
- (24) SYNGE 1962-68c, p. 128.
- (25) Cfr. BLISS 1972, p. 308.
- (26) Cfr. MOUNIN 1965, pp. 75-76.
- (27) Il termine "concime" è suggerito da BIGAZZI 1977-78, p. 367. Si deve tener presente, comunque, che il *kelp* veniva anche, e soprattutto, raccolto per venderlo a chi ne avrebbe estratto, altrove lo iodio (cfr. SYNGE 1962-68b, pp. 307-09).
- (28) Cfr. BLISS 1972, p. 305.
- (29) Cfr. TANIGUCHI 1972, pp. 8-9.
- (30) Cfr. JOYCE 1910, p. 305. *Poteen* deriva dall'irlandese *poitin*, cioè *little pot*.
- (31) Cfr. JOYCE 1908, pp. 527-28.
- (32) Debbo ringraziare Anna Campos e Laurie Pearlman per aver rischiarato le mie tenebre a proposito di tecniche e termini dell'*art of knitting*.

- (33) CLARK 1972, p. 45.
- (34) BLISS 1972, p. 307.
- (35) Il problema della resa di espressioni esocentriche è discusso in NIDA 1964, pp. 219-21; per il rapporto fra coerenza contestuale e coerenza verbale cfr. NIDA & TABER 1969, pp. 15-22.
- (36) Cfr. ULMANN 1977, p. 371.
- (37) Ó SÚILLEABHÁIN 1971, p. 25.
- (38) Si vedano a proposito SKELTON 1971, pp. 50-51, e DEANE 1971, pp. 132-33.
- (39) Cfr. TANIGUCHI 1972, pp. 55-60. Frank O'Connor fa anzi notare come la costruzione delle frasi pronunciate da Maurya "It isn't that I haven't prayed for you [...] It isn't that I haven't said prayers [...]" (p. 25) rappresenti un evidente errore da parte di Synge (cfr. O'CONNOR 1967, p. 188).
- (40) Si è già detto che una struttura simile potrebbe anche significare "Dove si è annegato", ma ci sembra che la domanda più pressante, in un contesto simile, riguardi principalmente le modalità della morte.
- (41) Cfr. WRIGHT 1896-1902.
- (42) Cfr. BIGAZZI 1977-78, p. 368.
- (43) MACLEOD-DEWAR 1909; cfr. anche DINNEEN 1953.
- (44) Cfr. DILLON 1964, p. 66, e JOYCE 1908, p. 112.
- (45) Cfr. WENTZ 1977, pp. 439 e 453, e MACCULLOCH 1911, p. 261.
- (46) La stessa *Holy Water*, oltretutto, è sintomo del sincretismo religioso verificatosi in Irlanda, poichè veniva spesso raccolta in pozzi che la tradizione aveva tramandato come miracolosi (cfr. MACCULLOCH 1911, pp. 181-97).
- (47) LEECH 1977, p. 184.
- (48) J. Taniguchi ha sottoposto a scansione metrica vari campioni dell'opera di Synge. In *Riders to the Sea*, su 415 piedi analizzati, il 24,6% sono giambi, il 16,9% trochei, il 15,2% anfibrachi, il 12,8% anapesti (cfr. TANIGUCHI 1972, pp. 342-48).

(49) Cfr. LUNARI 1960, pp. 89-92.

(50) MOUNIN 1965, pp. 155-57.

(51) Cfr. NIDA 1964, pp. 165-76 e NIDA & TABER 1969, pp. 22-23.

(52) BENJAMIN 1962, p.47.

(38) Si vedano a proposito SHELTON 1971, pp. 50-51, e DEANE 1971, pp. 132-33.

(39) Come la costruzione delle frasi "I haven't proved for you" e "I haven't said that I haven't proved for you" [p. 28] rappresenta un evidente errore di parte di Sygne (cfr. O'CONNOR 1967, p. 188).

(40) Si è già detto che una struttura simile potrebbe anche significare "Dove mi è venuta la mente?" (cfr. SHELTON 1971, pp. 50-51).

(41) Cfr. WRIGHT 1955-1962.

(42) Cfr. BIGAZZI 1977-78, p. 368.

(43) MAGLÉD-DÉVAR 1969; cfr. anche DIMWEN 1967.

(44) Cfr. DILLON 1964, p. 88, e JOYCE 1968, p. 115.

(45) Cfr. WENTE 1977, p. 255 e WAGGULLOCH 1971, p. 181-87.

(46) La stessa struttura "I haven't proved for you" è usata anche in altri contesti religiosi verificatisi in Irlanda, poiché veniva spesso raccolta in paesi che la tradizione aveva trasmesso come "irishisms" (cfr. WAGGULLOCH 1971, pp. 181-87).

(47) LEECH 1977, p. 184.

(48) V. Taniuchi ha sottoposto a scansione estratta dalla sua opera di Sygne, in riferimento alla sua analisi, tutti i casi in cui sono presenti le strutture "I haven't proved for you" e "I haven't said that I haven't proved for you" (cfr. TANIUCHI 1972, pp. 342-48).

Bibliografia

- BENJAMIN, W.
1962 "Il compito del traduttore" (Angelus Novus, Torino, pp. 37-50; titolo orig. Schriften, Frankfurt am Main, 1955).
- BIGAZZI, C.
1977-78 "Riders to the Sea: problemi di traduzione" (English Miscellany, pp. 361-72).
- BLISS, A.J.
1971 "The Language of Synge" (J.M. Synge Centenary Papers, ed. M. Harmon, Dublin, pp. 35-62).
1972 "A Synge Glossary" (Sunshine and the Moon's Delight. A Centenary Tribute to John Millington Synge, ed. S.B. Bushrui, Gerrards Cross & Beirut, pp. 297-316).
1976 "The English Language in Early Modern Ireland" (A New History of Ireland, eds. Moody-Martin-Byrne, 9 vols., Oxford, 1976-77, Vol. III, pp. 546-60).
1977 "The Emergence of Modern English Dialects in Ireland" (The English Language in Ireland, ed. D. O Muirthe, Dublin & Cork, pp. 7-19).
- BOURGEOIS, M.
1965 John Millington Synge and the Irish Theatre (New York; 1a ed., London, 1913).
- CLARK, D.R.
1972 "Synge's 'Perpetual 'Last Day'': Remarks on Riders to the Sea" (Sunshine and the Moon's Delight, cit., pp. 41-51).
- DEANE, S.
1971 "Synge's Poetic Use of Language" (J.M. Synge. Centenary Papers, cit., pp. 127-44).
- DE FRÉINE, S.
1977 "The Dominance of the English Language in the Nineteenth Century" (The English Language in Ireland, cit., pp. 72-87).
- DILLON, M.
1964 "Celtic Religion and Celtic Society" (The Celts, ed. J. Raftery, Dublin & Cork, pp. 59-71).
- DINNEEN, P.S.
1953 An Irish-English Dictionary (Dublin; 1a ed., 1927).

- GARVIN, J.
1977 "The Anglo-Irish Idiom in the Works of Major Irish Writers" (The English Language in Ireland, cit., pp. 100-14).
- HENN, T.R.
1972 "Riders to the Sea: a Note" (Sunshine and the Moon's Delight, cit., pp. 33-39).
- HENRY, P.L.
1977 "Anglo-Irish and its Background" (The English Language in Ireland, cit., pp. 20-36).
- HOGAN, J.J.
1970 The English Language in Ireland (College Park, Maryland; 1a ed., Dublin, 1927).
- JOHNSTON, D.
1965 John Millington Synge (New York & London).
- JOYCE, W.P.
1908 A Smaller Social History of Ancient Ireland (Dublin).
1910 English as we Speak it in Ireland (London).
- KIELY, B.
1977 "Dialect and Literature" (The English Language in Ireland, cit., pp. 88-99).
- LEECH, G.N.
1977 A Linguistic Guide to English Poetry (London; 1a ed., 1969).
- LUNARI, G.
1960 Il movimento drammatico irlandese. 1899-1922 (Bologna).
- MACCULLOCH, J.A.
1911 The Religion of the Ancient Celts (Edinburgh).
- MACDONAGH, T.
1916 Literature in Ireland. Studies Irish and Anglo-Irish (Dublin).
- MACLEOD, N. & DEWAR, D.
1909 Dictionary of the Gaelic Language (Edinburgh).
- MENASCÉ, E.
1980 "Una traduzione italiana di James Joyce: La cavalcata a mare, di J.M. Synge" (ACME, XXXIII, gennaio-agosto, pp. 23-44).

- MOUNIN, G.
1965 Teoria e storia della traduzione (Torino).
- NIDA, E.A.
1964 Toward a Science of Translating (Leiden).
- NIDA, E.A. & TABER, C.R.
1969 The Theory and Practice of Translation (Leiden).
- O'CONNOR, F.
1967 A Short History of Irish Literature. A Backward Look (New York).
- Ó SÚILLEABHÁIN, S.
1971 "Synge's Use of Irish Folklore" (J.M. Synge Centenary Papers, cit. pp. 18-34).
- PRAZ, M.
1967 Storia della letteratura inglese (Firenze; 1a ed., 1960).
- PRICE, A.
1961 Synge and Anglo-Irish Drama (London).
- RIVA, S.
1937 La tradizione celtica e la moderna letteratura irlandese (Vol. I, Roma).
- SKELTON, R.
1971 The Writings of J.M. Synge (Indianapolis-New York).
- SYNGE, J.M.
1929 La cavalcata a mare (tr. di J. Joyce, Solaria, IV, settembre-ottobre, pp. 3-16).
1944 Cavalcata a mare (tr. di C. Linati, Milano, pp. 83-109; 1a ed., Cavalcatori a mare, in Il furfantello dell'ovest e altri drammi, Milano, 1917, pp. 209-32).
1961 Cavalcata a mare (Teatro irlandese, a cura di G. Lunari, Milano, pp. 109-121).
1962-68a Riders to the sea (Collected Works, gen. ed. R. Skelton, 4 vols., London, Vol. III, Book I, pp. 1-27; 1a ed., Samhain, October 1903, pp. 25-33).
1962-68b "The Kelp Makers" (Collected Works, cit., Vol. II, pp. 307-09; 1a ed., Manchester Guardian, June 24, 1905).
1962-68c The Aran Islands (Collected Works, cit., Vol. II, pp. 45-184; 1a ed., Dublin & London, 1907).
1967 Cavalcata a mare (Teatro irlandese moderno, a cura di G. Lunari, Roma, pp. 59-66).

TANIGUCHI, J.

1972

A Grammatical Analysis of Artistic Representation of Irish-English with a Brief Discussion of Sounds and Spelling (Tokio).

ULLMANN, S.

1977

Principi di semantica (Torino; titolo orig., The Principles of Semantics, Oxford, 1957).

WALL, R.

1977

"Joyce's Use of the Anglo-Irish Dialect of English" (Place, Personality and the Irish Writer, ed. A. Carpenter, Gerrards Cross, pp. 121-35).

WENTZ, W.Y.

1977

The Fairy-Faith in Celtic Countries (With a Foreword by Kathleen Raine, Gerrards Cross; 1a ed., 1911).

WRIGHT, J., ed.

1896-1902

English Dialect Dictionary (6 vols., London).

YEATS, W.B.

1961

Essays and Introductions (London).