

# SISTEMI RAPPRESENTAZIONALI NEL TESTO NARRATIVO E LIMITI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

di *Paola Faini*

Il testo letterario, come altri generi di comunicazione, rappresenta un esempio – benché particolare – di elaborazione di informazioni. È, infatti, attraverso l'esperienza testuale che l'autore offre un suo contributo alla conoscenza del mondo e ne propone, mediante il mezzo linguistico, una sua personale rappresentazione, alla quale è riconducibile l'idea di "espressività" del testo.

Al pari di quanto avviene nella comunicazione non letteraria, il passaggio e l'elaborazione d'informazioni si realizzano – anche nel testo letterario – secondo sistemi rappresentazionali differenziati: diversi sono i punti d'ingresso dell'informazione acquisita dall'autore attraverso il filtro della percezione sensoriale, e ugualmente diversi sono i canali che regolano l'uscita dell'informazione stessa. A livello individuale, il predominio dell'uno o dell'altro senso contribuisce a spiegare le diverse caratteristiche della percezione e, dunque, la diversa elaborazione e rappresentazione del mondo. Un autore prevalentemente "visivo" tenderà a fondare la sua costruzione linguistica su termini riconducibili al campo semantico<sup>1</sup> della visione. Una frequenza più alta di linguaggio sonoro, ricco di un lessico che rimanda alla sfera dell'udito, caratterizzerà invece la produzione dell'autore "uditivo"; mentre l'uso di termini appartenenti alla sfera delle sensazioni fisiche (tatto, gusto, olfatto) e dell'emotività definirà una percezione del mondo variata da insoliti accostamenti, ora tangibile ora addirittura odorabile: è questa la ricchezza del sistema rappresentazionale cenestesico. Benché ovvio, sarà opportuno ricordare che i confini tra i sistemi non sono mai netti e che le diverse modalità espressive convivono frequentemente.

La scelta di un sistema rappresentazionale, o di una combinazione di più sistemi, come filtro per l'elaborazione del testo, avviene in funzione di due elementi essenziali: da una parte la figura dell'autore, che prende consistenza nel momento in cui le sue caratteristiche primarie guidano la scelta del sistema o dei sistemi (talora con evidenti diversità nei vari personaggi e nel narratore stesso) e privilegiano uno o più canali; dall'altra parte il lettore/interlocutore, che può o meno assurgere a termine di riferimento per la scelta delle modalità di comunicazione.

Una concezione "strategica" del testo letterario prevede dunque la messa in atto di tecniche di scrittura (intesa come comunicazione), volutamente mirate al raggiungimento di un obiettivo<sup>2</sup>. L'azione del linguaggio sulla realtà – anche quella fittizia della narrativa – produce una mappa di dati plasmata su un modello che, se in sintonia con il linguaggio del destinatario (il che equivale a dire in sintonia con il suo sistema rappresentazionale), riesce a conquistarlo. Offrire una risposta alle aspettative dell'interlocutore (il lettore, nel nostro caso) può rappresentare, dal punto di vista narrativo, un'alternativa vincente rispetto alla proposta di modelli espressivi nuovi, insoliti, che rischiano di frapporre ostacoli a un'efficace comunicazione e nei quali il

lettore può stentare a riconoscersi. È ponendosi in sintonia con il suo destinatario che il testo narrativo realizza pienamente la sua funzione conativa: esso invita il lettore, lo seduce dopo aver stabilito il giusto rapporto, lo attira nella sfera emozionale del suo universo, concretizzato in una sinestesia di sistemi che, attingendo contemporaneamente a vista, udito, sensazioni tattili, sensazioni olfattive, determinano una simultaneità di percezioni.

Un linguaggio ricco di verbi, sostantivi e aggettivi connessi con la visione suggerirà dunque, in un autore, la propensione per un sistema rappresentazionale visivo. In questo sistema sarà frequente la presenza del verbo *vedere* e dei suoi affini, di sostantivi come *occhiata, sguardo, prospettiva, visione, profondità, sfumatura*, e simili; di aggettivi che definiscono qualità percepibili attraverso la vista, come *grande, esteso, chiaro, luminoso, brillante* ecc. con i loro contrari. A queste tre categorie grammaticali vanno aggiunti anche avverbi o espressioni avverbiali riconducibili al campo visivo, del tipo *a prima vista, evidentemente, chiaramente, visibilmente, apparentemente*. In tutti gli esempi proposti, il campo semantico, inteso effettivamente come associazione di campo lessicale e campo nozionale<sup>3</sup>, suggerisce lo sfruttamento del canale visivo. Allo stesso modo, un linguaggio che presenti una ricorrenza di termini che rimandano al senso dell'udito, o il ricorso ad artifici retorici che utilizzano la ripetizione o l'imitazione del suono come sistema di sonorizzazione del testo (ad esempio, mediante allitterazione, onomatopea, anafora), indurrà a ipotizzare la propensione per un sistema rappresentazionale auditivo. In questo caso si risconterà l'uso di verbi del tipo *ascoltare, dire, domandare* e simili; sostantivi come *domanda, accento, voce, suono, tono, armonia*; aggettivi come *acuto, armonioso, musicale, stridente, stonato, silenzioso, grave*; avverbi come *silenziosamente, rumorosamente, a tempo, fuori tempo, a tono*, e via dicendo. In entrambi i sistemi esemplificati, ossia visivo e auditivo, le caratteristiche espressive possono variare in rapporto alla sensibilità percettiva individuale, che potrà anche suggerire in quale modo graduare, esaltare o sfumare le sensazioni mediante l'introduzione di elementi modificatori.

Un'abile applicazione in ambito narrativo di strategie di scrittura mirate contribuisce dunque, in misura rilevante, a creare uno stato di sintonia con il lettore, e ciò è tanto più vero quando si attinge a sistemi rappresentazionali differenti, in grado di creare un universo composito.

#### *Suoni per vedere, immagini per udire*

Esemplare combinazione di sistema visivo e sistema auditivo appare l'*incipit* narrativo di *The Waves*<sup>4</sup> di Virginia Woolf, al quale attingerò per un breve percorso di riflessione.

«I see a ring,» said Bernard «hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light».  
 «I see a slab of pale yellow,» said Susan «spreading away until it meets a purple stripe.»  
 «I hear a sound,» said Rhoda «cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down».  
 «I see a globe<sup>5</sup>,» said Neville «hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.»  
 «I see a crimson tassel,» said Jinny «twisted with gold threads.»  
 «I hear something stamping.» said Louis «A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.»<sup>6</sup>



La sesta e ultima battuta della citazione riconduce al sistema rappresentazionale auditivo, stravolgendo la delicata sonorità del precedente *cheep, chirp* e mutandola nel ritmo ossessivo e sonoro di *stamping-stamps-stamps-stamps*, la cui pulsazione è dominata dalle fricative e dal martello delle occlusive.

Ciascuno dei sei personaggi le cui battute aprono il romanzo si è, a questo punto, presentato, e ha offerto una sua prima visione del mondo.

La forte caratterizzazione di questa struttura rivela da subito la marcata espressività del testo, che di qui a breve si perfezionerà in un sistema più complesso, allorché entreranno in gioco altre sensazioni, fisiche ed emotive. Tutto concorre a formare un effetto, esattamente quello cercato, perseguito da una tenace volontà di perfezione che, dopo la netta successione di battute dell'*incipit* – tanto musicali nel ritmo da poter essere scandite come versi<sup>13</sup> – mira alla costruzione non più di frammenti, quasi micro-soliloqui, bensì di un intreccio di voci che, dalla fase di percezione soggettiva iniziale (il pronomine personale soggetto *I* apre ogni battuta), si avviano a una fase descrittiva che prelude allo scambio verbale, al dialogo.

La suggestione di quest'inizio narrativo va ricondotta, in primo luogo, alla costante ricerca di un equilibrio, al tentativo, seppur faticoso, di porsi in sintonia con un interlocutore ideale, il lettore, il cui udito è sollecitato e il cui sguardo si posa sulle immagini che stanno via via delineandosi grazie al giro armonico creato tra i personaggi. Il tutto appare come un lento lavoro di calibrazione, un'offerta di stimoli differenziati che, attraverso atteggiamenti verbali diversi, quasi a sondare le reazioni del lettore, mirano all'obiettivo finale: condurre alla scoperta di una mappa mentale, quella dell'universo narrativo in via di creazione.

La costruzione di questa complessa sintonia<sup>14</sup> prende vita nel successivo definirsi delle immagini visive e auditive che seguono il primo giro di battute: la parola torna a ciascuno dei personaggi, per consentire che il loro universo sensoriale continui a rivelarsi. È Bernard, voce della prima battuta nella citazione iniziale, a determinare lo spostamento della focalizzazione, pur mantenendo la sua caratteristica primaria di "visivo": «"Look at the spider's web on the corner of the balcony", said Bernard. "It has beads of water on it, drops of white light"» (*The Waves*, p. 5).

Collocato in primo piano dal verbo *look*, espressione di un invito a guardare diretto sia a un interlocutore interno sia al lettore, il misterioso *ring* iniziale comincia ad acquisire corporeità, si sostanzia in tela di ragno, mentre il *loop of light* prende forma di *beads of water/drops of white light*. *Perle d'acqua/gocce di luce bianca*: l'immagine si materializza in una sostanza – l'acqua – che la sonorità liquida della duplice laterale [l] di *loop of light* aveva già suggerito. Il sistema rappresentazionale continua a insistere sull'elemento visivo e, in giustapposizione, su quello auditivo, definendo, anche attraverso le altre voci, la nascita di un mondo nel quale frammenti di suono e squarci di visione compongono lo scorrere lento della vita.

Ed ecco che, finalmente, ai due sistemi utilizzati finora si accosta un'altra modalità di rappresentazione. Non più solo udito e visione, ma anche sensazioni tattili:

«Stones are cold to my feet,» said Neville. «I feel each one, round or pointed, separately.»

«The back of my hand burns,» said Jinny, «but the palm is clammy and damp with dew.»

«Now the cock crows<sup>15</sup> like a spurt of hard, red water in the white tide, «said Bernard.» (*The Waves*, p. 6)<sup>16</sup>.

In questo passo i verbi lessicali *feel*, *burn*, dichiarano apertamente la loro natura tattile, la stessa natura degli aggettivi *cold*, *clammy*, *damp*, *hard*. Un nuovo sistema rappresentazionale va così ad aggiungersi a quello visivo e auditivo, e il gioco degli intrecci si fa complesso: *crow*, il sonoro verso del gallo, non è solo suono, ma si sostanzia in immagine (*spurt*, getto), in similitudine completa e originale, mentre la sensazione tattile (*hard*) si fonde con quella visiva (*red*), assimilata ad essa anche dallo stesso suono finale.

Nella costruzione di questo sistema composito, le molteplici percezioni del mondo, organizzandosi attorno a sensazioni filtrate da canali diversi, determinano un accumulo sensoriale. Questo progressivo sedimentare, questo continuo sensibilizzare il lettore stimola la percettività e rende l'esperienza di ricezione del testo quanto mai vicina all'esperienza di vita: è attraverso la molteplicità delle sensazioni che l'immaginazione del lettore viene sollecitata, mentre il consolidamento della sintonia lo coinvolge a livello profondo.

L'entrata nell'universo narrativo è consentita dunque dall'accuratezza del mezzo linguistico, dal suo uso diversificato, dal lavoro sulla variazione. A titolo di esempio, basti dire che la natura delle azioni espresse dai verbi lessicali non è quasi mai indeterminata o ambigua, ma definita, semanticamente precisa, dotata di forza anche grazie alla sonorità che caratterizza la parola-verbo. L'energia delle azioni, infatti, oltre ad essere comunicata dal valore semantico dei termini, appare esaltata dalle loro caratteristiche fonetiche (*scrapes*, *smacked*):

«Now Bidy scrapes the fish-scales with a jagged knife on to a wooden board,» said Neville. [...]  
 «A swallow is perched on the lightning-conductor,» said Susan. «And Bidy has smacked down the bucket on the kitchen flags.» (*The Waves*, p. 6)<sup>17</sup>.

Non vi è dunque né generalizzazione né vaghezza nei termini che individuano le caratteristiche dell'azione: chi, che cosa, come, dove, quando, ciascun dato è esplicitato e l'esperienza appare costantemente contestualizzata. L'uso di un'ampia gamma verbale, qui come altrove nel testo, conferisce dinamismo, portando in primo piano il soggetto e l'azione: il risultato è una serie di quadri che raffigurano il mondo nella sua essenziale ma intarsiata complessità, composta di immagini, suoni, sensazioni fisiche, movimento:

«Look at the table-cloth, flying white along the table,» said Rhoda. [...]  
 «Suddenly a bee booms in my ear,» said Neville. [...]  
 «I burn, I shiver,» said Jinny, «out of this sun, into this shadow.» (*The Waves*, p. 7)<sup>18</sup>.

Non un verbo statico, bensì uno dinamico, tratteggia con una pennellata di bianco – *flying white* – la tovaglia che “vola” lungo la tavola; il ronzio dell'ape (o, meglio, l'ape stessa) “rimbomba” nelle orecchie, *a bee/booms*, in un'esplosione di suono. Un moto continuo percorre il contrastante, ritmico alternarsi delle sensazioni di Jinny, «“I búrn/I shíver” [...] “óut of this sún//ínto this sháadow”»: la battuta, apparentemente in prosa, si distende con ictus ricorrenti a intervalli pressoché regolari, a completare un ciclo, a evocare, attraverso una scansione metrica, una vera e propria misura poetica.

Tutto questo non accade in modo imprevedibile e inatteso, è esattamente ciò che Virginia Woolf aveva annunciato, manifestando il suo proposito, ovvero: «Make prose move – yes I swear – as prose has never moved before; from the chuckle, the babble, to the rhapsody» (*WD*, p. 165)<sup>19</sup>.

*Altri suoni, altre immagini*<sup>20</sup>

Yes, this morning I think I may say I have finished. That is to say I have once more, for the 18<sup>th</sup> time, copied out the opening sentences (*WD*, p. 172).  
 (Sì, stamattina posso dire di aver finito, almeno credo. Cioè, ancora una volta, per la diciottesima volta, ho ricopiato le frasi iniziali [trad. mia])

Questa annotazione sul diario, alla data del 17 luglio 1931, nella sua asciutta essenzialità è la chiave di lettura del cristallino, impeccabile equilibrio del testo nella sua versione originale. Questa delicata tessitura è tuttavia destinata inevitabilmente a disfarsi, nel momento in cui l'armonia dei suoni e delle immagini deve di necessità, nel passaggio ad altra lingua, trovare corpo in una nuova forma e voce in nuovi suoni. L'esigenza primaria di ricostituire la trama narrativa può talvolta, per privilegiare la comunicazione del senso, indurre il traduttore a collocare su un piano secondario le qualità estetiche della lingua, benché letteraria e in quanto tale espressiva in ogni sua manifestazione. In quest'operazione, forse a chiarire o forse più spesso a turbare equilibri acquisiti, non raramente si inseriscono interventi che producono ora perdite ora ridondanze, manipolazioni frutto dell'interpretazione del traduttore e della comprensibile ansia che accompagna l'esigenza di una resa semanticamente compiuta. Nuovi equilibri vanno dunque ricercati e costruiti, nella consapevolezza che la nuova scrittura sarà uno specchio incrinato, che qualcosa mancherà, sempre e comunque.

Il limite forte e doloroso dell'atto traduttivo quasi ferisce: nel "nuovo" testo, a volte scomparsi, a volte mutati gli effetti sonori nel necessario piegarsi della lingua al senso, a sopravvivere è, spesso, poco più che l'immagine, ricostituita attraverso un lessico di spessore semantico inevitabilmente ridotto, e impoverita nel suo fraseggio musicale. Il composito sistema rappresentazionale del testo-fonte si scopre ridimensionato a più modesti intrecci nella traduzione. Il filtro sensoriale continua a definire il rapporto tra forma verbale e oggetto, ma tale rapporto appare talora privato dei suggestivi effetti sonori ai quali era affidata la creazione di una sorta di sinestesia<sup>21</sup> tra udito e visione. Infine, come già accennato, si abbassa lo spessore semantico, costretto in una resa traduttiva univoca perché priva delle suggestioni originarie:

«Vedo un anello», disse Bernard, «sospeso sopra di me. Vibra e pende in un cerchio di luce».  
 «Vedo una lastra giallo pallido», disse Susan, «si estende fino a toccare una striscia purpurea».  
 «Sento un suono», disse Rhoda, «cip, cip; cip, cip, che sale e scende».  
 «Vedo un globo», disse Neville, «pendulo a goccia contro i fianchi immensi di qualche colle».  
 «Vedo una nappa cremisi», disse Jinny, «a fili d'oro intrecciati».  
 «Sento uno scalpitare», disse Louis. «Il piede di un bestione incatenato. Scalpita, scalpita» (trad. it. 1994, pp. 313-4).

La duplice perdita di sonorità e di spessore semantico appare evidente: scompare qui la sequenza sonora e visiva del *ring/banging/bangs*, che era dominata dalle nasali velari; scompare l'immagine suggerita in originale dalla liquidità della laterale [l] in *loop of light*; scompaiono pressoché tutte le sonorità della fricativa alveolare [s], la cui sopravvivenza in *disse Susan* e in *si estende-striscia* appare più casuale che voluta. L'importanza sonora della laterale [l], trascurata in questo esempio di traduzione, è

invece esattamente compresa da Nadia Fusini (trad. it. 1998), che nella sua resa del testo inverte la posizione dei termini *cerchio* e *anello*, per poter ottenere, nella seconda parte della frase, «Oscilla e pende in un anello di luce», con un ritorno della sonorità liquida in ben tre dei termini utilizzati. Infine scompare, inevitabilmente in una lingua d'arrivo – l'italiano – poverissima di parole monosillabiche, il ritmo dato dalla rapida successione di monosillabi nella terza frase, «“I hear a sound,” said Rhoda, “cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down.”».

Dal punto di vista semantico il vibrante *cheep, chirp; cheep, chirp* (che propone l'alternanza tra pigolio e cinguettio) si riduce, senza che vi si possa porre rimedio, a un ingenuo *cip, cip; cip, cip*, che determina un'inevitabile alterazione di atmosfera nel testo e, pur preservando il ritmo veloce, impoverisce la varietà semantica comunicata dalle scelte dell'originale. Unico conforto, in questa perdita, è che la scelta di questo elementare termine, più volte ripetuto (*cip, cip; cip, cip*), richiama l'intento, inizialmente espresso da Virginia Woolf, di dare come sfondo alla scena un mondo infantile: «All the children at a long table» (WD, p. 144).

Infine, nonostante l'adeguatezza del termine *scalpita*, la presenza della laterale [l] qui addolcisce l'eco del suono profondo ottenuto nell'originale con l'unione di occlusiva, fricativa e nasale (*stamps, stamps, stamps*). A seguito di tale scelta, altrettanto mutato appare il ritmo, nel passaggio dal triplice martellio di un termine monosillabico (un ictus su ogni sillaba) al più disteso effetto sonoro di un termine trisillabico (*stamps* → *scalpita*).

Per il secondo esempio utilizzerò come punto di partenza la traduzione di Nadia Fusini:

«Le pietre al contatto del piede sono gelide» disse Neville. «Le sento una a una, rotonde o a punta».  
 «Il dorso della mia mano brucia» disse Jinny, «ma il palmo è umido e appiccicoso di rugiada.»  
 «Ora il gallo scoppia in un chicchirichì che è un getto d'acqua dura, rossa nella corrente bianca» disse Bernard (trad. it. 1998, p. 870).

Nel momento in cui il sistema rappresentazionale originale si arricchisce di nuovi elementi, ricorrendo a una terminologia che esprime sensazioni tattili<sup>22</sup>, la complessità del testo, dal punto di vista traduttivo, non può che aumentare. Ciascuno dei tre traduttori esaminati cerca allora la sua personale soluzione.

«Stones are cold to my feet», «Le pietre al contatto del piede sono gelide». Nella traduzione di Nadia Fusini appare evidente come il ritmo dell'inglese (tre ictus primari) si perda allorché in traduzione s'inseriscono ridondanze, arrivando così a quattro, forse cinque ictus. L'aggiunta di un elemento nuovo (*al contatto*) produce infatti una distensione ritmica che modifica i tempi. Non solo: la concentrazione su alcuni suoni, che scandiva nettamente il testo inglese, [ou], [a:], [ou], [ð], [ai], [i:], si annulla, nel testo italiano, in una polifonia di suoni vocalici [e], [ie], [e], [a], [o], [a], [o], [e] [ie], [e], [o], [o], [e], [i], [e]. In compenso, la presenza ripetuta di occlusive [p], [t], [d] evoca alcune sonorità originarie [t], [d].

«Sento ai piedi il freddo dei sassi»: la traduzione di Maura Del Serra, anch'essa con quattro ictus rispetto ai tre dell'originale, si apre e si chiude nel sibilo spirante della fricativa, tendente a stemperare la sensazione che il termine *cold* comunicava semanticamente e foneticamente, isolato com'era al centro della frase, evidenziato dall'ictus, e caratterizzato da due occlusive [k], [d], a creare una sorta di “rumore”.

Una forza sonora che va perduta e che potrebbe, forse, essere parzialmente restituita con accostamenti diversi, con una frequenza più alta di occlusive e, allo stesso tempo, un recupero del triplice ictus che scandiva il ritmo della frase originale: «Le pietre sono fredde sotto i piedi» (trad. mia). La presenza di un'occlusiva pressoché in ogni parola (addirittura due diverse occlusive in *pietre* e *piedi*) consentirebbe qui di ricreare, almeno in parte, il “rumore” dell'originale, insieme alla suggestione tattile indotta dalla duplice vibrazione *tr/fr* (*pietre/fredde*).

Se invece è alla prosa che si mira, rinunciando consapevolmente all'effetto poetico e liberandosi della pressione del ritmo, allora ineccepibile appare il risultato ottenuto nella traduzione di Guido De Angelis, anche per l'efficace spostamento del punto focale da *sassi a piedi*, facendo di quest'ultimo elemento il soggetto della frase: «I miei piedi avvertono il freddo dei sassi» disse Neville. “Li sento uno per uno, uno dopo l'altro, tondi o puntuti.»» (trad. it. 1965, p. 11).

Altrettanto efficace appare anche la scelta traduttiva di invertire l'ordine tra parte mediana (*round or pointed*) e parte finale (*separately*). Una scelta che, riprendendo esattamente l'effetto dell'originale, consente di spegnere la battuta sul suono acuto, “puntuto”, della vocale *i*.

La personalità forte di un traduttore come Nadia Fusini si avverte nettamente, poco oltre, nel suo non arretrare dinanzi all'uso di ridondanze: «Now the cock crows [...]», «Ora il gallo scoppia in un chicchirichi», in cui il termine «scoppia» (a differenza del «canta» scelto dagli altri due traduttori) riprende, dislocandola, tutta la sonorità esplosiva di *spurt*, che sembra non essere sufficientemente espressa nel termine «getto» che lo traduce. Un continuo acquisire e perdere, dunque, una tensione costante per recuperare quello che viene meno nel passaggio dall'una all'altra lingua. Una ricerca che costringe a compromessi, per dare una risposta a ciò che non è immediatamente risolvibile. Cosa resta della candida lievità di questa immagine, «Look at the table-cloth, flying white along the table», dove aleggia e si distende il duplice suono [ai] di *flying white*? Resta l'immagine, appunto, precisa, ben costruita, ma composta in suoni ben diversi e, dunque, in diverse suggestioni: «Guardate la tovaglia come svolazza, bianca, lungo la tavola».

E cosa resta dell'esplosione di suono in «Suddenly a bee booms in my ear», con la doppia occlusiva bilabiale sonora [b] che enfatizza il pressante *suddenly* di apertura? Lo splendido ritmo della frase inglese svanisce diluito nei due lunghi termini che l'aprono e la chiudono, «*D'improvviso un'ape mi ronza nell'orecchio*»: è su questi due termini che rischia di concentrarsi l'attenzione uditiva, determinando un'onda musicale “diversa”.

Il punto è forse proprio questo, la diversità che, pur in una fattura del testo armoniosa e naturale, nella conquista di una nuova musicalità, deve essere riconosciuta e ammessa: ogni sforzo traduttivo che mira a conquistare un livello di eccellenza, e dunque a offrire una lettura del testo ove si avverte compiuta l'intelligenza dello spirito dell'originale ed elegante lo stile, deve nel contempo ammettere una sconfitta. Nel nuovo testo, al di là del complessivo riproporsi dell'architettura linguistica dei sistemi rappresentazionali, all'interno dei confini prefissati dalla portata semantica del lessico, quel che va perduto è, spesso, proprio il gioco delle sovrapposizioni, implicazioni e associazioni tra i vari sistemi, il combinarsi raffinato di elementi semantici e sonori. A questa deprivazione, a questa più o meno consapevole rinuncia ogni traduttore e lettore (ognuno per la propria parte) si votano, si rassegnano, o mutuamente e silenziosamente si adeguano e si accomunano. E poco vale entrare in

dispute astratte o teoriche sull'opportunità della traduzione in ambito letterario. Chi, che cosa, quale mezzo permetterebbe a un lettore di accedere a un autore di lingua difforme dalla sua? E soprattutto, quale altro strumento potrebbe consentire di penetrare spazi temporali, culturali e linguistici lontani se non addirittura remoti? La traduzione appartiene da sempre al nostro universo culturale e per il suo tramite pervasivo è passata la conoscenza umana, il comune riconoscersi degli uomini. Nell'accettarne il limite e insieme nel proiettarsi al di là di esso è forse il suo momento di maggiore e umana verità.

### Note

1. Il campo semantico, per sua definizione limitato a parole appartenenti alla stessa parte del discorso, è ovviamente solo un aspetto. Altrettanto importanti risultano, infatti, i campi derivazionali e associativi, nonché le famiglie di parole.

2. La tendenza dell'autore allo sfruttamento della funzione conativa del testo richiama alla mente la tradizionale distinzione retorica tra *persuadere* e *convincere*: se il fulcro è l'uditorio, condizione preliminare del successo dell'argomentazione è conoscere chi si ha davanti, e quindi saper scegliere, interpretare, presentare i dati a seconda che si desideri condizionare con il proprio discorso o, invece, adattarlo all'uditorio per più facilmente conquistarlo. La funzione conativa, in realtà, sembra sommare in sé entrambi gli atteggiamenti: il testo si adatta per creare il rapporto e la sintonia, quindi, in una fase più avanzata, assume su di sé la funzione guida, conquista al suo universo narrativo.

3. A un termine del lessico corrisponde una nozione particolare, tuttavia non va dimenticato che, a livello comunicativo, è l'uso che viene fatto delle parole a determinare il loro significato.

4. L'intento con il quale Virginia Woolf si dispone a scrivere questo romanzo già suggerisce la particolare forma che esso assumerà: «I am not trying to tell a story. Yet perhaps it might be done in that way. A mind thinking. They might be islands of light – islands in the stream that I am trying to convey; life itself going on» (V. Woolf, *A Writer's Diary*, The Hogarth Press, London 1954, p. 143. Nel testo e in nota da ora *WD*). Anche il "giro di voci" che prendono la parola una dopo l'altra richiama l'idea originaria: «All the children at a long table – lessons. The beginning. [...] The unreal world must be round all this. [...] Could one not get the waves to be heard all through?» (*WD*, p. 144).

5. «I ask myself sometimes whether one is not hypnotised, as a child by a silver globe, by life; [...] I should like to take the globe in my hands and feel it quietly, round, smooth, heavy, and so hold it, day after day. I will read Proust I think» (*WD*, p. 138).

6. V. Woolf, *The Waves*, Penguin Books, London 1992, da ora *The Waves*. Per il testo italiano i riferimenti rimandano a più traduzioni, di volta in volta indicate: *Le onde*, Mondadori, Milano 1956, traduzione di G. De Angelis (da ora trad. it. 1956); *Le onde*, Newton Compton, Roma 1994, traduzione di M. Del Serra (da ora trad. it. 1994); *Le onde*, Feltrinelli, Milano 1995, traduzione di N. Fusini, ristampata in V. Woolf, *Romanzi*, Mondadori, Milano 1998 (da ora trad. it. 1998).

7. L'attenzione auditiva, in questo caso, è inevitabilmente sollecitata dall'uso ripetuto – al livello del discorso citante – del verbo di locuzione *say*, neutro, privo di valore descrittivo o valutativo.

8. Le parti qui definite "descrittive" sono quelle che Virginia Woolf chiama *Interludes*, «very difficult, yet I think essential» (*WD*, p. 153).

9. «Un uccello cinguettò su in alto; ci fu una pausa; un altro cinguettò giù in basso» (trad. it. 1998, p. 868).

10. Quanto Virginia Woolf sia consapevole dell'irrinunciabile necessità dell'effetto poetico si rivela nella sincera ammissione dello sforzo compiuto per conquistarlo: «I have not yet mastered the speaking voice. Yet I think something is there; I propose to go on [...], and then re-write, reading much of it aloud, like poetry» (*WD*, p. 156).

11. La presenza del filtro auditivo in questa frase appare evidente nella traduzione che ne dà Nadia Fusini, che interpreta in senso sonoro *going up and down*, trasformandolo in *più forte, più piano*.

12. «*The Waves* I think resolving itself into a series of dramatic soliloquies» (*WD*, p. 159). A questa considerazione fa immediatamente seguito il riconoscimento di quanto il ritmo sia importante in

questo romanzo: «The thing is to keep them [the soliloquies] running homogenously in and out, in the rhythm of the waves.» E ancora: «Suppose I could run all the scenes together more? – by rhythms chiefly» (WD, p. 163). Un problema in più, per il traduttore, è dunque quello di mantenere l'omogeneità del ritmo chiaramente percepito nell'originale: un effetto pulsante, in cui parole e sillabe sono raggruppate più o meno strettamente secondo un loro intimo ordine, e l'effetto è assimilabile alla pulsazione regolare del *battito* musicale.

13. Anche se il tema qui in discussione riguarda in primo luogo le modalità della rappresentazione, non va dimenticato quanto importante sia anche il ritmo della frase, qui pressoché costante, enfattizzato da effetti di rima e da valori sillabici ricorrenti: ogni battuta ha, con lievissime varianti, lo stesso numero di sillabe. Come non assimilare questi battiti successivi accentati a vere e proprie battute musicali?

14. Una sintonia/sinfonia che, come in un gioco di circostanze, molto pare dovere a una occasione musicale: «It occurred to me last night while listening to a Beethoven quartet that I would merge all the interjected passages into Bernard's final speech and end with the words O solitude [...]» (WD, p. 162).

15. Ancora una volta, un evento annunciato: «I think it will begin like this: dawn; the shells on a beach; I don't know – voices of cock and nightingale» (WD, p. 144).

16. «Le pietre al contatto del piede sono gelide» disse Neville. «Le sento una a una, rotonde o a punta.» «Il dorso della mia mano brucia» disse Jinny, «ma il palmo è umido e appiccicoso di rugiada». «Ora il gallo scoppia in un chicchirichi che è un getto d'acqua dura, rossa nella corrente bianca» disse Bernard» (trad. it. 1998, p. 870).

17. «Ecco Biddy che su un'asse di legno raschia le squame del pesce con un coltello seghettato» disse Neville. [...] «Una rondine s'è appollaiata sul parafulmine» disse Susan. «E Biddy ha sbattuto il secchio sull'impiantito della cucina.»» (trad. it. 1998, pp. 870-1). Come si vede o, meglio, come si sente, le caratteristiche fonetiche dei verbi *scrapes* e *smacked* sono in parte mantenute anche nei termini in italiano, *raschia*, *sbatte*.

18. «Guardate la tovaglia, come svolazza, bianca, lungo la tavola» disse Rhoda. [...] «D'improvviso un'ape mi ronza nell'orecchio» disse Neville. [...] «Brucio, tremo» disse Jinny, «prima al sole, poi all'ombra»» (trad. it. 1998, p. 871).

19. «Farla muovere [la prosa] – sì, lo giuro – come non si è mai mossa finora; dalla risatina, dal balbettio, alla rapsodia» (V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, traduzione di G. De Carlo, V. Guerrini, Mondadori, Milano 1959, p. 222).

20. Si intende qui fornire solo alcune riflessioni su quanto l'atto di traduzione, anche in lavori di eccellente qualità complessiva, appaia come una sorta di mutazione, frutto del necessario adeguamento a usi linguistici, lessicali e fonologici diversi. Su ogni singola scelta traduttiva si potrebbe riflettere, ogni traduzione potrebbe essere «smontata» e sezionata, non certo per una critica sterile, inutile a fronte della irrinunciabile esigenza dell'atto del tradurre, ma per far riflettere sulla talora frustrante consapevolezza, che accompagna ogni buon traduttore, di quanto forte sia il limite imposto da una lingua diversa. Pertanto, mi limiterò ad alcuni esempi indicativi senza necessariamente esaminare tutte le citazioni proposte in originale.

21. Il termine è ovviamente usato in senso lato, non tanto come trasferimento di significato dall'uno all'altro dominio sensoriale, quanto come attribuzione di una qualità che suggerisce un collegamento con un senso diverso dall'usuale.

22. Cfr., a tale proposito, le considerazioni precedentemente formulate sul testo inglese.