

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

Scuola Dottorale Internazionale di Studi Umanistici

*Indirizzo Studi letterari, linguistici, filologici e traduttologici*

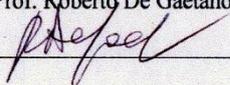
CICLO XXV

TITOLO TESI

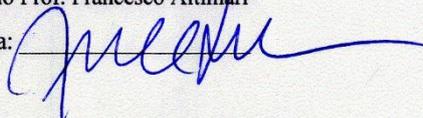
**Problematiche traduttologiche in contesto interlinguistico  
del romanzo *Kështjella* di Ismail Kadare:  
analisi contrastiva e nuovi approcci traduttivi**

*Settore Scientifico Disciplinare L-LIN/18 Lingua e Letteratura Albanese*

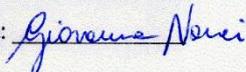
**Direttore:** Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Firma: 

**Supervisore:** Ch.mo Prof. Francesco Altimari

Firma: 

**Dottorando:** Dott.ssa Giovanna Nanci

Firma: 

# INDICE

Prefazione.....	6
Introduzione .....	14
SEZIONE TEORICA.....	18
CAPITOLO I.....	19
La traduzione nella storia .....	19
1. Introduzione.....	19
2. Dalle origini a San Gerolamo .....	20
3. Il Medioevo.....	21
4. L'Umanesimo .....	23
5. Il Classicismo.....	25
6. Il Romanticismo.....	27
7. La prima metà del XX secolo .....	30
CAPITOLO II .....	36
Gli sviluppi contemporanei della teoria della traduzione.....	36
1. Introduzione.....	36
2. Denominazione della disciplina.....	37
3. Delimitazione del campo di studi della traduzione.....	42
4. Periodizzazione cronologica e/o tematica della disciplina .....	46
5. Le principali teorie contemporanee della traduzione.....	51
5.1. L'approccio linguistico nello studio della traduzione .....	52
5.2. I contributi teorici relativi all'analisi delle modificazioni della traduzione .....	55
5.3. Le teorie funzionaliste della traduzione .....	61
5.4. Le teorie traduttologiche basate sull'analisi del discorso e del registro.....	67
5.5. Le teorie del polisistema .....	72
5.6. Il concetto di norme, leggi e strategie traduttive dal punto di vista dei <i>Descriptive Translation Studies</i> (DTS) .....	79
5.7. Il <i>cultural turn</i> negli studi sulla traduzione.....	88
5.8. Lo studio della traduzione rispetto alle questioni di genere e al colonialismo.....	95
5.9. Alterità e traduzione. I metodi traduttivi <i>addomesticante</i> ed <i>estraniante</i> di Lawrence Venuti rispetto all' <i>etica della traduzione</i> di Antoine Berman .....	103
CAPITOLO III.....	110
La critica delle traduzioni.....	110
1. Introduzione.....	110
2. Cos'è la critica delle traduzioni? .....	111
3. <i>Translation Quality Assessment</i> .....	116

3.1. Katharina Reiss .....	116
3.2. Juliane House .....	120
3.3. Christiane Nord .....	124
4. Lo stato della ricerca sul <i>Translation Criticism</i> .....	128
5. Differenti approcci di critica delle traduzioni.....	130
5.1. Jiří Levý e Anton Popovič: gli esordi del <i>Translation Criticism</i> .....	132
5.2. Metodi di natura comparativa .....	138
5.2.1. Wolfram Wills.....	139
5.2.2. Werner Koller.....	141
5.2.3. Raymond van den Broeck .....	144
5.2.4. Peter Newmark .....	147
5.2.5. Ján Vilikovsky.....	150
5.3. Il modello del <i>tertium comparationis</i> : Kitty van Leuven-Zwart.....	151
5.4. Armin Paul Frank: modello orientato al <i>transfer</i> .....	155
5.5. Approccio critico orientato al sistema di arrivo: Gideon Toury .....	158
5.6. La <i>critica produttiva</i> di Antoine Berman.....	162
5.7. L'approccio di Lance Hewson .....	168
5.7.1. I presupposti per un nuovo modello .....	169
5.7.2. Profilo metodologico.....	173
SEZIONE ANALITICA .....	187
CAPITOLO I.....	188
Il romanzo <i>Kështjella</i> di Ismail Kadare: il testo originale e le sue traduzioni .....	188
1. Introduzione.....	188
2. Ismail Kadare e la sua produzione letteraria.....	192
3. <i>Kështjella</i> : la sua genesi e le sue fonti .....	203
4. <i>Kështjella</i> : storia delle edizioni, riscritture e reinterpretazioni .....	208
5. Chiavi di lettura e spunti interpretativi di <i>Kështjella</i> .....	212
6. Traduzioni di <i>Kështjella</i> in italiano e in altre lingue.....	222
7. I traduttori di Ismail Kadare.....	223
7.1. I casi significativi della lingua inglese e tedesca.....	225
7.2. Jusuf Vrioni: traduttore ufficiale.....	227
7.3. I traduttori italiani di Kadare: il caso di Augusto Donaudy .....	233
8. <i>Kështjella</i> : macrostruttura del testo .....	238
9. Trama del romanzo .....	240
CAPITOLO II .....	249
Costruzione della struttura critica e selezione dei passaggi da sottoporre ad analisi critica della traduzione.....	249
1. Introduzione.....	249

2. Costruzione della struttura critica: aspetti contenutistici .....	249
3. Costruzione della struttura critica: aspetti stilistici .....	259
4. Selezione dei passaggi per l'analisi critica della traduzione .....	264
<b>CAPITOLO III</b> .....	<b>270</b>
<b>Analisi degli elementi microstrutturali e valutazione dei relativi effetti sul piano mesostrutturale</b>	<b>270</b>
1. Introduzione .....	270
2. Descrizione delle modificazioni sintattiche .....	272
3. Descrizione delle scelte lessicali .....	281
3.1. Scelte traduttive rispetto al lessico militare, alle cariche civili ottomane e alla sfera religiosa islamica .....	282
3.2. Scelte traduttive rispetto alla componente fittizia della narrazione .....	298
4. Descrizione delle variazioni grammaticali .....	312
5. Descrizione delle scelte stilistiche .....	332
5.1. Ripetizione .....	332
5.2. Appellativi e riferimenti anaforici .....	337
5.3. Al posto di cliché ed aforismi .....	347
5.4. Tropi .....	352
5.5. Ritmo .....	369
5.6. Registro .....	386
5.7. Connotazione .....	407
6. Scelte radicali .....	418
7. Discorso indiretto libero .....	434
8. Risultati dell'analisi micro- e mesostrutturale .....	446
<b>CAPITOLO IV</b> .....	<b>452</b>
<b>Analisi macrostrutturale e valutazione della natura delle traduzioni</b> .....	<b>452</b>
1. Introduzione .....	452
2. Analisi macrostrutturale sul piano contenutistico .....	456
2.1. La trama e le sequenze narrative .....	456
2.2. I personaggi: nomi ed appellativi .....	460
2.3. Lo spazio e il tempo .....	463
2.4. Il narratore e la focalizzazione .....	466
2.5. Chiavi di lettura dell'opera: connotazione .....	469
3. Analisi macrostrutturale sul piano stilistico .....	472
3.1. Sintassi, ritmo e registro .....	473
3.2. Figure retoriche .....	476
3.3. Discorso indiretto libero .....	478
4. Risultati dell'analisi macrostrutturale .....	480
5. Valutazione della natura delle traduzioni .....	482

5.1. <i>La fortezza</i> : traduzione ibrida .....	483
5.2. <i>I tamburi della pioggia</i> : traduzione metamorfizzante.....	488
6. Verifica della natura delle traduzioni su un'altra combinazione di passaggi.....	492
Conclusioni .....	504
Bibliografia .....	508

## Prefazione

La scelta della tematica per il mio progetto di ricerca dottorale nasce dalla presa in esame, in quanto specializzanda in lingue e letterature straniere, con specializzazione nell'ambito dell'albanologia, di due fattori cruciali nel quadro dei miei studi: da un lato l'affermazione dei romanzi dello scrittore albanese contemporaneo, Ismail Kadare, nel panorama letterario europeo; dall'altro il fenomeno complesso e sempre attuale della traduzione letteraria.

Il punto di partenza della mia trattazione consiste nella riflessione congiunta su queste due tematiche, che mi ha condotto ad un interrogativo essenziale, apparentemente ovvio in principio, ma complesso nell'esito: come vengono tradotti in italiano i romanzi di Kadare?

La complessità dell'interrogativo sul "come" della traduzione consiste, innanzitutto, nel fatto che esso apre una serie di quesiti e di filoni di ricerca, che implicano sia la dimensione testuale che quella extra-testuale, ovvero il mondo reale all'interno del quale il testo originale e il testo tradotto si collocano e dal quale, in misura maggiore o minore, vengono plasmati.

Essenzialmente, la valutazione del modo in cui una traduzione viene realizzata prende avvio dalla considerazione di quale sia la lingua di partenza e quale quella di arrivo, laddove per lingua si deve piuttosto intendere il sistema linguistico-culturale, con le sue implicazioni sociali, geo-politiche, economiche che incidono sulle singole realtà artistico-letterarie e condizionano il processo traduttivo. E poi, volendosi riallacciare alle più recenti teorie sulla traduzione raggruppate sotto la denominazione di *Translation Studies* e identificate dal comune denominatore del *cultural turn*, alla base di ogni traduzione c'è la valutazione accurata e meticolosa di tutti gli elementi che costituiscono il testo da tradurre, il quale è espressione di una data epoca, di una data civiltà, di un dato scrittore, della sua lingua e del suo mondo, calato esso stesso in un dato sistema di valori individuali e sociali, il che fa sì che il tradurre venga inteso come un atto di comunicazione tra culture. La traduzione, dunque, si caratterizza come il processo atto a mettere a disposizione dei nuovi lettori un testo che abbia le stesse caratteristiche – lessicali, sintattiche, stilistiche, contenutistiche, espressive – che il traduttore ha riscontrato nel testo originale.

Conformemente al nuovo approccio verso la disciplina del tradurre, definito come *descrittivo* e non più *teorico*, il campo di studi sulla traduzione si configura come un settore multidisciplinare basato su uno scambio tra teoria e pratica, laddove gli elementi teorici forniti dalle varie discipline implicate nell'indagine traduttologica (linguistica, semiotica, filosofia, letterature comparate, narratologia, etc.) sono utilizzati come strumenti utili all'analisi traduttologica del testo tradotto.

In questa nuova definizione del tradurre, trovano rispecchiamento i criteri metodologici formulati da un recente filone di ricerca, che sta guadagnando sempre più terreno nell'ambito dei *Translation Studies*: si tratta della *critica della traduzione*, il cui intento non è quello di giudicare la

qualità della traduzione, ma di comprendere le correlazioni tra il testo tradotto e l'originale, esaminando il potenziale interpretativo risultante dalle scelte traduttive che il traduttore ha necessariamente effettuato.

In questo filone di ricerca si iscrive il mio lavoro di tesi dottorale, il cui obiettivo è quello di verificare, attraverso l'analisi critica delle due rese italiane del romanzo *Kështjella*, ovvero di uno dei tanti casi letterari possibili, in che misura i romanzi del massimo scrittore albanese contemporaneo, Ismail Kadare, consegnino al lettore italiano il potenziale interpretativo e gli effetti stilistici che caratterizzano l'originale.

Il fenomeno letterario costituito da Kadare rappresenta un'eccezione rispetto alla portata complessiva della produzione letteraria albanese, le cui opere risultano perlopiù decentrate e periferiche rispetto ai flussi culturali occidentali, restando ancorate alla dimensione regionale balcanica, nella quale sono concepite e fruite. I romanzi di Kadare, al contrario, assumono un valore universale che raccoglie il consenso dei lettori di tutto il mondo<sup>1</sup>, nonché l'apprezzamento della critica, ottenendo, non di rado, l'assegnazione di importanti premi letterari e importanti riconoscimenti nell'ambito di istituzioni culturali e accademiche internazionali.

Ismail Kadare, tuttavia, per molti aspetti, rimane una figura intellettuale e letteraria discussa: relativamente alla sua produzione letteraria concernente il periodo della dittatura, alcuni gli attribuiscono la definizione di "scrittore dissidente", altri quella di "scrittore ufficiale" del regime comunista albanese. Da parte sua, Kadare si considera uno "scrittore normale":

Non mi sono mai definito un dissidente. La letteratura mi è bastata. Ho sempre formulato le cose nella stessa maniera: ho tentato di produrre una letteratura normale in un Paese anormale.<sup>2</sup>

Ai fini del nostro lavoro di tesi dottorale si ritiene necessario sintetizzare i tratti salienti della prosa di Ismail Kadare e fornire qualche elemento utile a comprendere le ragioni del successo europeo di questo scrittore albanese, che ha superato i confini nazionali e si è ritagliato il suo spazio all'interno del panorama letterario internazionale, scardinando le ipotesi di una presunta incolmabile distanza tra le "metropoli" e le "periferie" culturali.

Le opinioni esposte dal prof. Jorgo Bulo nell'introduzione allo studio di Shaban Sinani, *Për prozën e Kadaresë* (2009), ci sembrano offrire un'interessante prospettiva circa il contributo che la produzione letteraria di Kadare ha fornito alla letteratura albanese.

---

<sup>1</sup> Nel suo libro dal titolo *Miti ballkanik te Kadareja* (2006), Ali Aliu sostiene che negli eminenti circoli letterari francesi si parla di "universo kadareano" per riferirsi a quello che lo studioso albanese di Macedonia definisce "un progetto letterario monumentale, che comprende più di quaranta opere, tradotte ovunque nel mondo, in una quarantina di lingue diverse" (Aliu, 2006:11).

<sup>2</sup> Cfr. *La vérité des souterrains, Ismail Kadare avec Stéphane Courtois*, in Sh. Sinani, *Le dossier Kadaré*, Odile Jacon, Paris, 2006, p. 196 [Trad. nostra].

[...] Ismail Kadare, lo scrittore di portata mondiale della letteratura albanese, protagonista dei più progrediti sviluppi per l'emancipazione, durante la seconda metà del secolo scorso, della cultura e della società albanese e della sua mentalità, lo scrittore che ha sottratto la letteratura albanese all'oblio del mondo che ci circonda, facendo sì che essa si imponesse con i suoi valori, come fatto e come fattore della letteratura mondiale, restituendole una dimensione universale. L'azione di Kadare è stata un'azione culturale e civile, e la sua comparsa nella prosa albanese, una svolta che ha dato vita al suo processo di innovazione e modernizzazione. [...] Il romanzo di Kadare, spostando il centro gravitazionale dagli eventi al pensiero e alla filosofia della storia, ha rinnovato interamente la struttura del genere. La poetica aperta della prosa di Kadare ha creato lo spazio per l'espressione della polifonizzazione delle idee, per l'articolazione di alcune voci all'interno di un tipo di discorso misto e all'interno di un discorso, in cui anche i tempi si mescolano e il reale convive con l'irreale. La prosa di Kadare è la prosa della grande metafora dell'assurdità esistenziale, la prosa della parabola, dell'analogia e dell'allegorismo. Kadare ha dato in tal modo un volto nuovo alla prosa albanese, in tutte le sue componenti. [...] la prosa di Kadare ha posto al centro i drammi dell'individuo e della nazione, le ricerche morali nelle situazioni esistenziali della loro vita, le riflessioni filosofiche sui rapporti dell'individuo con la società e con lo stato o, più esattamente, con il potere. In altri termini, Kadare ha fatto del romanzo il romanzo, ovvero, gli ha restituito il suo contenuto tipologico, che consiste nel conflitto dell'individuo con le forze che rimangono al di fuori di lui, con le istituzioni morali e politiche, nelle sue ricerche spirituali e nelle peregrinazioni esistenziali dell'uomo o dell'umanità.<sup>3</sup>

La citazione di questo passaggio, d'altra parte, mi offre la possibilità di richiamare l'attenzione su un altro fattore determinante rispetto alla produzione letteraria di Kadare: la sua ricezione durante il regime totalitario sotto cui è sorta e con cui ha dovuto fare i conti.

Lo stralcio sopra riportato, infatti, si riallaccia ad un altro commento critico di Jorgo Buló<sup>4</sup> sull'opera di Ismail Kadare, questa volta risalente al 1982, quindi, in pieno regime dittatoriale, quando anche la critica letteraria, come ogni aspetto dell'attività culturale in genere, era asservito alla propaganda comunista.

Tra i romanzi del realismo socialista dedicati al tema della guerra di liberazione nazionale, Buló inserisce anche *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* e *Kronikë në gur* di Ismail Kadare, offrendone una personale interpretazione critica alla luce dei dettami del regime comunista, ma, a mio parere,

---

<sup>3</sup> Sh. Sinani, *Për prozën e Kadaresë*, Naimi, Tiranë, 2009, p. 7-8 [Trad. nostra].

<sup>4</sup> J. Buló, *Romani shqiptar i realizmit socialist për luftën nacionalçlirimtare*, Akademia e shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i gjuhësisë dhe i letërsisë, Tiranë, 1982, pp. 171-220.

esprimendo anche lucide ed imparziali considerazioni circa le caratteristiche generali della prosa di questo scrittore, alla quale assegna il merito di aver apportato una serie di innovazioni artistiche nella struttura del romanzo e nell'intreccio della narrazione.

Si osservi, dunque, attraverso il confronto tra il seguente estratto e il passaggio del 2009 sopra riportato, come le considerazioni di Bulo del 1982, espresse in uno studio sottoposto alla censura del regime comunista, siano essenzialmente corrispondenti a quelle formulate in seguito, in piena libertà d'espressione.

Una delle caratteristiche che distingue per questo aspetto il romanzo di I. Kadare è il suo carattere polifonico, il quale sorge dalla ricchezza delle idee, dalla profondità dei pensieri e dalla polivalenza suggestiva della parola e della figura. Per dare espressione a questa caratteristica polifonizzazione, la prosa di I. Kadare ha infranto alcuni confini tradizionali tra i vari livelli strutturali, tra la parola dell'autore e quella dei personaggi, tra il dialogo e il monologo, le quali spesso si mescolano e si fondono dando ampio respiro e profondità al racconto. Nel bel mezzo del racconto dell'autore s'inseriscono continuamente pezzi di dialoghi, frammenti di pensieri e ricordi, digressioni e associazioni distanti, e il discorso stesso scorre come una conversazione vicina al lettore, come una conversazione ampia che si dipana in tempi diversi e tocca sfere nuove, sconosciute, del pensiero emozionale. Questo deriva dal fatto che, come si è detto, l'idea dell'opera non viene svelata per mezzo di un soggetto che organizza una catena di eventi legati tra di loro e che servono alla caratterizzazione analitica dei personaggi, né per mezzo della descrizione degli ambienti situazionali. Al contrario, ponendo al centro la reazione psicologica, i pensieri, i sentimenti e le riflessioni di un generale straniero, l'autore ha assegnato il posto principale al pensiero e al ragionamento continuo che domina sull'azione.

Con questa caratteristica della prosa di I. Kadare si lega, come già detto, una serie di innovazioni nella sua costruzione e nell'intreccio del racconto. Utilizzando una tecnica nuova per l'intreccio dei livelli e dei vari elementi del racconto, il romanzo di I. Kadare ha superato alcune convenzioni artistiche caratteristiche del romanzo con un soggetto stabilito dai legami esterni casuali e temporali dello sviluppo dell'azione. [Trad. nostra] (Bulo, 1982:198-199)

Sebbene la critica ufficiale abbia, talvolta, riconosciuto alla prosa di Kadare il merito di aver contribuito ad innovare il genere del romanzo, più spesso lo scrittore ha dovuto fare i conti con la rigidità della censura comunista, sempre pronta a rintracciare nelle sue opere possibili contestazioni al regime.

La cognizione della portata universale della creazione letteraria dell'unico scrittore albanese insignito di tanta notorietà e stima all'estero, Italia compresa, e persino candidato al Premio Nobel, induce necessariamente a profonde riflessioni sull'adeguatezza delle traduzioni delle sue opere.

Trattandosi di romanzi a cui gli studiosi e la critica assegnano un notevole pregio artistico, in virtù tanto della forma quanto del contenuto, appare chiaro che l'operazione traduttiva richiede particolare accuratezza e scrupolosità, affinché il lettore straniero possa apprezzare l'opera in questione per la raffinatezza linguistica, la complessità contenutistica e la forza espressiva che caratterizzano il testo originale.

Dall'indagine preliminarmente condotta, tuttavia, è risultato evidente il dato sconcertante che in Italia le traduzioni dall'albanese rimangono ancora relativamente scarse e piuttosto approssimative, di gran lunga distanti dalla situazione riscontrabile in Francia, ad esempio, dove la creazione letteraria di Ismail Kadare ha trovato fin dagli inizi un punto importante di approdo e di godimento della libertà creativa necessaria, in particolare negli anni bui del regime dittatoriale di Enver Hoxha, quando la censura del Partito del Lavoro d'Albania e i vincoli imposti dal Realismo Socialista pretendevano di avere il controllo assoluto sulla produzione letteraria del Paese.

In seguito al successo riportato tra i lettori francesi del primo romanzo tradotto da Jusuf Vrioni – *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*<sup>5</sup> – nel corso degli anni sono state tradotte in francese tutte le opere dello scrittore albanese, grazie tanto alla dedizione di colui che si considera il traduttore ufficiale, Vrioni, nonché del traduttore subentrato alla sua morte, ovvero Tedi Papavrami – violinista albanese emigrato da giovanissimo in Francia e attualmente residente a Ginevra (Svizzera) – quanto all'interessamento della casa editrice parigina “Fayard” che, oltre alle numerose pubblicazioni dei singoli romanzi e saggi, ha curato la collana completa delle opere narrative di Kadare simultaneamente in francese e in albanese (1994-2003).

In Italia, al contrario, l'attività di traduzione delle opere di Ismail Kadare, risente negativamente della carenza di traduttori specializzati nella traduzione letteraria dall'albanese all'italiano, ragion per cui ancora oggi sussiste la pratica controversa della traduzione mediata dal francese.

---

<sup>5</sup> Per criteri di uniformità e coerenza, si sceglie di citare le opere letterarie del nostro autore secondo il titolo originale albanese e di menzionare, laddove richiesto dalla trattazione, il titolo della traduzione e/o il titolo in lingua albanese, rielaborato dallo scrittore stesso in occasione delle successive edizioni della medesima opera, rivista e rimaneggiata su vari livelli.

Pur senza soffermarci sulla qualità di tali traduzioni, di fatto, risulta evidente che il processo traduttivo basato sulla mediazione di una precedente traduzione genera forti perplessità e critiche a chiunque abbia familiarità con l'attività della traduzione.

La riflessione sulla pratica traduttiva dall'albanese all'italiano mi ha indotto a intraprendere degli studi in campo traduttologico, finalizzati ad indagare il livello artistico e il potenziale interpretativo raggiunto dalla traduzione italiana a partire da un romanzo kadareano *ad hoc* individuato. La scelta è ricaduta su *Kështjella* (Tirana, 1970), tradotto in italiano la prima volta nel 1975 a Tirana, con il titolo *La fortezza*, ad opera di traduttori anonimi che svolgevano tale professione per la casa editrice "8 Nëntori", nell'ambito della quale esisteva una redazione per la traduzione dall'albanese in differenti lingue straniere di opere prescelte dal regime. La seconda traduzione italiana, invece, quella comunemente accreditata, risale a circa un decennio più tardi, quando nel 1982, la casa editrice Longanesi di Milano pubblica il romanzo con il titolo *I tamburi della pioggia*, tradotto da Augusto Donaudy a partire dalla precedente traduzione in francese di Jusuf Vrioni (*Les tambours de la pluie*, Hachette Littérature, Paris, 1972).

Per la conduzione di tali analisi traduttologiche ho scelto di adottare la metodologia di lavoro relativa all'ambito della *critica della traduzione*, un settore innovativo e recente nell'ambito degli studi sulla traduzione, che fornisce i criteri scientifici per analizzare il testo tradotto sulla base dei molteplici aspetti che costituiscono un'opera letteraria: la componente contenutistica e interpretativa, la struttura sintattica, il piano lessicale e semantico, la coloritura linguistica, le caratteristiche stilistiche, la tessitura narrativa, etc.

In particolare, mi sono appoggiata al modello proposto dal prof. Lance Hewson, preside della Facoltà di Traduzione ed Interpretazione (già ETI) dell'Università di Ginevra (Svizzera), autore del libro *An Approach to Translation Criticism, Emma and Madame Bovary in translation*, edito nel 2011 da John Benjamins Publishing Company, a Amsterdam/Philadelphia. Il volume fa parte della collana *EST (European Society for Translation Studies)*, una sottoserie della *Benjamins Translation Library (BTL)*, la serie dedicata agli studi sulla traduzione e l'interpretazione, con l'obiettivo di incentivare la ricerca e la pratica traduttiva a partire da una varietà di approcci (talvolta conflittuali), da un punto di vista socio-culturale, storico, teorico, applicativo e pedagogico. La sottoserie *EST* promuove nuovi filoni di ricerca, offre maggiore visibilità alle opere dei giovani studiosi, pubblicizza nuovi metodi di ricerca e rimette in circolo i classici degli studi sulla traduzione ormai fuori stampa o non ancora tradotti in inglese.

Nella collana compaiono, dunque, molti degli studi sulla traduzione di cui mi sono avvalsa nel corso della mia formazione teorica in campo traduttologico, sia relativamente alle pubblicazioni recenti di studiosi della nuova generazione, i cui contributi stanno fornendo un volto nuovo a questa disciplina, sia in riferimento ai classici della materia. Solo per citarne alcuni: Gideon Toury (*Descriptive Translation Studies – And Beyond*, 1995); Mary-Shelley Hornby (*The turn of*

*translation studies*, 2006); Andrew Chesterman (*Memes of translation*, 1997); Henry Meschonnic (*Ethic and politics of translation*, 2011); Eugene A. Nida (*Contexts in translating*; 2002).

L'approccio dottrinale alla traduzione su cui mi sono orientata non è tanto di tipo diacronico o storico, dunque non ripercorre le tappe della traduttologia nel suo percorso temporale; il mio orientamento teorico è piuttosto di tipo speculativo, ovvero incentrato sulla riflessione intorno a diversi assi tematiche, che costituiscono i fondamenti concettuali della disciplina del tradurre. Ciò mi consente di condurre uno studio consapevole sulle due rese italiane del romanzo albanese prescelto, in considerazione del tipo di problematiche traduttive ad esse connesse.

Gli obiettivi che mi propongo di realizzare con la mia tesi dottorale, dunque, possono essere così sintetizzati: abordare modelli di ragionamento basati su differenti approcci teorici della traduttologia; implementare un metalinguaggio teorico adeguato all'esposizione circa il progetto, le decisioni, le strategie e il risultato della traduzione; condurre un'analisi delle traduzioni che inglobi le diverse componenti testuali, contenutistiche e stilistiche; conformarsi a criteri obiettivi, pertinenti e omogenei per la presentazione dei risultati delle proprie ricerche; avallare le ipotesi avanzate per mezzo di dati numerici e valutazioni oggettive basate su parametri misurabili empiricamente.

In conclusione, il presente lavoro di tesi dottorale mira a dimostrare che una "buona" traduzione letteraria è il frutto della convergenza di una serie complessa di elementi che riguardano tanto l'opera in questione e il suo autore, quanto il sistema letterario e culturale all'interno del quale è stata concepita e proiettata, come anche le relazioni linguistiche, culturali, sociali, etno-antropologiche, che intercorrono tra il mondo letterario di partenza e quello di arrivo, tra i lettori dell'originale e i lettori della traduzione, tra l'epoca in cui il romanzo viene edito la prima volta e quella in cui si realizza e si pubblica la traduzione.

Prima di avviare qualsiasi disamina circa il romanzo kadareano *Kështjella* e le due sue rese in italiano, occorre fissare un criterio univoco per la citazione dei personaggi turchi coinvolti nelle vicende. Nel testo originale, i nomi dei personaggi (nomi propri di persona, denominazioni delle truppe, cariche religiose e civili) sono riportati secondo la grafia albanese. Per questioni di uniformità e scientificità, il criterio che intendo adottare nella mia trattazione consiste nell'uniformare la trascrizione di tali nomi alla grafia turca moderna. Nel caso dei sostantivi plurali, si stabilisce di adottare la forma singolare del termine, seguendo le regole applicate all'utilizzo nella lingua italiana di termini inglesi al plurale, rispetto ai quali si verifica l'omissione della "s". Relativamente ai termini entrati a far parte della cultura occidentale, di cui sia riportato nel dizionario della lingua italiana un adattamento grafico, quest'ultima forma sarà quella adottata nella mia disamina.

Dal momento che potrebbero insorgere problemi relativi alla pronuncia dei nomi turchi, si fornisce di seguito una lista di tali nomi, accompagnati dalla trascrizione per mezzo dell'alfabeto fonetico internazionale (IPA), mostrando, in tal modo, un esempio di come dovrebbero agire i traduttori nei loro testi tradotti, ovvero inserire nella narrazione i nomi (nonché le altre espressioni

turche contemplate dal romanzo) secondo la grafia turca e compilare un'appendice esplicativa, contenente non solo la trascrizione per mezzo dell'IPA dei suddetti nomi, ma, nel caso di prestiti di termini o di espressioni turche, anche una definizione o una spiegazione dei concetti non afferenti alla cultura italiana.

- akıncı : [a'kuɯɯɯ]
- azap : [a'zap]
- eşkinci : [eʃ'kindzi]
- dalkılıç : [daɫkɯ'ɫɯʃ]
- serdengeçti : [serden'geʃti]
- müselleme : [myse'lem]
- sipahi : [si'pahi]
- alaybey : [alay'bej]
- müftü : [myf'ty]
- hoca: ['hodʒa]
- kadıasker : [kadua'sker]
- Ugurlu Tursun : [ugur'lu tur'sun]
- Mevla Çelebi : [mev'la ʃele'bi]
- Saruca : [saru'dʒa]
- Tuz Okçan : ['tuz ok'ʃan]
- Tavça Toğmağan : [tav'dʒa toyma'yan]
- Kurdişçi : [kurdiʃ'tʃi]
- Kara Mukbil : ['kara muk'bil]
- Tahankay : [tahan'kaj]
- Uluğ bey : [u'luɣ 'bej]
- Kaur : [ka'ur]
- Siri Selimi : [si'ri se'limi]
- Sadedin : [sade'din]
- Hasan : [ha'san]
- Eceri : [e'dʒeri]
- Leyla : ['lejla]
- Ayseli : [aj'seli]

## Introduzione

Il presente lavoro di tesi dottorale è il risultato dell'applicazione, alle due traduzioni italiane del romanzo albanese *Kështjella* di Ismail Kadare, del metodo di analisi critica della traduzione letteraria, messo a punto dal prof. Lance Hewson e pubblicato nel già citato volume *An Approach to Translation Criticism, Emma and Madame Bovary in translation* (2011).

Nel condurre l'analisi critica delle traduzioni italiane del romanzo prescelto, *Kështjella* – evidentemente, studio con valore esemplificativo, paradigmatico di un fenomeno più esteso – occorre prendere in considerazione il fatto che il codice linguistico, che veicola la creazione letteraria di Ismail Kadare, è la lingua albanese, tanto cara allo scrittore, ma altrettanto poco diffusa e conosciuta, classificata tra le lingue minori, espressione di una cultura e di una nazione che, rispetto al fulcro occidentale europeo e nord-americano, rimane ancora ai margini, in posizione periferica e decentrata in rapporto ai sistemi linguistico-culturali predominanti e centrali, che regolano i flussi culturali ed economici mondiali.

Su questo dato, che ha le sue ripercussioni sull'esito della traduzione, mi soffermerò nella prima delle due sezioni che costituiscono la strutturazione complessiva della mia dissertazione: una sezione di natura teorica ed una di tipo analitico.

Nello specifico della problematica appena accennata, mi rifarò alle teorie traduttologiche dello studioso israeliano Itamar Even-Zohar, che nel 1974 ha pubblicato un saggio di particolare rilevanza, in cui ha esposto la teoria del *polisistema letterario*. In breve, Even-Zohar individua, all'interno di ogni singolo sistema culturale, un sottosistema rappresentato dalla letteratura tradotta. Dato che la traduzione rappresenta l'ingresso nella cultura propria di elementi dei sistemi esterni o altrui, ossia rappresenta un potenziale innovativo, nei sistemi culturalmente centrali il sottosistema letteratura tradotta è periferico, mentre nei sistemi culturalmente periferici il sottosistema letteratura tradotta è centrale. Dunque, secondo la concezione del *polisistema*, i rapporti di influenza reciproca tra singoli sistemi dipendono dalla loro individuale staticità o dinamicità e dalla loro posizione centrale o periferica. Più un sistema culturale è periferico rispetto al "centro" culturale, meno è autosufficiente, dunque, più ricettivo alle istanze nuove, più innovativo (dinamico). Al contrario, più un sistema culturale è centrale e assestato, meno si manifesta la ricerca del nuovo all'esterno, meno forte è la spinta dinamica al rinnovamento (statico).

La sezione teorica della presente dissertazione è stata intesa come la fase preparatoria per l'avvio dell'analisi critica delle traduzioni.

Oltre alla panoramica sullo sviluppo storico della pratica del tradurre – a cui sarà dedicato il primo capitolo della sezione teorica –, lo studio delle principali concezioni teoriche e pratiche, che caratterizzano la traduzione negli ultimi cinquant'anni, risulta indispensabile al fine di mostrare il legame intrinseco tra teoria e pratica nell'attività traduttiva. Infatti, per la conduzione di uno

studio analitico delle traduzioni, si rivela essenziale l'acquisizione di sistemi concettuali che consentono di identificare gli aspetti linguistici, epistemologici ed ermeneutici dell'atto di tradurre, i quali stanno alla base dell'applicazione pragmatica della metodologia di critica della traduzione, che costituisce il fulcro del presente lavoro.

Il secondo capitolo di questa prima sezione sarà incentrato su una rapida disamina degli sviluppi contemporanei della teoria della traduzione, che terrà conto non solo degli approcci tradizionali, principalmente a carattere prescrittivo, ma soprattutto delle più recenti riformulazioni in merito alla concezione teorica e pratica di questa disciplina, che propendono verso un'attitudine descrittiva nell'approccio teorico. Tale approccio, assieme alla riconsiderazione in termini di svolta culturale (*cultural turn*) dell'esercizio di tale attività, segna l'inizio dell'era dei *Translation Studies*, denominazione che sostituirà, a livello internazionale, le più attardate definizioni di "teoria della traduzione", "scienza della traduzione", "traduttologia", nonché "Übersetzungswissenschaft" e "Theorie des Übersetzens" in tedesco, come "science de la traduction" e "théorie de la traduction" in francese.

Nell'ambito della nuova tendenza descrittiva, l'esito più significativo, ai fini del mio lavoro di ricerca, è la predisposizione di metodi di analisi critica delle traduzioni, che mirano a rendere conto della qualità della resa, ad esprimere una valutazione scientifica sulla base di determinati elementi e criteri, di volta in volta assunti come paradigma da parte degli studiosi della traduzione letteraria, che possono a buon titolo essere individuati come "critici della traduzione".

La tendenza contemporanea della traduzione letteraria, pertanto, vede l'affermarsi di specialisti della traduzione, che concentrano la loro attenzione sull'esito finale del tradurre, sul testo fornito al lettore del sistema culturale ricevente, cosicché il testo d'arrivo diventa oggetto di indagine delle potenzialità interpretative in rapporto alle intenzioni del testo originale.

Il filone di ricerca della *critica della traduzione*, venuto alla ribalta solo intorno agli anni '70 del secolo scorso, rappresenta un settore interno al campo di studi sulla traduzione, ancora poco praticato in Italia, ma piuttosto accreditato in ambito internazionale, nel quale si annoverano studiosi di notevole fama nell'ambito traduttologico europeo (Antoine Berman, Armin Paul Frank, Cees Koster, Kitty van Leuven-Zwart, Katharina Reiss, etc.), assieme ad altri provenienti dalla scuola traduttologica dell'Europa dell'Est, il cui contributo risulta fondamentale per gli sviluppi iniziali della materia (Jiří Levý, Anton Popovič, Ján Viličkovský).

Il terzo capitolo della sezione teorica offrirà una dettagliata disamina dei differenti approcci della critica delle traduzioni, per soffermarsi in modo particolare sul nuovo modello teorico e pratico elaborato da Lance Hewson.

Il metodo proposto dallo studioso ginevrino è, essenzialmente, un compendio di differenti orientamenti e criteri proposti dai critici precedenti e si caratterizza per la sua efficacia in termini di esaustività teorica e di applicabilità empirica. Grazie ai criteri rigorosamente logici e consequenziali, pragmatici ed oggettivi, la critica della traduzione di un testo letterario diventa una

pratica sofisticata a livello di sottigliezza interpretativa ed estetica e minuziosa in chiave linguistica e stilistica. Nello stesso tempo, la teoria di Hewson si distingue per la precisione terminologica, derivante dalla scelta accurata ed essenziale dei termini utilizzati per designare ogni fenomeno traduttologico osservato, fatto che rende agevole e funzionale il collegamento tra i passaggi teorici e le esemplificazioni empiriche. Infine, ciò che caratterizza il metodo hewsoniano, a differenza delle altre metodologie proposte, è il doppio movimento prefigurato durante le sei tappe che costituiscono il lavoro critico: si ha di fatto il passaggio dal generale al particolare e di nuovo al generale. In altri termini, il critico osserva preliminarmente l'opera nella sua macrostruttura, dopodiché prende in considerazione il livello microstrutturale in ogni suo aspetto, contenutistico e stilistico, per poi progressivamente estendere l'attenzione sul livello globale del testo, dapprima estendendo l'analisi al livello mesostrutturale e poi a quello macrostrutturale.

La sezione teorica del presente lavoro di tesi dottorale si concluderà, dunque, con la descrizione delle fasi previste dal metodo di analisi critica delle traduzioni elaborato da Lance Hewson, che troveranno applicazione nella sezione analitica della mia tesi.

Le fasi di tale metodo analitico sono sei: la prima consiste nella raccolta dei dati circa l'opera originale e la traduzione (o le traduzioni); la seconda prevede la costruzione della struttura critica, al fine di selezionare, sulla base di criteri stilistici o piuttosto sulla scia del potenziale interpretativo, i passaggi da analizzare; la terza fase consiste nel riscontro, sul piano microstrutturale, degli interventi traduttivi che, alla luce del livello mesostrutturale, producono effetti interpretativi e effetti di voce nel testo d'arrivo; la quarta fase vede la disamina degli effetti traduttivi sul piano macrostrutturale dell'opera tradotta, al fine di identificare la corrispondenza tra originale e traduzione/i in merito alle piste interpretative e agli effetti di voce; la quinta fase concerne la valutazione della natura della traduzione, secondo quattro categorie *ad hoc* predisposte (similarità divergente, divergenza relativa, divergenza radica e adattamento); la sesta ed ultima fase consiste nella verifica delle ipotesi avanzate, su una nuova combinazione di passaggi.

Infine, l'elemento essenziale, che soggiace all'intera trattazione di questa prima sezione teorica, consiste nel tentativo di adattare alla lingua italiana la ricca e complessa terminologia, che sta alla base degli studi sulla traduzione sviluppatasi in ambito anglofono, francofono e germanofono.

La sezione analitica, che rappresenta la seconda parte del presente lavoro di tesi dottorale, sarà strutturata sulla base delle sei fasi che costituiscono il metodo hewsoniano di critica delle traduzioni.

Nel primo capitolo della sezione analitica sarà studiata l'opera originale, *Kështjella*, in riferimento alla sua genesi e alle sue chiavi di lettura, e sarà delineato un profilo bio-bibliografico dell'autore, Ismail Kadare. In particolare, saranno forniti elementi storico-culturali e linguistici necessari alla conoscenza e all'interpretazione dell'opera originale; la trattazione sarà, inoltre, arricchita di elementi filologici e dati bibliografici, che rendono conto delle differenti edizioni del

testo originale e delle sue traduzioni. In questo capitolo sarà, altresì, affrontato il tema della traduzione delle opere di Kadare in italiano e in altre lingue europee, e sarà riservato ampio spazio alla figura del traduttore, o meglio dei traduttori. Risulta, di fatto, necessario conoscere qualche dettaglio biografico e il profilo professionale non solo di Augusto Donaudy, autore della resa de *I tamburi della pioggia*, ma anche di Jusuf Vrioni, autore della traduzione in francese che costituisce il testo fonte per il nostro traduttore. Nel caso de *La fortezza*, invece, le informazioni relative al traduttore scarseggiano, trattandosi di una traduzione realizzata da anonimi intellettuali albanesi ingaggiati dal regime comunista nell'ambito della politica culturale e propagandistica del Partito.

Il secondo capitolo della sezione analitica sarà incentrato sulla costruzione della struttura critica, ovvero sulla disamina dei caratteri contenutistici e stilistici che contraddistinguono il romanzo kadareano, sulla base dei quali selezionare i passaggi che costituiranno il corpus da sottoporre all'analisi critica delle traduzioni secondo il metodo prescelto.

Nel terzo capitolo saranno individuati e analizzati gli elementi microstrutturali, che creano effetti interpretativi o effetti di voce all'interno dei due testi tradotti. La disamina è particolarmente articolata, per via dell'ampia gamma di parametri assunti per il riscontro: sintassi, lessico, variazioni grammaticali, scelte stilistiche (ripetizioni, appellativi ed anafore, cliché ed aforismi, tropi, ritmo, registro, connotazione), scelte radicali (aggiunta ed eliminazione), discorso indiretto libero. Le evidenze riscontrate sul piano microstrutturale saranno analizzate alla luce del mesolivello, indagando il grado di difformità che i vari interventi traduttivi esercitano sul testo d'arrivo. Lo scopo di tale fase analitica è quello di ottenere una serie di dati empirici, individuati per mezzo di sei categorie di effetti traduttivi appositamente stabilite da Lance Hewson: accrescimento, riduzione e deformazione, per quanto riguarda gli effetti di voce; espansione, contrazione e trasformazione, in merito agli effetti interpretativi.

L'accumulo dei vari effetti riscontrati sul piano micro- e mesostrutturale sarà il punto di partenza per la fase analitica affrontata nel quarto ed ultimo capitolo della presente dissertazione. Essa consiste nel considerare l'incidenza degli effetti traduttivi sul piano macrostrutturale, alla luce delle piste interpretative individuate nel corso della costruzione della struttura critica e sulla base della polifonia di voci presentita nell'opera originale. Il riscontro convergente dei dati empirici e delle considerazioni preliminari mi consentirà di avanzare precise ipotesi circa la natura delle due traduzioni italiane del romanzo albanese prescelto, portando così a compimento la quinta fase del metodo hewsoniano di critica delle traduzioni. La valutazione si appoggia sul criterio dell'individuazione di interpretazioni "giuste" e di interpretazioni "false", e non su parametri soggettivi di "buona" e "cattiva" traduzione, il che conferisce maggiore affidabilità al metodo prescelto. Infine, nell'ultima parte del quarto ed ultimo capitolo della sezione analitica, le ipotesi che saranno state avanzate circa la natura della traduzione, saranno verificate su una nuova combinazione di passaggi, che sarà sottoposta ad analisi secondo i criteri finora illustrati.

## SEZIONE TEORICA

## CAPITOLO I

### La traduzione nella storia

#### 1. Introduzione

Prima di avviare qualsiasi discorso sulle principali formulazioni teoriche della prassi traduttiva europea nella sua fase più recente e in relazione ai suoi progressi attuali, riteniamo di dover percorrere le principali tappe cronologiche che hanno segnato lo sviluppo teorico e pratico della traduzione.

“Per noi non si dà teoria senza esperienza storica”, scrive Gianfranco Folena nel suo volume *Volgarizzare e tradurre*, del 1991<sup>6</sup>.

Conformemente alla sua linea di pensiero, riteniamo necessaria una ricostruzione storica, che ci faccia gradualmente pervenire allo stato attuale delle formulazioni che accompagnano la teoria e la prassi del tradurre.

Una simile panoramica ci consente di prendere atto della longevità di tale pratica e della sua evoluzione in concomitanza agli sviluppi culturali, sociali, economici, politici dell’umanità.

Nel presente capitolo, saranno ripercorse le tappe fondamentali della nascita e dell’evoluzione concettuale e pragmatica del tradurre nel mondo occidentale, ponendo come punto di partenza la classicità latina e come tappa conclusiva – parziale – la prima metà del Novecento.

Questi anni, di fatto, rappresentano una fase di transizione della traduzione, la quale, a partire dagli anni ’50 del XX secolo, inizia ad assumere uno statuto sempre più consapevole di vera e propria disciplina scientifica.

La nuova tendenza caratterizzante gli studi sulla teoria e la pratica del tradurre troverà rispecchiamento anche da un punto di vista terminologico, cosicché la nuova concezione teorica del tradurre verrà designata dal termine “traduttologia”.

Dei principali contributi teorici che stanno alla base della traduttologia ci occuperemo nel secondo capitolo di questa sezione teorica.

Nel presente capitolo, invece, ci soffermeremo su periodizzazioni piuttosto ampie, per mettere in risalto come la traduzione, intesa principalmente come attività pratica ancora priva di consapevoli riflessioni teoriche di tipo scientifico, sia stata concepita in maniera differente da parte

---

<sup>6</sup> G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino, 1991, p. IX. Si tratta di uno studio dedicato alla “semantica” del tradurre nella tradizione occidentale, dato alle stampe nel 1991, ma messo a punto diversi anni prima, per un convegno tenutosi a Trieste nel 1973.

di coloro che l'hanno praticata all'interno di ambienti culturali classici, piuttosto che nelle società medievali impregnate di un forte risvolto religioso, nonché nell'ambito dei differenti fermenti culturali, letterari ed artistici che interessano l'umanità dopo l'epoca medievale. Sarà, pertanto, dato risalto alle varie funzioni che la pratica traduttiva ha svolto nel corso della sua storia millenaria nelle differenti aree geografiche interessate da fenomeni culturali, religiosi e sociali diversificati.

## 2. Dalle origini a San Gerolamo

Per ricostruire in modo sistematico la storia dell'arte e del mestiere di tradurre bisogna risalire alla classicità latina, allorché, per la prima volta, la civiltà occidentale si è rivolta verso le altre culture e lingue come fonti di conoscenza. In precedenza, nel mondo occidentale, anche i greci avevano tradotto, ma solo per scopi pratici, restando fondamentalmente ostili e scettici verso ciò che veniva dall'esterno. Tuttavia, il primo traduttore dell'Antica Roma di cui abbiamo cognizione era un greco, uno schiavo – Livio Andronico (ca. 284-204 a. C.) – che traduceva l'Odissea in latino, contribuendo così alla creazione del latino scritto; gli fanno seguito Ennio, traduttore di tragedie, e Terenzio e Plauto, che traducono le commedie di Menandro e di altri autori greci.<sup>7</sup>

Lo scopo principale della traduzione artistica al tempo di Livio, secondo l'analisi di Traina, era quello di “avvicinare il testo il più possibile ai lettori latini, sia spiegando sia romanizzando Omero”<sup>8</sup>. Questa romanizzazione avveniva sia sul piano del contenuto sia sul piano dell'espressione.

Considerato che i lettori di queste traduzioni conoscevano anche la lingua originale ed erano in grado di confrontare la traduzione con l'originale fonte greca, cioè di valutare la bravura creativa e innovativa del traduttore, lo scopo della traduzione consisteva nel raffinare ed arricchire la lingua latina attraverso l'imitazione dei modelli greci. Si traduceva, quindi, non a scopi di divulgazione, ma soprattutto perché tale pratica era considerata un esercizio pedagogico e retorico. Il metodo traduttivo adottato consisteva, pertanto, in una rielaborazione molto libera, in virtù della quale l'originale subiva un mutamento tale da trasformare le traduzioni in opere nuove. Veniva, in tal modo, tradito il concetto di fedeltà a cui i traduttori e i teorici hanno da sempre attribuito particolare importanza, già a partire dal I secolo a. C., quando Cicerone, riferendosi alla sua traduzione dei *Discorsi* di Demostene e di Eschine, pone il grande problema teorico che dominerà la traduzione per duemila anni: bisogna essere fedeli alle parole del testo o al pensiero contenuto nel testo?

---

<sup>7</sup> S. Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993, p. 25.

<sup>8</sup> A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1970, p. 12.

La soluzione di Cicerone offre già una formulazione chiara e concreta, che rimane ancora oggi fondamentale e degna di essere citata ancora una volta:

Io li ho resi [*I Discorsi*] comportandomi non da semplice traduttore [*ut interpres*] ma da scrittore [*sed ut orator*], rispettandone le frasi, con le figure di parole o di pensieri, servendomi tuttavia di termini adatti alle nostre abitudini latine. Non ho quindi ritenuto necessario rendere ogni parola con una parola [*verbo verbum reddere*]; e tuttavia ho conservato intatto il significato essenziale ed il valore di tutte le parole – a mio giudizio – che gli si offrisse, di queste stesse parole, non il numero, ma per così dire il peso [*non enim enumerare, sed tamquam adpendere*].<sup>9</sup>

A Cicerone risale anche un'altra delle questioni cruciali nella storia della traduzione: la distinzione tra interprete (*interpres*) ed oratore (*orator*), in cui risiede la contrapposizione storica, e ancora oggi attuale, dei due metodi di traduzione costantemente dicotomici, fra l'interprete che traduce letteralmente, parola per parola, e l'oratore che traduce il senso.

La risposta di Cicerone è ben determinata: "Ho tradotto da oratore, non già da interprete di un testo". Pochi anni dopo, le parole di Cicerone trovano conferma nell'affermazione di Orazio, nella sua *Arte Poetica*: "Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres" (Non ti sforzerai di rendere fedelmente parola per parola il tuo testo) (Nergaard, 1993:27).

Sarà, tuttavia, San Gerolamo, qualche secolo dopo, a chiudere il periodo antico con un vero e proprio trattato organico e teorico sulla traduzione, il *De optimo genere interpretandi*. Questo testo, che gli fece guadagnare il titolo di Patrono dei traduttori, conferitogli da Valéry Larbaud (*Sous l'invocation de Saint Jérôme*, 1944:7-56), contiene una riflessione ricchissima d'esperienza a proposito delle tesi di Cicerone sulla traduzione, il cui pensiero si trova qui condensato in una formula sempre citata e sempre valida: "Non verbum de verbo, sed sensum exprimere de sensu" (Non parola per parola, ma esprimere il senso secondo il senso) (Mounin, 1965:32).

### 3. Il Medioevo

L'opposizione ancestrale tra traduzione letterale e traduzione libera, tra traduzione delle parole e traduzione del senso è chiaramente attuale nel Medioevo, quando, in contesti geograficamente e culturalmente distanti, coesistono due concettualizzazioni diametralmente opposte: da un lato, l'espansione del cristianesimo e la necessità di rendere nelle altre lingue di culto la Sacra Scrittura dettano le regole di una traduzione, caratterizzata dal principio dominante secondo cui di un testo sacro si dovessero tradurre tutte le singole parole, garantendo così la

---

<sup>9</sup> G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965, p. 31.

massima fedeltà e limitando, fino ad eliminarlo, qualsiasi rischio di falsare la parola divina con un'interpretazione personale; dall'altro, ovvero al di fuori del campo religioso, invece, la situazione era praticamente rovesciata, e il tradurre era concepito come il trasferimento del senso di un testo da una lingua all'altra, ossia – come diremmo oggi – adattarlo e spesso anche molto liberamente, riassumerlo, svilupparlo, trasformarlo, secondo l'ispirazione del rifacitore o secondo le necessità e i gusti del tempo e del luogo.

Se la traduzione della Bibbia, dal canto suo, concorre alla nascita dei volgari europei e all'affermazione del loro utilizzo scritto, e non più solo orale, parimenti, i nuovi centri di pratica della traduzione, localizzabili nel mondo arabo e in quello spagnolo, favoriscono la nascita di una teorizzazione più consapevole e strutturata – non a caso, la Scuola di Toledo è la prima vera scuola di traduttori (Mounin, 1965:38-39).

In epoca medioevale, quindi, le concettualizzazioni sul tradurre si collocano completamente agli antipodi: da un lato, la traduzione biblica cessa di essere considerata un'arte, dal momento che predomina non tanto la bellezza del testo di arrivo quanto la fedeltà verso il testo di partenza (la Bibbia) (Nergaard, 1993:32); dall'altro, la traduzione profana, realizzata da arabi ed ebrei, al contrario, si basa su una definizione completamente differente, che tende a prediligere il contenuto e la forma del testo di arrivo, come scrive Maimonide alla fine del XII secolo:

Chi vuole tradurre da una lingua all'altra e si propone di rendere sempre una data parola unicamente con una parola che le corrisponda, durerà molta fatica e darà una traduzione incerta e confusa. Questo metodo non è giusto: il traduttore, invece, deve innanzitutto chiarire lo svolgersi del pensiero, quindi esporlo e riferirlo in modo che lo stesso pensiero divenga chiaro e comprensibile in un'altra lingua. A questo si può giungere solo cambiando a volte tutto il complesso di ciò che precede o segue, rendendo un solo termine con più parole, e più parole con una sola, lasciando da parte alcune espressioni e aggiungendone altre, finché lo sviluppo del pensiero sia perfettamente chiaro e ordinato, e l'espressione stessa diventi comprensibile, quasi fosse tipica della lingua nella quale si traduce". (Lettera datata dal Cairo, a Schmu'el Ibn Tibon, di Lunel). (Mounin, 1965:34)

Dal canto suo, la traduzione biblica costituisce uno dei capitoli più importanti nella storia della traduzione occidentale ed inaugura una serie di dibattiti sulla pratica e sulla finalità del tradurre, su cui si sono confrontati non solo i due principali traduttori del Testo Sacro in Occidente, san Gerolamo e Lutero, ma, più tardi, anche alcuni dei massimi teorici della traduzione, come Nida e Meschonnic. D'altra parte, però, occorre assegnare il giusto peso alle esperienze inaugurate in ambito profano, in quanto hanno aperto la strada alle concettualizzazioni sviluppatesi nel corso dell'Umanesimo (Nergaard, 1993:28).

#### 4. L'Umanesimo

È questo il periodo che vede una svolta positiva nell'ambito della tradizione teorica sul tradurre, favorita dalla concomitante rinascita degli studi letterari e dal recupero dei modelli estetici, retorici e giuridici della tradizione classica, fattori essenziali per il manifestarsi di una nuova sensibilità anche nei confronti del problema della traduzione.

Un ulteriore elemento propizio alla traduzione è rappresentato dal fatto che le lingue nazionali sono state finalmente riconosciute come *nobili* mezzi di comunicazione del pensiero, sia nel campo amministrativo che in quello letterario, giuridico, diplomatico, filosofico e scientifico, agendo in tal modo a vantaggio dell'evoluzione della natura dell'atto stesso del tradurre. E tutto ciò accade nel momento in cui l'incremento della stampa genera un considerevole aumento del numero dei lettori che ignorano il latino e il greco, e ancora di più l'arabo e l'ebraico.

In concomitanza, anche la Riforma Protestante svolge un ruolo decisivo nel rinnovamento della traduzione: ci si trova, di fatto, di fronte alla necessità di tradurre nelle nuove lingue nazionali la Sacra Scrittura, non secondo una versione letterale, ma secondo un'interpretazione di quello che i riformatori giudicano il vero significato della Bibbia.

È l'epoca in cui Lutero, dal 1522 al 1534, compie la prima traduzione completa in tedesco della Bibbia e redige il suo *Sendbrief vom Dolmetschen* (Epistola sulla traduzione), ove insiste sul fatto che, per tradurre, bisogna capire il senso intimo del testo. Secondo la sua ottica, si deve agire trasferendo, dalla lingua di partenza a quella di arrivo, non la lettera, ma il significato di ogni passaggio, poiché, a suo dire, “il rispetto esclusivo delle parole nel testo latino uccide il significato e uccide la lingua tedesca” (Mounin, 1965:40-41).

Del resto, riferendosi alla sua concezione specifica di traduzione, Lutero – come evidenzia Siri Nergaard (1993:36-37) – usa, in modo indiscriminato, le parole *übersetzen* e *verdeutschen* per nominare l'atto di tradurre; il che significa che tradurre, per lui, è in un certo senso sinonimo di “germanizzare”. Tuttavia, Lutero sceglie un metodo che non è né letterale né libero: egli ritiene, infatti, che si debba “talvolta mantenere rigidamente le parole, talaltra rendere soltanto il senso”. La traduzione di Lutero, nel complesso, segna l'inizio di una tradizione in cui la pratica stessa di tradurre viene a occupare una parte rilevante dell'esistenza culturale tedesca, e più ancora, “come un momento costitutivo della germanità, della *Deutschheit*”.<sup>10</sup>

Anche al di fuori dalla Germania si sentono le ripercussioni della Bibbia luterana: essa diventa modello per le successive traduzioni in altre lingue europee. Ad esempio, all'incirca negli stessi anni, i calvinisti di Ginevra e i Frati Moravi, seguaci di Johann Huss, danno inizio alla traduzione della Bibbia, rispettivamente, in francese e in ceco, fondando in quest'ultimo caso la moderna lingua letteraria ceca (Mounin, 1965:40).

---

<sup>10</sup> Cfr. A. Berman, *L'épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris, 1984, p. 26.

Un considerevole fermento si manifesta, nondimeno, nell'ambito della letteratura profana: non solo aumenta vertiginosamente il numero delle traduzioni, ma si assiste anche al moltiplicarsi delle meditazioni sull'arte del tradurre.

A dieci anni dal *Sendbrief vom Dolmetschen* di Lutero, Etienne Dolet – l'umanista francese processato e condannato al rogo per eresia a causa di una traduzione dei dialoghi di Platone ritenuta immorale – firmerà nel suo breve trattato di quattro pagine, intitolato *La manière de bien traduire d'une langue en l'autre* (Il modo di ben tradurre da una lingua ad un'altra) del 1540, le cinque regole fondamentali, tutte riconosciute ancora oggi (Mounin, 1965:42).

- a) Comprendere perfettamente il significato del testo e l'argomento trattato dall'autore che ci si dispone a tradurre.
- b) Conoscere perfettamente la lingua originale come quella in cui si traduce.
- c) Non essere asserviti al significato letterale.
- d) Evitare latinismi, e adottare la buona lingua francese d'uso comune.
- e) Cercare di avere uno stile bello, sciolto, elegante, senza troppe pretese e soprattutto uniforme.

A ben vedere, le cinque regole di Dolet sono già eloquentemente espresse ed esemplificate nel *De interpretazione recta*<sup>11</sup> (ca. 1420) di Leonardo Bruni, un testo particolarmente significativo nel campo delle riflessioni sull'arte del tradurre, riconosciuto da Folena come il “primo specifico trattato moderno sulla traduzione e certo il più meditato e penetrante di tutto l'Umanesimo” (Folena, 1991:60). In esso, di fatto, seppur ancora con un approccio prescrittivo e non descrittivo – Bruni si sente in dovere di dettare le regole da seguire universalmente – sorprende non solo la meticolosità con cui vengono articolati e discussi i cinque requisiti, ai quali deve rispondere un traduttore per realizzare una buona traduzione, ma si apprezza, altresì, l'approccio sistematico e scientifico con cui vengono proposti una serie di commenti alla traduzione dal greco al latino del quarto libro della *Politica* di Aristotele, che egli ha “criticato”. In questo eccezionale trattato rinascimentale ritroviamo già una traccia profonda della terminologia che molti secoli a seguire consentirà di descrivere ed applicare, in modo sistematico, la metodologia critica all'analisi della traduzione in ottica retrospettiva.

A Bruni va attribuito anche un ulteriore merito per la storia della traduzione: l'introduzione, attraverso una lettera del 5 settembre 1400, del vocabolo “traducere”, il termine moderno di “tradurre”, accompagnato dal *nomen actionis* “traductio”, che ha avuto una rapida omologazione nelle altre lingue romanze. Il suo successo si spiegherebbe col fatto che si tratta di un termine in grado di esprimere il trapianto da una lingua all'altra “con maggiore energia e plasticità” e che, rispetto al più datato “transfero”, implica, “oltre al tratto semantico dell'”attraversamento” e del “movimento”, anche il tratto della “individualità” o della causatività

---

<sup>11</sup> L. Bruni, “Tradurre correttamente”, in Nergaard, 1993:73-97.

soggettiva, sottolineando insieme l'originalità, l'impegno personale e la "proprietà letteraria" di questa operazione sempre meno anonima" (Folena, 1991:67-68).

Nel corso del Quattrocento è l'ambiente teorico-filosofico italiano ad avere il primato degli sviluppi in campo traduttivo; nel secolo a seguire, invece, si assiste ad un certo fermento nell'ambito teorico della traduzione anche al di fuori del territorio italiano, con l'apparizione dei primi trattati che rendono conto dell'attività traduttiva nelle nuove lingue nazionali, nell'ambito di contesti caratterizzati da un intenso sviluppo linguistico, letterario e culturale.

È quanto si verifica in Germania con il contributo di Lutero, ed in Francia, grazie alla traduzione, innovativa e rivoluzionaria, dell'*Odissea* da parte di Peletier du Mans, che supera le attese del tempo. Il traduttore francese, effettivamente, nelle riflessioni teoriche sul tradurre contenute nella prefazione in versi al suo lavoro, propone il senso del rispetto per le differenze di civiltà, spiegando che il diritto di mantenere intatti gli epiteti omerici gli sembra la scelta più pertinente al fine di conservare, per così dire, il colore locale, anticipando una tendenza che richiederà ancora molti secoli prima potersi affermare nella coscienza dei traduttori (Mounin, 1965:43).

## 5. Il Classicismo

L'elemento che caratterizza la traduzione nel corso del Classicismo è sintetizzabile nell'affermarsi del gusto francese che, con il suo razionalismo universalista, tenderà per un secolo e mezzo verso il tipo di traduzione che è stato definito "la bella infedele" (Mounin, 1965:45).

Il predominio delle lingue classiche (il greco e il latino, con le loro costruzioni grammaticali, le sfumature stilistiche e le finezze espressive e musicali) sulle "lingue volgari" (considerate inferiori per nobiltà, per tradizione illustre, per grammatica) è ancora piuttosto radicato, e la traduzione viene considerata quasi esclusivamente un esercizio di lingua francese, vale a dire un mezzo per conferire alla lingua emergente le qualità e la perfezione di cui è priva.

Tuttavia, tra il XVII e il XVIII secolo, s'impone la convinzione che in quest'epoca si sia raggiunta la perfezione nella dimensione estetica, morale, culturale, sociale dell'umanità, cosicché viene alla ribalta la disputa tra "antichi" e "moderni", che si combatte anche sul campo di battaglia della traduzione. I "moderni" traducono gli "antichi", ma poiché il secolo di Luigi XIV è il modello del buon gusto, quanto urta, o in qualche modo contrasta con quel gusto, dev'essere, secondo loro, addolcito, francesizzato, modernizzato (Mounin, 1965:46-47).

Si privilegia, dunque, un tipo di traduzione che si adegui ai criteri stilistici dell'epoca, che sia *agréable* (lett. piacevole) ed *élégante* (lett. elegante) e che non offenda *les délicatesses* della lingua francese, trasformando, di conseguenza, notevolmente gli originali. Queste sono, in breve, le caratteristiche delle traduzioni cui è stata attribuita la denominazione di *belle infedeli* (Mounin,

1955), a seguito del commento di Voltaire in riferimento a Perrot d'Ablancourt: «Traduttore elegante; ogni sua traduzione fu chiamata “la bella infedele”» (Nergaard, 1993:38).

Nonostante nel quadro dell'età classica si ponga al centro la Francia, anche altri Paesi europei hanno svolto la loro parte nella storia della traduzione in questo periodo.

In Inghilterra, ad esempio, lo sviluppo della teoria del tradurre è riconducibile alle tendenze francesi, cioè alla tradizione delle *belle infedeli*; tuttavia non mancano esperienze teoriche originali e innovative.

John Dryden, ad esempio, poeta e traduttore dei classici, propone dei modelli – sia delle traduzioni sia delle prefazioni alle stesse traduzioni (luogo ancora privilegiato per le riflessioni teoriche sul tradurre) – che saranno seguiti negli anni successivi. Dryden, infatti, viene definito da diversi storici il “legislatore della traduzione” (Steiner, 1975), il cui contributo essenziale consiste nella distinzione di tre modelli di traduzione: la *metafrasi*, la *parafrasi* e l'*imitazione*. Tra i due estremi che rappresentano, da una parte la traduzione letterale e dall'altra quella che non rispetta né le parole né il senso dell'originale, Dryden si schiera per la parafrasi, che sarebbe l'unico modello a non perdere mai di vista l'autore dell'originale, conferendo, tuttavia, più attenzione al senso che non alle parole. L'altra grande intuizione moderna di Dryden è quella che postula un processo primario e un processo secondario nell'atto traduttivo: un processo analitico del testo di partenza che genera un non-testo, un'accozzaglia di parole prive di coesione; e un processo sintetico del testo di arrivo che trasforma questo caos in testo, con una sua struttura ed organicità.

Degna di nota risulta, altresì, la stigmatizzazione da parte di Dryden delle traduzioni, alle quali gli sviluppi contemporanei assegnano la denominazione di traduzioni omogeneizzanti o standardizzanti, nelle quali il traduttore cancella completamente i tratti distintivi dello stile dell'autore, per uniformarli a un gusto canonico che rende il testo indistinguibile.

In ambito inglese è da annoverare anche il contributo di Alexander Fraser Tytler, autore del volume *Essay on the Principles of Translation* (1791)<sup>12</sup>, il primo trattato in inglese che cerchi di esaminare i processi di traduzione su basi moderne e scientifiche, ponendo l'accento, con un'ottica ancora prescrittiva, su tre principi fondamentali:

- a) La traduzione dovrebbe essere una trascrizione completa dell'idea dell'opera originaria.
- b) Lo stile e il modo dovrebbero avere le stesse caratteristiche dell'originale.
- c) La traduzione dovrebbe avere la stessa naturalezza dell'opera di partenza.

Da Dryden a Tytler, quindi, il problema centrale attorno a cui ruota la teoria della traduzione è il tentativo di ricreare lo spirito essenziale, l'anima o la natura dell'opera d'arte.

Anche in Germania, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, epoca di grande fermento filosofico e letterario, è particolarmente florida la riflessione sul problema del tradurre, la

---

<sup>12</sup> Cfr. S. Bassnett-McGuire, *La traduzione. Teorie e pratica*, Bompiani, Milano, 1993, pp. 90-91.

quale si contraddistingue per un modo nuovo e più ricco di affrontare l'argomento: mentre nel corso dell'Umanesimo è la filologia a segnare la nuova era della traduzione, in quest'epoca, viceversa, il tradurre viene trattato come un problema ermeneutico e filosofico-linguistico. I letterati, i filosofi e i poeti producono una notevole quantità di traduzioni dei classici, e queste traduzioni, a parere di Berman – autore dell'analisi più approfondita di questo ricchissimo periodo della storia della teoria del tradurre tedesca, *L'épreuve de l'étranger*, 1984 –, rinviano storicamente a quella della Bibbia di Lutero, traduzione che ha segnato l'avvio d'una tradizione in cui l'atto di tradurre è ormai considerato come parte integrante dell'esistenza culturale e soprattutto come momento costitutivo della "germanità" (Nergaard, 1993:40-41).

## 6. Il Romanticismo

I tre maggiori rappresentanti della fase romantica della traduzione in Germania (Goethe, von Humboldt e Schleiermacher), seppure in maniera diversa, qualificano la traduzione come incontro fra lingue e culture, un incontro in cui il lettore dovrebbe avvicinarci alla diversità del testo e della lingua straniera. Il compito del traduttore diventa, quindi, quello di orientare la propria lingua verso quella straniera, verso l'idioma, il carattere e lo stile dell'originale (Nergaard, 1993:42). Per traduzione, pertanto, non si intende la trasposizione di parole o di frasi, ma di culture, ognuna con una sua *visione del mondo*, come sostiene Goethe, autore di una tesi sul tradurre che dà vita al primo tentativo moderno di creare una teoria della traduzione.<sup>13</sup>

Il concetto di *visione del mondo* è determinante anche per Humboldt, il quale, nell'introduzione alla sua traduzione dell'*Agamennone* di Eschilo del 1816<sup>14</sup> – intesa ad illustrare i propri criteri traduttivi e a chiarire la sua concezione di *fedeltà* – definisce la lingua come "l'organo costitutivo del pensiero", come "prodotto di contemporanea interazione, non nel senso che uno è in grado di aiutare l'altro, ma nel senso che ognuno deve portare contemporaneamente in sé il compito suo e di tutti gli altri" (Nergaard, 1993:135).

Da questa definizione prende avvio anche un'ulteriore importante riflessione di Humboldt direttamente connessa alla traduzione, relativa al concetto di uguaglianza tra le parole di lingue diverse. L'idea dello studioso tedesco è che: "Analisi ed esperienza confermano quanto si è già

---

<sup>13</sup> Goethe distingue tre tipi di traduzione : a. La traduzione che rende l'originale in prosa riducendolo al suo contenuto di idee (traduzione scolastica); b. La traduzione sotto forma di parafrasi (*paraphrastisch*), che Goethe chiama anche *suppletorisch* o *parodistisch*, assimilandola essenzialmente alle «belle infedeli» degli autori francesi del secolo precedente e conferendole un valore particolarmente riduttivo; c. La traduzione integrale, così definita perché rende in tedesco non solo il significato ma anche i procedimenti retorici, gli elementi metrici e ritmici dell'originale, naturalizzandoli perfettamente (*eindeutschen*). Cfr. "Noten und Abhandlungen" in J. W. von Goethe, *West-östlichen Divan*, C. Armbruster, Wien, 1820, pp. 458-464.

<sup>14</sup> W. von Humboldt, Introduzione alla traduzione dell'*Agamennone* di Eschilo, (titolo originale: « Einleitung zur Agamennon – Übersetzung », 1816), in Nergaard, 1993:125-141.

detto più volte e cioè che, estraendo dalle espressioni designanti semplicemente oggetti fisici, nessuna parola di Una lingua è completamente uguale a una di un'altra lingua. Diverse lingue sono, sotto quest'aspetto, solo altrettante sinonimie: ognuna esprime il concetto un po' diversamente, con questa o quella determinazione secondaria, un gradino più alto o più basso sulla scala delle sensazioni" (Nergaard, 1993:134).

A ciò si riallaccia il concetto di *fedeltà*, che Humboldt ritiene realizzata quando la traduzione si indirizza al "carattere dell'originale" e "invece della stranezza fa sentire l'estraneo". Da evitare, secondo lui, è l'immissione da parte del traduttore di: "ornamentazione estranea", "commento", "chiarezza che altera il carattere del testo", trasformazioni che rendano "leggero e comprensibile" quanto nell'originale è "sublime, gigantesco ed insolito".

La concezione humboldtiana dell'equilibrio del traduttore, di impostazione romantica, poggia sull'istinto, sulla disposizione naturale del lettore e del traduttore.

Schleiermacher, invece, concepisce due diversi atteggiamenti nei confronti del testo da tradurre: o il lettore esce da se stesso, si decentra per conoscere l'originale della sua estraneità, lasciando così in pace l'autore; o il testo straniero viene avvicinato alla lingua e allo stile del contesto di arrivo, lasciando questa volta in pace il lettore. Solo il primo atteggiamento è autentico, sostiene Schleiermacher, poiché, secondo quanto afferma con il suo discorso *Sui diversi metodi del tradurre* (Memoria letta all'Accademia di Berlino, 24 giugno 1813)<sup>15</sup>, "il traduttore deve proporsi di offrire al lettore un'idea e un godimento come quelli offerti dalla lettura dell'opera nella lingua originale" (Nergaard, 1993:157).

Con questo testo, il fondatore dell'ermeneutica della comprensione, elabora un approccio sistematico e metodico della traduzione, a cui associa l'idea innovativa della soggettività, dove un ruolo fondamentale è quello svolto dai soggetti, per l'appunto (il traduttore, l'interprete, l'autore, il lettore, etc.), e dove la traduzione diventa un atto intersoggettivo, la cui essenza consiste nell'intento di avvicinare l'autore del testo originale e il lettore della traduzione.

A tal fine, Schleiermacher individua due possibilità: la parafrasi e il rifacimento. "La parafrasi si propone di superare l'irrazionalità delle lingue, ma soltanto in maniera meccanica. Essa ritiene che, se anche nella mia lingua non trovo una parola corrispondente a quella della lingua straniera, posso pur sempre tentare, per quanto possibile, di renderne il valore mediante l'aggiunta di specificazioni limitative ed estensive. [...] Il rifacimento, invece, si piega all'irrazionalità della lingua: esso riconosce che è impossibile, di un'opera d'arte letteraria, produrre in un'altra lingua una copia, le cui singole parti corrispondano esattamente a quelle dell'originale, per cui, di fronte alla diversità delle lingue, cui se ne connettono naturalmente tante altre, si rassegna a elaborare un'imitazione, un tutto composto di parti visibilmente diverse da quelle del modello, ma i cui

---

<sup>15</sup> F. Schleiermacher, *Sui diversi metodi del tradurre*, (titolo originale: "Über verschieden Methoden des Übersetzens", 1813) in Nergaard, 1993:143-179.

effetti, per quanto lo permette la diversità del materiale, sarebbero simili a quelli di quest'ultimo” (Nergaard, 1993:151-152).

Parimenti, anche la lingua assume un ruolo fondamentale nella concezione di Schleiermacher della traduzione strettamente connessa alla comprensione: la lingua rappresenta, infatti, l'espressione della soggettività, oltre che la rappresentazione dell'oggettività, richiamando così un concetto di *interiorità*, relativo tanto all'autore straniero quanto al lettore del testo tradotto. “Da una parte il singolo individuo è in balia della lingua da lui parlata; egli stesso e il suo pensiero ne sono un prodotto. [...] Dall'altra, però, ogni individuo liberamente pensante e intellettualmente autonomo, è a sua volta in grado di plasmare la lingua” (Nergaard, 1993:149). Si tratta di un punto essenziale, poiché ribalta la concezione della lingua da struttura espressiva a strumento cognitivo, un filone che nel Novecento sarà ripreso con molto successo, per esempio, da Whorf.

In sostanza, dunque, la concezione romantica di traduzione che prende piede in Europa tende ad un allontanamento dal modello delle “belle infedeli”.

È il caso di Chateaubriand, che, nel tradurre il *Paradise Lost* di Milton, cerca di trovare una soluzione del ritorno ad una specie di traduzione parola per parola. E nel suo *Essai sur la littérature anglaise* (1836) chiarisce: “Abbiamo visto numerose infedeli che non erano molto belle, e forse si giungerà a constatare che la fedeltà, anche se priva di bellezza, ha il suo valore. [...] Dal canto mio sto lavorando a un tipo di traduzione letterale in tutta la pienezza del termine [...] Ho ricalcato il poema di Milton sul vetro” (Mounin, 1965:53).

È l'epoca in cui nasce il fenomeno – attribuito a Chateaubriand – di considerare il “colore locale” nella storiografia, tendenza che trova applicazione anche nella traduzione, per opera di Augustin Thierry, prima, e di Leconte de Lisle, poi, che con la sua traduzione dell'*Iliade*, porta in Francia l'esempio estremo della concezione romantica del tradurre: rendere tutto il colore del testo originale mantenendone intatti il complesso lessicale, la sintassi, la struttura metrica o ritmica, e conservandone tutta l'atmosfera linguistica, l'impronta della nazione, del secolo e della civiltà in cui quel testo è nato (Mounin, 1965:55-56).

Per quanto concerne il mondo inglese, invece, ci sarebbe da mettere in evidenza un interessante paradosso relativamente alla posizione dei traduttori dell'epoca vittoriana, secondo quanto indagato da Susan Bassnett. “Da una parte vi è un enorme rispetto, quasi un'adulazione, dell'originale, basato però sulla convinzione personale della validità del testo. In altre parole, il traduttore invita il lettore intellettuale e colto a condividere ciò che egli ritiene un arricchimento estetico e morale. Il testo originale è considerato alla stregua di una proprietà, un oggetto di bellezza da aggiungere a una collezione, senza concessioni al gusto o alle aspettative della società contemporanea. Dall'altra, il traduttore rifiuta implicitamente l'idea di una letteratura universale, dal momento che produce traduzioni volutamente arcaiche, destinate a una ristretta cerchia di lettori. L'intellettuale rappresenta un'esigua minoranza di un pubblico che diventa sempre più vasto

nel corso del secolo. È a questa situazione che risale il concetto di traduzione come argomento di interesse per pochi eletti” (Bassnett-McGuire, 1993:98).

Questo atteggiamento ha come esito la svalutazione della traduzione: nel momento in cui viene considerata uno strumento, un mezzo per condurre il lettore al testo di partenza così come era nell’*originale*, la bellezza dello stile e lo stesso modo di scrivere del traduttore divengono, ovviamente, di minore importanza.

Nel panorama italiano, invece, il contributo più evidente in materia di traduzione è rappresentato dalla posizione di Giovanni Berchet, il quale, nella sua *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo* (1816), respinge l’obbligo di tradurre in versi un’opera poetica, sostenendo piuttosto come ragionevole la possibilità di sottoporre il testo di partenza ad un’analisi traduttologica volta a stabilire quale sia la dominante che occorre rispecchiare nella traduzione. La sua proposta teorica accompagna, di fatto, la sua traduzione, in prosa, di alcune poesie del poeta tedesco, Gottfried August Bürger.

## 7. La prima metà del XX secolo

Dopo la grande fioritura teorica della traduzione nel periodo romantico, non si segnalano, nella seconda metà dell’Ottocento, testimonianze di particolare interesse in materia. Una fase intensa di concettualizzazioni e dibattiti prenderà avvio, piuttosto, nel XX secolo, segnando così la svolta nell’evoluzione teorica e pratica di questa disciplina.

Conformemente al limite cronologico individuato da Georges Steiner, ovvero il 1946 – anno della pubblicazione del lavoro di Valéry Larbaud, *Sous l’invocation de Saint Jérôme*, considerata un’opera “affascinante ma per nulla sistematica” (Bassnett-McGuire, 1993:103) –, concludiamo la panoramica storica della teoria della traduzione con la prima metà del Novecento. La trattazione dello sviluppo della disciplina a partire dagli anni ’50 del XX secolo, sarà ripresa nel secondo capitolo della presente sezione teorica, nel quale si procederà secondo una nuova ottica di studio e di classificazione degli sviluppi teorici, identificata per mezzo della nuova denominazione attribuita alla materia della traduzione, vale a dire *Translation Studies*.

Il panorama teorico internazionale della traduzione, a partire dai primi anni del Novecento, si fa particolarmente frastagliato e complesso, per cui si manifesta una netta distinzione tra gli sviluppi della ricerca in ambito traduttologico nel mondo britannico ed americano, piuttosto segnato da un isolamento intellettuale, rispetto alle altre nazioni europee e all’area sovietica, che hanno visto il fiorire di scuole, teorie e movimenti, che hanno spesso interagito tra loro, confermando, smentendo o integrando le teorie altrui.

All’inizio del Novecento, contributi di fondamentale importanza provengono dal formalismo russo e dallo strutturalismo cecoslovacco, che trovano il loro posto accanto alle

formulazioni che man mano maturano nel contesto europeo occidentale (tedesco, francese, italiano e spagnolo).

Nonostante si risenta ancora di certe concezioni proprie delle epoche passate, gli apporti teorici allo studio della traduzione appaiono ora particolarmente innovativi ed importanti, in quanto provengono da discipline ben determinate e strutturate, quali: la linguistica, la psicologia, la filosofia, la critica letteraria, la semiotica.

Un contributo particolarmente significativo è quello del filosofo tedesco Walter Benjamin, attraverso il suo celebre saggio del 1923, *Die Aufgabe des Übersetzers*<sup>16</sup>.

La teoria di Benjamin muove dall'idea dell'esistenza della "pura lingua", astrazione/concetto di cui si serve per spiegare i grandi temi legati alla traduzione: il rapporto tra le lingue, la traducibilità, la fedeltà e la libertà. Ammessa l'esistenza di una "pura lingua", Benjamin ritiene che tutte le lingue, accomunate da un criterio di affinità, si integrino in essa, ovvero siano caratterizzate da un concetto di "convergenza", per cui, "le lingue non sono fra loro estranee, ma a priori, e prescindendo da ogni relazione storica, sono affini in ciò che vogliono dire" (Nergaard, 1993:225). Da ciò deriva l'idea di traducibilità, che il filosofo tedesco riallaccia al concetto di "sopravvivenza" di un'opera, la quale si mantiene in vita, dunque, quando di protrae nella storia, e per far ciò deve subire un processo di "maturazione", inteso come fenomeno di trasformazione e rinnovamento dell'originale, fenomeno a cui concorre in larga misura la traduzione, in quanto a modificarsi è tanto la lingua dell'autore del testo originale quanto la lingua del traduttore. Stabilito che la traduzione consiste nel "trasmettere con la massima esattezza, possibile, la forma e il senso dell'originale" e che "nessuna traduzione sarebbe possibile se la traduzione mirasse, nella sua essenza ultima, alla somiglianza con l'originale" (Nergaard, 1993:225-226), Benjamin spiega i concetti di fedeltà e libertà alla luce della "pura lingua" sostenendo, per la prima questione (la fedeltà), la teoria che "La vera traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli toglie luce, ma fa riverberare tanto più pienamente sull'originale, come rafforzata per suo tramite, la pura lingua." (Nergaard, 1993:233), e formulando, per la seconda (la libertà), il concetto di "non-comunicabile" presente in ogni lingua, ovvero "qualcosa che rimane oltre il comunicabile" e che, a seconda del rapporto con cui lo si coglie, può essere definito "simboleggiante" o "simboleggiato", laddove il "simboleggiante" è la "pura lingua", l'essenza vincolata al materiale linguistico, mentre il "simboleggiato" porta in sé il senso. Ne risulta che "Il grande e unico potere della traduzione" sarebbe, dunque, quello di "svincolare la pura lingua dal simboleggiante, fare del simboleggiante il simboleggiato stesso" (Nergaard, 1993:233-234). Il compito del traduttore consisterebbe, pertanto, altresì, nel "redimere nella propria quella pura lingua che è rinchiusa in un'altra" (Nergaard, 1993:234).

---

<sup>16</sup> W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923, Introduzione alla traduzione di *Tableaux parisiens* di Baudelaire. Ora in W.B. *Gesammelte Schriften*, (hrsg.) R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972. Bd. IV, pp. 9-21. Cfr. "Il compito del traduttore", in Nergaard, 1993:221-236.

Nei primi decenni del Novecento si collocano anche le riflessioni Benedetto Croce e José Ortega Y Gasset a proposito della traducibilità.

Il filosofo e critico italiano, nel suo saggio intitolato *L'intraducibilità della rievocazione*<sup>17</sup> (1936), ha proposto osservazione di grande rilievo sulla concezione della traduzione, con un approccio in cui si può cogliere una duplice tendenza, da un lato distruttiva – in particolare in relazione al concetto di traducibilità – e dall'altro costruttiva – apportando contributi innovativi e moderni utili ai fini della teoria e della pratica del tradurre.

Croce affronta la questione della traduzione da una prospettiva molto ampia, prendendo in esame qualsiasi tipo di trasferimento di qualsiasi tipo di testo.

Una delle prime osservazioni riguarda l'impraticabilità della traduzione intersemiotica, come la traduzione musicale, pittorica o scultorea delle poesie e la rappresentazione teatrale dei drammi, per ragioni che sarebbero intrinseche alla natura stessa della poesia, con le sue caratteristiche metriche e ritmiche.

Il vero tradurre, dunque, per Croce consiste nello “stabilire l'equivalenza dei segni per la reciproca comprensione e intelligenza”, laddove per equivalenza egli intende il processo che “si adopera a togliere gli equivoci della varietà” che complicano la conoscenza; mentre il tipo di testi che si presterebbero ad essere tradotti con successo è la prosa, ma con una rigida restrizione: “la prosa che sia meramente prosa, la prosasticità della prosa”, escludendo invece categoricamente la prosa letteraria, poiché questa, “come ogni altra forma di letteratura, ha di più un'elaborazione di carattere estetico, che pone al traduttore lo stesso non superabile ostacolo che gli pone la poesia” (Nergaard, 1993:216-217).

Croce passa dunque a esaminare nel concreto le traduzioni che, a dispetto della loro impossibilità teorica, tuttavia esistono. Le divide in due categorie: nella prima rientrano le traduzioni interlineari, strumenti funzionali all'apprendimento delle opere originali, prive di autonomia, ovvero “domandano di essere integrate con gli originali”; la seconda, invece, comprende le traduzioni che hanno la pretesa di sostituirsi all'originale, ri-creandolo. Per le traduzioni della prima categoria, Croce ricorre alla metafora delle “belle infedeli”; per le seconde a quella delle “brutte fedeli”; mentre crea una terza categoria a cui associa l'idea delle “brutte infedeli” e che definisce come le traduzioni più numerose e “che confondono i due diversi reggimenti e hanno rese sospette le traduzioni e data mala fama ai traduttori in generale” (Nergaard, 1993:218).

Un versante su cui il breve saggio di Croce si pone come innovatore è quello dell'intromissione mentale dei testi altrui. Il filosofo, di fatto, assimila il concetto di lettura al concetto di traduzione associandoli all'idea che, per “intendere un pensiero altrui o dei filosofi dei tempi passati importa includerlo nel nostro, cioè non veramente tradurlo (come si dice per

---

<sup>17</sup> B. Croce, *L'intraducibilità della rievocazione*, in Nergaard, 1993:215-220.

metafora) nel nostro “linguaggio”, ma nel nostro “pensiero” presente”. Dunque, se per comprendere il pensiero altrui o i concetti dei filosofi del passato occorre fare riferimento al nostro presente, per comprendere una poesia, allo stesso modo, non occorre tradurla nel nostro “linguaggio”, perché, “leggere una poesia, leggerla veramente – sostiene Croce – è ricevere unicamente i suoni originari e in essi rivivere le immagini della poesia originale”. Al contrario, se la poesia viene sottoposta “ad una sequela perpetua di variazioni e traduzioni, si nega il carattere ideale, serbando di lei il mero nome per darlo ai sempre nuovi ma sempre irrazionali e bruti modi vitali” (Nergaard, 1993:218-219).

Sulla scia dell’elaborazione teorica di Croce in campo traduttologico si porranno, nei decenni successivi, altri importanti teorici, quali Roman Jakobson e Umberto Eco, che riprenderanno, rispettivamente, le questioni legate all’intraducibilità della poesia e ai limiti dell’interpretazione.

Ortega y Gasset, invece, fonda la sua idea di traducibilità sul concetto che tradurre è “un desiderio irrimediabilmente utopistico”, così come utopistiche sono tutte le intenzioni che l’uomo si propone di realizzare, ivi inclusa la comunicazione, l’utilizzo del linguaggio, perché quest’ultimo sarebbe caratterizzato dal limite di non poter esprimere tutto ciò che la mente umana elabora. La portata di tale limite aumenta nel caso della traduzione, e da qui deriva la “misera del traduttore”, ma al tempo stesso “lo splendore della traduzione”, come chiarisce nel suo saggio *Miseria y esplendor de la traducción*, del 1937.<sup>18</sup>

Tale limite del parlare, di fatto, viene supplito, nell’ottica del filosofo spagnolo, dalla rivalutazione del concetto di silenzio: “Ogni popolo tace alcune cose *per* poterne dire altre. Perché sarebbe impossibile dire *tutto*.” (Nergaard, 1993:182)). Il silenzio, dunque, diventa parte integrante del linguaggio stesso e svolge il suo ruolo fondamentale anche nella traduzione: “essa consiste nel dire in una lingua proprio ciò che questa lingua tende a tacere. Ma allo stesso tempo, si intravede quell’aspetto del tradurre che può costituire una magnifica impresa: la rivelazione dei mutui segreti che popoli ed epoche si nascondono reciprocamente e che tanto contribuiscono alla loro dispersione e ostilità.” (Nergaard, 1993:184).

Sebbene Ortega y Gasset riconosca la grande difficoltà dello scrittore, e ancora di più del traduttore, di “usare la sua lingua d’origine con prodigiosa abilità, ottenendo due cose che sembra impossibile conciliare: essere intellegibile e allo stesso tempo modificare l’uso corrente della lingua”, la sua posizione non è ostile alla possibilità del tradurre. Ciò che, al contrario, legittima e nobilita tale attività è la concezione della traduzione come una pratica che consente di “allontanarci dalla nostra lingua per andare verso le altre”, idea che il filosofo spagnolo condivide con il teologo tedesco Schleiermacher (Nergaard, 1993:189-190).

---

<sup>18</sup> *La miseria della traduzione*, in Nergaard, 1993:181-213. (Ortega y Gasset, *Miseria y esplendor de la traducción*, in *Obras completas*, t. 5, pp. 429-449, Madrid, 1947.)

Contributi significativi alla teoria della traduzione, nella prima metà del Novecento, provengono altresì dal campo della linguistica, soprattutto in virtù dell'avvio di organiche riflessioni sulla questione dei significati delle parole.

Ad occuparsi di tale problematica è innanzitutto il linguista svizzero Ferdinand de Saussure, noto per il suo *Corso di linguistica generale* presso l'Università di Ginevra, raccolto e pubblicato postumo dai suoi allievi nel 1916<sup>19</sup>.

Lo studioso svizzero dimostra che il *rapporto di significazione* che unisce la cosa e il concetto (non linguistici) alla parola non è così semplice come appare nella concezione tradizionale, secondo la quale le cose e i concetti sono già *dati in precedenza* e non esiste problema di significato che non sia solubile. Saussure pone in evidenza il fatto che la denominazione delle cose e dei concetti non ubbidisce a leggi universali, poiché ogni civiltà suddivide il mondo in oggetti secondo i propri bisogni, e sostiene, di conseguenza, che ogni parola fa parte di un sistema (insieme strutturato – diremmo oggi) e non di una nomenclatura in cui costituirebbe un'unità isolata.

Con Saussure prende, dunque, avvio il dibattito della linguistica moderna sul problema del *senso* delle parole, che ha la sua diretta ripercussione nella teoria della traduzione. L'analisi di Saussure in tal senso pone in rilievo il fatto che le difficoltà che si manifestano nel tradurre non sono legate a certe pretese di “genialità delle lingue” né di “ricchezza” o “povertà” di certi idiomi forti o deboli, nobili o volgari per natura, ma che dipendono dalla descrizione della civiltà di cui la lingua è espressione. Per questa ragione, Saussure disapprova la traduzione parola per parola, in quanto ogni gruppo sociale fa l'inventario delle cose del mondo in maniera diversa, e le nomenclature particolari di questi inventari non possono, quindi, mai corrispondere a pieno fra loro, termine per termine. Al contrario, il linguista svizzero è favorevole alle soluzioni empiriche dei traduttori, quali il prestito ed il calco, per esempio, ed esprime il suo ottimismo nei confronti del tradurre, che seppur più difficile di quanto finora si sia creduto, è comunque un'attività possibile (Mounin, 1965:77-80).

Anche il linguista americano Bloomfield – nonostante l'intransigenza teorica rispetto alla semantica, che egli considera come il punto debole della linguistica, in virtù della nuova concezione di *senso* da lui elaborata sulla base dell'introduzione della nozione di *situazione*, come parametro determinante per la comprensione degli enunciati – ritiene che la traduzione sia possibile in virtù di certi intendimenti pratici tra gli interlocutori (Saussure, 1916:83-86).

La tendenza generale di questa prima fase di studi sulla traduzione del primo Novecento consiste, dunque, essenzialmente, nell'idea che, nonostante la reciproca incommensurabilità tra le lingue, la traduzione è possibile, in virtù proprio di tale diversità linguistica, che si rispecchia in

---

<sup>19</sup> F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, a cura di Charles Bally, Albert Riedlinger e Albert Sechehaye, Losanna-Parigi, Payot, 1916.

una radicale diversità di pensiero, e dunque di espressione della realtà e del modo di vivere il mondo.

La novità dell'approccio consiste, tuttavia, nel fatto che in questa fase iniziano a comparire delle differenziazioni marcate tra i vari tipi di traduzione possibili, tanto rispetto ai differenti tipi di testo, quanto in rapporto alle finalità della comunicazione e alle attese del lettore.

Dall'Inghilterra, ad esempio, giunge la teoria di Theodor H. Savory (Saussure: 1916:61) che distingue quattro tipi di traduzione, non sulla base degli autori, dei tipi di testo, delle lingue originali o di quelle in cui si traduce, ma sulla base delle necessità che il lettore cerca di soddisfare per mezzo delle traduzioni:

1. La traduzione fattuale, nella quale il lettore cerca solo un'informazione, in genere materiale. Operazione rigorosa quando il fatto da trasmettere è descritto, nelle sue lingue, dallo stesso punto di vista.
2. La traduzione narrativa, in cui il lettore cerca un'informazione, elementare anche in questo caso, sul succedersi di una serie di fatti raccontati in un certo ordine. Operazione che vuole essere rigorosa (e può sempre riuscirvi) solo a livello, appunto, della successione dei fatti.
3. La traduzione scientifica e tecnica, che presenta problemi soprattutto terminologici e come tali, specifici. Anch'essa può raggiungere il rigore più assoluto.
4. La traduzione degli stili, possibile solo se l'autore, il traduttore e il lettore sono per così dire sulla stessa lunghezza d'onda personale: operazione quasi sempre approssimativa.

Sulla base di queste premesse teoriche si costruiranno nei decenni a venire quelle formulazioni teoriche innovative che daranno luogo all'evoluzione della materia del tradurre in direzione di una disciplina con una organicità e una strutturazione proprie, la cosiddetta traduttologia, o *Translation Studies*, più prossima, dunque, ad una scienza che non ad una pratica empirica, aprendo così la strada, come vedremo nel capitolo seguente, ad una serie di dispute teoriche sullo status della materia.

## CAPITOLO II

### Gli sviluppi contemporanei della teoria della traduzione

#### 1. Introduzione

La pratica della traduzione esiste da millenni, com'è stato esposto nel precedente capitolo, ma la sua istituzione come disciplina è un fenomeno del tutto recente. Di fatto, in ambito accademico essa è rimasta a lungo relegata al rango di attività finalizzata all'apprendimento delle lingue, e a livello culturale ha mantenuto per tanto tempo – e parzialmente riveste ancora oggi – un ruolo piuttosto marginale e subordinato rispetto ad altri tipi di scrittura. Inoltre, si è protratto per secoli il divario tra pratica e teoria, laddove, nel corso di lunghi secoli, per teoria si devono piuttosto intendere le riflessioni, che la pratica del tradurre ha stimolato, di volta in volta, in quegli intellettuali che l'hanno praticata, per finalità e con metodologie differenti.

Per lunghi secoli ad occuparsi di traduzione sono stati per lo più scrittori, filologi, letterati, assieme ad alcuni teologi e a qualche linguista “idiosincratico”<sup>20</sup>; a partire dal secondo dopoguerra, invece, si dedica attenzione costante e impegno scientifico a questa materia. In particolare, lo studio della traduzione, soprattutto della traduzione letteraria, inizia ad essere condotto nell'ottica della linguistica, della letteratura comparata e dell'analisi contrastiva, non senza l'apporto di contributi essenziali da parte delle teorie informatiche, logiche e matematiche.

È così che l'approccio allo studio della traduzione muta considerevolmente: i teorici della nuova generazione si proiettano verso l'obiettivo di istituire una vera e propria disciplina, alla quale assegnare, non solo una maggiore sistematicità e scientificità, ma anche una denominazione adeguata al suo nuovo status. Come vuole la tradizione scientifica, infatti, ogni campo di studi deve essere designato da un termine “sintetico” che risponda il più possibile ai criteri di economia linguistica e di chiarezza semantica. Per il campo di studi della traduzione, dunque, si cerca una denominazione che sintetizzi il concetto di “studio scientifico della traduzione”.<sup>21</sup>

Nel presente capitolo s'intende tracciare una sintesi della nascita e dello sviluppo dei *Translation Studies*, fornendo una panoramica dei principali approcci teorici venuti alla ribalta a partire dalla seconda metà del XX secolo.

---

<sup>20</sup> J. S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1988, pp. 67-68.

<sup>21</sup> B. Harris, *Toward a Science of translation*, *Meta*, vol. 22, n°1, 1997, p. 90-91.

La padronanza dei concetti-chiave della traduttologia ed un orientamento globale all'interno delle differenti prospettive di studio, che segnano la fase più recente dello studio della traduzione, risultano necessari al fine di addentrarsi con consapevolezza nelle questioni relative alla critica delle traduzioni, su cui verte il presente lavoro di tesi dottorale.

Un elemento di primaria importanza in questa fase teorica consiste nell'aspetto terminologico, che soggiace allo studio scientifico della disciplina.

Dal momento che i materiali teorici, ai quali ci affideremo in questo capitolo, sono redatti in diverse lingue (in primo luogo, inglese, ma anche francese e tedesco), riteniamo che l'adattamento alla lingua italiana dei concetti formulati dagli studiosi stranieri sia uno degli obiettivi fondamentali per assicurare intelligibilità e uniformità al nostro discorso.

Nella maggior parte dei casi, le citazioni in lingua straniera saranno rese in italiano direttamente all'interno del nostro testo, oppure nelle note a piè di pagina, nel caso in cui le citazioni originali corredino la nostra trattazione. Laddove la terminologia presentasse delle problematiche ai fini dell'adattamento in lingua italiana, saranno proposte tra parentesi le forme originali, accanto al nostro tentativo di traduzione.

## 2. Denominazione della disciplina

Nel corso degli anni, diverse denominazioni sono state utilizzate negli scritti che trattano di teoria e pratica della traduzione, a seconda dell'attitudine, dell'approccio o della cultura dell'autore, ma anche sulla base della contingente tendenza nella terminologia accademica. Sulla base della denominazione adottata, dunque, è possibile individuare le differenti impostazioni teoriche, che segnano le fasi successive dello sviluppo di questa disciplina, e che si distinguono per la definizione che esse forniscono della traduzione, in riferimento al concetto, al processo e alla natura del tradurre.

Inizialmente, la scena internazionale è dominata da costrutti analitici e denominazioni piuttosto parafrasate per designare globalmente lo studio oggettivo dei fenomeni relativi all'operazione traduttiva (l'atto del tradurre) e al suo prodotto (il testo in lingua di arrivo). Mounin, ad esempio, ha intitolato il suo libro *Les Problèmes théoriques de la traduction* (1963); Nida, invece, ha pubblicato il suo noto volume con il titolo *Toward a Science of Translation* (1964); altri due costrutti inglesi largamente diffusi sono “*the theory of translating*” e “*the theory of translation*” (cfr. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, 1965), con le loro forme corrispondenti in altre lingue: “*Theorie des Übersetzens*”, “*théorie de la traduction*”, “*teoria della traduzione*”, ma anche nelle forme contratte “*translation theory*” e “*Übersetzungstheorie*”.

In tedesco, invece, ha preso piede il termine “*Übersetzungswissenschaft*”, che ha dato esito nelle altre lingue a denominazioni come “*la science de la traduction*” in francese, “*Science of Translating*” in inglese, e “*la scienza della traduzione*” in italiano.

Nell'intento, però, di pervenire ad una soluzione terminologica sintetica ed immediata della disciplina del tradurre, sono stati compiuti vari tentativi di creare termini più “dotti”, la maggior parte dei quali recano il suffisso *-logia*.

Nel manifesto pubblicato in *Babel XIV* (1968):3.143, sotto il nome di R. Goffin, P. Hurbin e J.-M. Vandermeerschen, viene per la prima volta suggerita la designazione di “*traductologie*”, poi ripresa e approfondita da Goffin in un articolo sulla rivista *Meta*<sup>22</sup>, in relazione agli studi linguistici sulla traduzione basati sul metodo deduttivo, in opposizione all'intento normativo che caratterizzava le ricerche precedenti finalizzate all'elaborazione dei criteri qualitativi al fine di giudicare una traduzione (Holmes, 1988:69).

Il neologismo risulta etimologicamente corretto in riferimento alla traduzione, in quanto deriva dal latino «*traductio*», ovvero “traduzione; tuttavia, per questioni di pronuncia erranea rispetto al metodo latino a cui il termine afferisce, ha dato esito alla variante terminologica di “*traductologie*” (ed al suo corrispondente inglese “*translatology*”), introdotta da Brian Harris in un suo articolo dedicato agli studi linguistici sulla traduzione.<sup>23</sup>

Parlons donc de la traduction tout court, c'est-à-dire de l'opération traduisante, du texte traduit, qui en est le produit, et de la traductologie, qui constitue l'analyse de la traduction, de l'opération traduisante — analyse linguistique et, éventuellement, psycholinguistique. Ensuite, puisque l'important dans cette terminologie n'est pas la nomenclature mais la compréhension des concepts qui s'y rattachent, nous nous attaquerons à titre de “*traductologue*” au concept de traduction.<sup>24</sup> (Harris, 1973:135)

Al termine *traduttologia* ricorre anche Antoine Berman, in un suo articolo<sup>25</sup> del 1989, intendendo con esso “la riflessione della traduzione su se stessa a partire dalla sua natura d'esperienza” (Berman, 1989:675), ovvero l'esperienza del tradurre – costituita da tre dimensioni: la differenza e la parentela tra le lingue; la traducibilità e l'intraducibilità; la traduzione come

---

<sup>22</sup> R. Goffin, “Pour une formation universitaire ‘sui generis’ du traducteur: Réflexions sur certain aspect méthodologiques et sur la recherche scientifique dans le domaine de la traduction”, *Meta*, vol. 16, n. 1-2, 1971, pp. 57-68 (p.59).

<sup>23</sup> B. Harris, *La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique*, Cahier de linguistique, n. 2, 1973, p. 133-146.

<sup>24</sup> “Parliamo, dunque, della traduzione *tout court*, vale a dire dell'operazione traduttiva, del testo tradotto, che ne è il prodotto, e della traduttologia, che costituisce l'analisi della traduzione, dell'operazione traduttiva – analisi linguistica e, eventualmente, psicolinguistica. Inoltre, poiché l'importante in questa terminologia non è la nomenclatura ma la comprensione dei concetti che vi si riallacciano, ci aggrappiamo a titolo di “*traduttologi*” al concetto di traduzione.” [Trad. nostra].

<sup>25</sup> A. Berman, “La traduction et ses discours”, *Meta*, vol. 34, n. 4, 1989, pp. 672-679.

restituzione del senso o riscrittura del significante – ripiega su stessa per comprendersi fino in fondo, dando così vita alla riflessione sulla traduzione. La traduttologia non è quindi un discorso chiuso; inoltre, rifiuta di essere una teoria globale e unica del tradurre, poiché oltre all'orizzonte della restituzione del senso, la traduzione possiede una dimensione ancora più essenziale, quella del “travail sur la lettre” (lavoro sul significante), che conferisce al tradurre “un ruolo etico, poetico, culturale ed anche religioso nella storia” (Berman, 1989:676)

Tuttavia, poiché il suffisso *-logia* deriva dal greco, i puristi rifiutano una tale combinazione, dove il primo elemento del vocabolo è costituito da un termine che non appartiene alla classicità latina, ma al tardo latino, come nel caso di *translatio*, o al Rinascimento francese, in quello di *traduction*.

Una denominazione che ha riscontrato successo negli ultimi decenni è quella proposta da J. S. Holmes nel suo saggio del 1988, in cui viene introdotto il nome di *Translation Studies*, che si pone in diretta contrapposizione alla designazione della traduzione come “*scienza*”. Secondo lo studioso inglese il problema non consiste nel fatto che “la disciplina non è una *Wissenschaft*, ma che non tutte le *Wissenschaften* possono essere chiamate correttamente scienze” (Holmes, 1988:70). La soluzione da lui proposta consiste nella scelta del termine “*studies*” per una disciplina che, a suo dire, “tende a rientrare negli studi umanistici o nelle arti piuttosto che nella scienza come campo di apprendimento”, cosicché “la designazione ‘translation studies’ sembrerebbe essere la più appropriata tra quelle disponibili in inglese, e la sua adozione come termine standard per la disciplina in sé cancellerebbe una grande quantità di confusione e fraintendimenti” (Holmes, 1988:70).

Della definizione proposta da Holmes si appropriano in seguito altri studiosi della materia che condividono l'intento di riconoscere a questo campo di studi e di ricerca, rimasto fino ad allora relegato ad una branca minore degli studi di letteratura comparata o ad una specifica area della linguistica, uno status scientifico e programmatico in grado di assicurargli la degna collocazione accanto alle altre discipline già formalizzate. Tra i teorici che, nel corso degli anni, faranno ricorso a questa denominazione, si segnalano: André Lefevere (“Translation Studies. The Goal of the Discipline”, 1978)<sup>26</sup>; Susan Bassnett-McGuire (*Translation Studies*, 1980); Mary Snell-Hornby, *Translation Studies – An Integrated Approach* (1988)<sup>27</sup>, Kitty van Leuven-Zwart and Ton Naaijken (*Translation Studies: State of the Art. Proceeding of the first James S. Holmes*

---

<sup>26</sup> A. Lefevere, “Translation Studies. The Goal of the Discipline”, 1978, in J. S. Holmes, J. Lambert, R. Van den Broeck, *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*, Louvain, Acco, 1978.

<sup>27</sup> La studiosa inglese dedica la prima sezione del suo volume alla concezione degli “studi sulla traduzione” come disciplina indipendente. “[...] la nostra concezione di studi sulla traduzione come una disciplina integrata ed indipendente che include ogni tipo di traduzione, da quelle letterarie a quelle tecniche. [...] Come una disciplina a pieno titolo, gli studi sulla traduzione necessitano di sviluppare i propri metodi, basati, non su modelli esterni e convenzioni di altre discipline, ma sulle complessità della traduzione” [Trad. nostra]. Cfr. M. Snell-Hornby, *Translation Studies – An integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam, Revised Edition, 1995, pp. 34-35.

*Symposium on Translation Studies*, 1991); Edwin Gentzler (*Contemporary Translation Studies*, 1993); Gideon Toury (*Descriptive Translation Studies – And Beyond*, 1995); Mona Baker (*Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 1997); Theo Hermans (“Paradoxes and aporias in translation and translation studies”, 2002)<sup>28</sup>.

Tuttavia, appare interessante e ragionevole quanto sostiene José Lambert<sup>29</sup> nel suo articolo edito nel volume curato da Kitty van Leuven-Zwart e Ton Naaijken in occasione del *First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, tenutosi dal 17 al 19 dicembre 1990 presso l’Università di Amsterdam per celebrare il 25° anniversario del Dipartimento di Translation Studies.

Although the term ‘Translation Studies’ is sometimes used nowadays, probably for stylistic reasons, as a vague and large equivalent of the ‘the Science of Translation’, it has not really been accepted by the majority of theoreticians as the official label for the discipline. Strangely enough, it is often used in a particular sense that Holmes would have keenly disapproved of: as the equivalent of (a particular kind of) ‘Literary Translation Studies’. True, it has been adopted recently as a programmatic label in Mary Snell-Hornby’s ‘Integrated Approach’. But Peter Newmark seems to be convinced that ‘Translation Theory’ fits better. [...] Both Newmark and Holmes warn their colleagues against a too optimistic view on translation, especially against ‘Science’. [...] In a recent article, Werner Koller (Koller 1990) also assigns a quite particular position to ‘Translation Studies’ while linking it with Gideon Toury and, apparently, with the study of Translated Literature only; [...] In another survey of contemporary translation research Gisela Thome also refers to ‘die literaturwissenschaftlich-komparatistisch geprägten ‘Translation Studies’ (Thome, 1990:2). Anyway, these hesitations and comments indicate that most theoreticians are familiar with the term but they do not feel the need of using it as an official and general codification, which also implies that Holmes’ (Toury’s and maybe other people’s) view on the theory/study of translation are not really shared.<sup>30</sup> (Lambert, 1991:27-28)

---

<sup>28</sup> T. Hermans, “Paradoxes and aporias in translation and translation studies”, in A. Riccardi, *Translation Studies, Perspectives on an Emerging Discipline*, University Press, Cambridge, 2002, pp. 10-23.

<sup>29</sup> J. Lambert, “Shift, oppositions and goals in translation studies: Towards a genealogy of concepts”, in K. van Leuven-Zwart and T. Naaijken, *Translation Studies: State of the Art. Proceeding of the first James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1991 pp. 25-37.

<sup>30</sup> “Sebbene il termine ‘Translation Studies’ sia utilizzato talvolta ancora oggi, probabilmente per ragioni stilistiche, come un equivalente vago e ampio di ‘Scienze della Traduzione’, esso non è stato realmente accettato dalla maggior parte dei teorici come etichetta ufficiale per la disciplina. Alquanto stranamente, esso è di sovente usato in un senso particolare che Holmes avrebbe vivamente disapprovato: come equivalente (di un particolare tipo di) ‘Studi sulla traduzione letteraria’. Effettivamente, è stato adottato recentemente come etichetta programmatica nel volume ‘Integrated Approach’ di Mary Snell-Hornby. Ma Peter Newmark sembra essere convinto che ‘Translation Theory’ (Teoria della traduzione) vada meglio. [...] sia Newmark che Holmes mettono in guardia i loro colleghi da una troppo ottimistica visione della

Interessante risulta, altresì, la sua valutazione a livello linguistico e pragmatico della denominazione in questione. Lambert, ponendo la questione su un piano strettamente linguistico, si chiede se l'espressione "Translation Studies" possa avere un equivalente nelle varie lingue utilizzate nella ricerca internazionale. E da qui si spiegherebbe l'utilizzo del termine "traduttologia" (in francese "traductologie", in inglese "traductology") che non creerebbe particolari dilemmi ai teorici. Ciò che maggiormente incide nella denominazione della disciplina, tuttavia, a parere di Lambert, è la definizione dell'oggetto, dello scopo e degli obiettivi della disciplina, poiché, senza questa definizione, non può esserci una chiara codificazione (Leuven-Zwart/ Naaijken, 1991:28).

La questione si lega al fatto che il dibattito sulla traduzione implica la discussione intorno a certi temi quali: il binomio teoria/pratica del tradurre, la stretta connessione della traduzione con la linguistica, con la semiotica, o piuttosto con la letteratura comparata, o altrimenti con l'approccio interdisciplinare dei *Cultural Studies*, o ancora la pratica della traduzione automatizzata. Lambert sembra, dunque, pervenire alla conclusione, pienamente da noi condivisa, che:

Nothing is less clear than the exact nature of translation and the least we can say is that Holmes had excellent reason for recommending the study of the phenomenon before/in relation with any kind of theorizing.<sup>31</sup> (Leuven-Zwart/ Naaijken, 1991:28)

Del resto, ci pare condivisibile, altresì, la sua opinione secondo cui:

The very intention to provide a unified and homogeneous picture of the discipline is in contradiction with the fact that so many such pictures (*states of the art*) pretend to have the same aim while being so different. Hence the key problem might be just the very status of theory.<sup>32</sup> (Leuven-Zwart/ Naaijken, 1991:29)

---

traduzione, specialmente dalla 'Scienza'. [...] In un recente articolo, Werner Koller (Koller 1990) assegna inoltre una posizione piuttosto particolare ai 'Translation Studies' collegandola a Gideon Toury e, apparentemente, solo con lo studio della letteratura tradotta; [...] In un'altra indagine della ricerca sulla traduzione contemporanea, Gisela Thome inoltre fa riferimento agli 'studi della traduzione basati sulla scienza letteraria e sulla comparativistica' (Thome, 1990:2). Tuttavia, questi commenti ed esitazioni indicano che la maggior parte dei teorici hanno familiarità con il termine, ma non avvertono la necessità di utilizzarlo come codificazione ufficiale e generale, e questo implica inoltre che il punto di vista di Holmes (di Toury e probabilmente di altri) sulla teoria/studio della traduzione non è realmente condiviso". [Trad. nostra].

<sup>31</sup> "Niente è meno chiaro dell'esatta natura della traduzione e il meno che possiamo dire è che Holmes ha avuto chiare ragioni per raccomandare lo studio del fenomeno prima/in relazione con ogni tipo di teorizzazione". [Trad. nostra].

<sup>32</sup> "L'intenzione vera di fornire un'immagine unificata e omogenea della disciplina è in contraddizione con il fatto che molte di queste immagini (*states of the art*) pretendono di avere lo stesso scopo pur essendo differenti. Pertanto, il problema cruciale sarebbe semplicemente il vero stato della teoria." [Trad. nostra].

Della complessità degli approcci e della vastità dei fenomeni implicati dalla traduzione cercheremo di fornire una panoramica generale nei paragrafi a seguire.

### 3. Delimitazione del campo di studi della traduzione

Oltre alla proposta della denominazione *Translation Studies*, a James S. Holmes si deve, altresì, l'importante contributo fornito nel tentativo di delimitare il campo di studi della traduzione, che agli inizi della sua formalizzazione si trova ancora disseminata tra differenti discipline.

In particolare, Holmes definisce la traduzione come una disciplina empirica che ha due principali obiettivi:

(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted. The two branches of pure translation studies concerning themselves with these objectives can be designated *descriptive translation studies* (DTS) or *translation description* (TD) and *theoretical translation studies* (ThTS) or *translation theory* (TTh)<sup>33</sup>. (Holmes, 1988/1994:71)

Nello specifico, gli studi descrittivi rappresentano il ramo della disciplina che mantiene il contatto più stretto con i fenomeni empirici oggetto di studio, secondo una prospettiva analitica tripartita che rivolge l'attenzione al prodotto, alla funzione e al processo della traduzione (*product-oriented DTS*, *function-oriented DTS* e *process-oriented DTS*). Gli studi teorici della traduzione, invece, utilizzano i risultati degli studi descrittivi, associandoli alle informazioni fornite da altri campi e discipline affini, per elaborare principi, teorie e modelli che serviranno a spiegare e predire cosa sono e cosa saranno il tradurre e la traduzione (Holmes, 1988/1994:72-73).

Lo scritto di Holmes sottolinea tuttavia il fenomeno caratteristico della teoria della traduzione: piuttosto che di teoria generale, occorre parlare di teorie parziali e specifiche, ciascuna delle quali tratta un particolare aspetto dell'intera teoria della traduzione – teorie condizionate dal mezzo, dall'area, dal rango, dal tipo di testo, dal tempo, o dal problema (*medium, area, rank, text-type, time, problem*) (Holmes, 1988/1994:73-76). Oltre alla pura ricerca fine a se stessa, la teoria della traduzione descritta da Holmes, prevede un ulteriore ramo di indagine: gli studi traduttologici applicati (*applied translation studies*), che si concretizzano nel campo della didattica della

---

<sup>33</sup> “(1) Descrivere i fenomeni del tradurre e della(e) traduzione(i) come si manifestano nel mondo della nostra esperienza, e (2) stabilire principi generali per mezzo dei quali tali fenomeni possono essere spiegati e predetti. I due rami degli studi puri della traduzione riguardanti se stessi con questi obiettivi possono essere designati studi descrittivi della traduzione (SDT) o descrizione della traduzione (DT) e studi teorici della traduzione (STT) o teoria della traduzione (TT).” [Trad. nostra].

traduzione, nella necessità di sussidi alla traduzione (lessicografici e terminologici, e grammaticali), nella politica della traduzione e infine nella critica della traduzione. Secondo la visione di Holmes, dunque, la teoria della traduzione prevede un rapporto dialettico tra i tre filoni di indagine, quello descrittivo, quello teorico e quello applicato

La sistematizzazione globale del campo d'indagine dei *Translation Studies*, messa a punto da Holmes nel 1972, può essere più chiaramente visualizzata attraverso lo schema successivamente presentato da Gideon Toury (1995:10), esponente della Scuola di Tel Aviv:

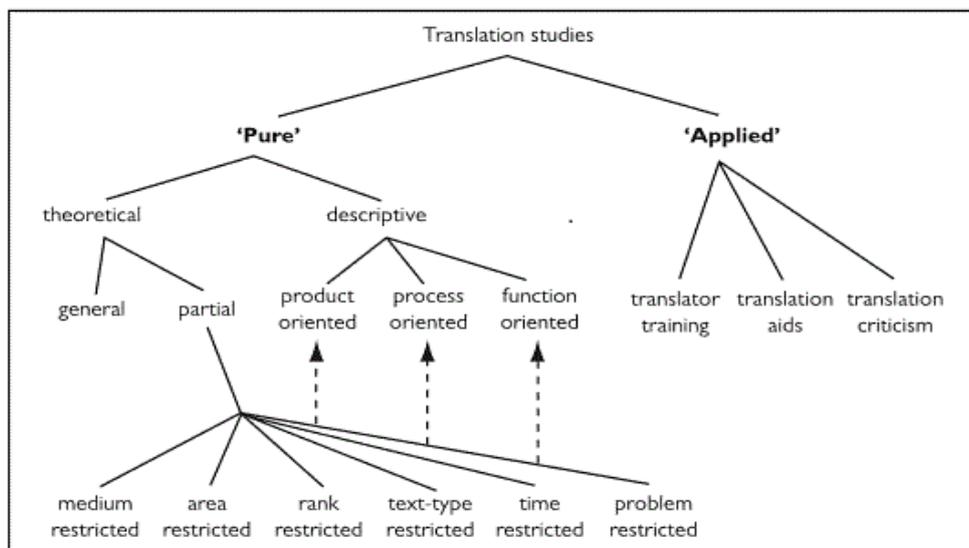


Figura 1. Mappa di Toury che mostra la strutturazione dei *Translation Studies* concepita da Holmes.

Holmes individua due principali aree di ricerca nel campo degli studi sulla traduzione: da un lato “studi della traduzione puri” (*pure translation studies*) e dall’altro “studi della traduzione applicati” (*applied translation studies*), con l’ulteriore specificazione che gli studi puri si distinguono in descrittivi (*descriptive*), ovvero finalizzati alla descrizione dei fenomeni della traduzione, e teorici (*theoretical*), in quanto intendono stabilire i principi generali per spiegare e predire tali fenomeni; inoltre, il ramo teorico è ulteriormente diviso in teorie generali e teorie parziali: le prime consistono nelle concettualizzazioni che si riferiscono ad ogni tipo di traduzione e propongono generalizzazioni valide per la traduzione in quanto tale, le seconde, invece, sono distinte secondo sei ulteriori restrizioni – mezzo, area, rango, tipo di testo, tempo, problema; il ramo descrittivo, parimenti, si orienta a tre differenti aspetti della traduzione, il *prodotto*, la *funzione* e il *processo*. Gli studi della traduzione applicati, a loro volta, prevedono tre direzioni d’indagine – formazione del traduttore, supporti alla traduzione, critica della traduzione (*translator training, translation aids, translation criticism*), con ulteriori sottoclassificazioni, come mostra la tabella seguente.

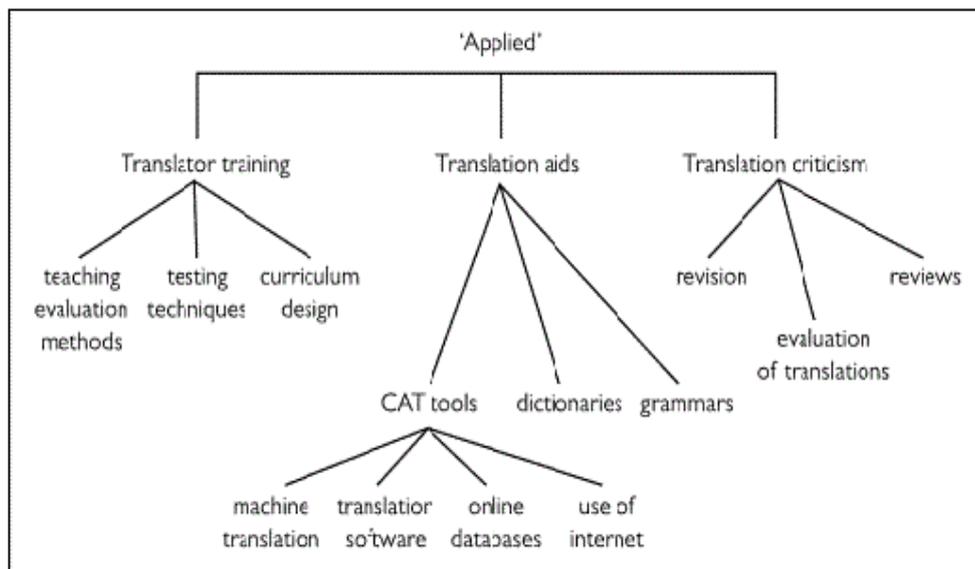


Figura 2. Classificazione di Holmes degli studi applicati della traduzione, nella griglia di Toury (1995:11).

Volendo entrare nei particolari della teoria di Holmes per avere una panoramica più chiara della ripartizione del campo di studi della traduzione nelle diverse prospettive di indagine, occorre partire dall'approccio descrittivo, che, come già espresso, focalizza su tre aspetti (il prodotto, la funzione e il processo):

a) Gli studi descrittivi della traduzione orientati al prodotto (*product-oriented DTS*) esaminano le traduzioni esistenti. Ciò può implicare la descrizione o l'analisi di una singola coppia formata da testo di partenza e testo di arrivo, ma anche l'analisi di più testi di arrivo a partire dallo stesso testo originale, in una o più lingue di arrivo. Su scala ridotta, questi studi possono essere condotti su un ampio corpo di analisi traduttive riguardanti un certo periodo, una certa lingua o un certo tipo di testo/discorso; su larga scala, invece, si può seguire un percorso diacronico (seguendo lo sviluppo nel tempo) o sincronico (in un singolo momento o periodo di tempo).

b) Gli studi descrittivi della traduzione orientati alla funzione (*function-oriented DTS*) sono intesi da Holmes come l'analisi della situazione socioculturale in cui la traduzione è recepita, quindi, a suo dire, si tratta di “uno studio del contesto piuttosto che del testo” (Holmes, 1988/1994:72). Le questioni sulle quali si indaga sono: quali libri tradurre, quando e dove, e quali influenze essi esercitano. Quest'area di ricerca sulla traduzione, ancora poco indagata al tempo di Holmes, e che lo studioso inglese definisce “socio-translation studies” (lett. studi di socio-traduzione), gode oggi di maggiore popolarità e viene piuttosto identificata come “cultural-studies-oriented translation” (lett. traduzione orientata agli studi culturali), secondo l'analisi di Jeremy Munday, autore di un prezioso volume sui *Translation Studies*.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> J. Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Routledge, London/New York, 2001, p. 11.

c) Gli studi descrittivi della traduzione orientati al processo (*process-oriented DTS*), infine, sono connessi alla psicologia della traduzione, ovvero all'indagine di ciò che avviene nella mente del traduttore.

I risultati della ricerca degli studi descrittivi della traduzione possono essere condotti nell'area degli studi teoretici, al fine di delineare tanto una teoria generale della traduzione quanto teorie parziali limitate a certi aspetti sopra menzionati, da cui si ricavano le seguenti teorizzazioni:

- a) le teorie circoscritte al mezzo (*medium-restricted theories*), che fanno la distinzione tra la traduzione umana e la traduzione automatica;
- b) le teorie circoscritte all'area (*area-restricted theories*), che dipendono dalle specifiche lingue o gruppi di lingue e/o culture implicate nella traduzione;
- c) le teorie circoscritte al rango (*rank-restricted theories*), ovvero circoscritte ad uno specifico livello di parola o frase, che risentono della nascente tendenza dell'epoca di Holmes per l'analisi linguistica nella traduzione;
- d) le teorie circoscritte al tipo di testo (*text-type restricted theories*), che prendono in considerazione le traduzioni sulla base del tipo di discorso o di genere testuale, per es. traduzione letteraria, economica, tecnica, etc.;
- e) le teorie circoscritte al tempo (*time-restricted theories*), che si riferiscono a certi periodi o a certe sequenze temporali, come avviene per la storia della traduzione;
- f) le teorie circoscritte al problema (*problem-restricted theories*) che riguardano specifiche problematiche, quali l'equivalenza o la questione se gli universali linguistici e la lingua tradotta esistono.

Come lo stesso Holmes sostiene, differenti limitazioni teoriche possono essere applicate nello stesso tempo allo studio della traduzione (Munday, 2001:11).

Per ciò che riguarda il ramo applicato degli studi sulla traduzione, invece, lo schema di Holmes prevede:

- a) formazione del traduttore: metodi d'insegnamento, tecniche di verifica, stesura del curriculum;
- b) supporti alla traduzione: per es. dizionari, grammatiche e tecnologia dell'informazione;
- c) critica della traduzione: la valutazione delle traduzioni, ivi incluse le traduzioni degli studenti, e la revisione delle traduzioni pubblicate.

I tre rami di studio – teorico, descrittivo e applicativo – si influenzano reciprocamente. Tuttavia, la suddivisione, per quanto flessibile e aperta ad incorporare sviluppi successivi, è utile al fine di fornire una chiarificazione delle differenti direzioni d'indagine e una scissione nelle varie aree di lavoro, tentando così di superare la confusione e la mescolanza tra i vari settori della ricerca traduttologica. Pertanto, sebbene dal 1972 ad oggi la traduttologia abbia fatto considerevoli

progressi, la mappa di Holmes risulta ancora utile come punto di partenza per lo studio di questa disciplina.

#### 4. Periodizzazione cronologica e/o tematica della disciplina

A partire dalla seconda metà del Novecento, come già detto, si inizia a parlare di teoria della traduzione in maniera sistematica, affrontando la questione da punti di vista differenti, tanto concettuali quanto pragmatici, sviluppando approfondite riflessioni sulla natura e sull'esercizio di tale disciplina. Gli studiosi, in maniera individuale o facendo capo a particolari scuole di pensiero, interpretano in modo differente l'essenza e gli obiettivi di questa che, di volta in volta, assume la definizione, evidentemente labile, di arte, scienza, pratica, esercizio, e così via, senza pervenire definitivamente ad una demarcazione netta della sua connotazione.

Negli ultimi decenni, pertanto, il panorama traduttologico internazionale risulta particolarmente florido ed eterogeneo, cosicché l'intento di classificare – in modo cronologico o tematico, che si voglia – gli sviluppi teorici della materia risulta evidentemente complesso, dal momento che le prospettive di studio e le concettualizzazioni si integrano e si compenetrano, talvolta si contrappongono, talora convergono.

D'altra parte, tracciare una periodizzazione quanto più circostanziata possibile tra le varie tendenze risponde all'esigenza dei cultori della traduzione (traduttologi, critici, traduttori e studiosi in genere) di delimitare un campo di studi che nella sua fase attuale assiste ad un approfondimento teorico e ad un incremento pratico a livello internazionale particolarmente rigogliosi.

L'analisi epistemologica della traduzione brevemente tracciata da Claude Bocquet<sup>35</sup> pone l'avvio delle riflessioni scientifiche sul tradurre a partire dal momento in cui essa guadagna l'accesso all'Università come disciplina autonoma, e non più come esercizio didattico finalizzato all'apprendimento di una lingua straniera. Questa decisione viene presa per la prima volta nel 1930 presso l'Università tedesca di Mannheim, dove il prof. Glauser, immigrato svizzero poliglotta, fonda un primo istituto universitario di traduzione e d'interpretazione; la seconda esperienza è quella avviata a Ginevra nel 1941 dal prof. Antoine Velleman.

A questa prima fase della nascita della traduttologia, fa seguito, nella periodizzazione di Bocquet, la fase della teorizzazione conflittuale della disciplina del tradurre con le scienze formalizzate che hanno preso parte alla formazione della traduttologia, prima tra tutte la linguistica; la terza tappa, che prende l'avvio negli anni '80, corrisponde invece all'avvicinamento della traduttologia alle scienze cognitive, nel tentativo di superare l'approccio linguistico formale ed aprire i propri orizzonti a concetti quali il contenuto, il tipo di discorso, il senso, e così via.

---

<sup>35</sup> C. Bocquet, "La traductologie: préhistoire et histoire d'une démarche épistémologique, in M. Ballard, *Qu'est-ce que la traductologie?*, Artois Presses Université, Arras, 2006, pp. 23-36.

Anche Jeremy Munday, nel suo volume introduttivo al campo dei *Translation Studies*, nel ritracciare cronologicamente lo sviluppo della disciplina, fa innanzitutto rimontare agli anni '60 l'epoca della sua introduzione nell'Università americana – a Iowa e Princeton, per l'esattezza – sotto forma di seminari sulla traduzione, focalizzati in particolare sul processo di traduzione e sulla comprensione del testo (Munday, 2001:8-9).

Parallelamente a questo approccio, Munday colloca la traduzione anche nell'ambito di studio della letteratura comparata, poiché, per poter confrontare testi appartenenti a nazioni e culture differenti, si fa spesso ricorso alla letteratura tradotta. Un'altra area in cui la traduzione diventa oggetto della ricerca è quella dell'analisi contrastiva, ovvero dello studio di due lingue a confronto al fine di individuare differenze e analogie.

Munday situa questa fase di studio della traduzione negli anni '60 e '70, e indica nei contributi di Vinay e Darbelnet (1958) e di J. C. Catford (1965) i risultati più significativi. Conformemente all'analisi di altri teorici europei, anche lo studioso scozzese individua nell'approccio linguistico alla traduzione degli anni '50 e '60, il momento cruciale per lo studio della disciplina in maniera sistematica e scientifica, delineando con maggiore chiarezza il relativo campo d'indagine. Tra i maggiori rappresentanti di questo tipo di approccio Munday segnala: George Mounin (*Les problèmes théoriques de la traduction*, 1963), Eugene Nida (*Toward a Science of Translating*, 1964), Wolfram Wills (*Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, 1982), Werner Koller (*Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 1979), Otto Kade (*Zufall und Gesetzmäßigkeit in der Übersetzung*, 1968), Albrecht Neubert (*Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, 1968).

Gli sviluppi più significativi, secondo la sintesi proposta da Munday, si hanno, tuttavia a partire dagli anni '70, in seguito alla minuziosa teorizzazione della disciplina ad opera di James S. Holmes, che oltre a proporre con considerevole successo la denominazione *Translation Studies* per questo campo di studi, crea, altresì, una mappatura delle differenti aree di indagine in materia di traduzione (come già visto nel terzo paragrafo del presente capitolo), rendendo così possibile la prima organizzazione scientifica e organica della traduttologia, a cui ancora oggi si fa riferimento.

A partire dagli anni '70, dunque, l'orientamento di studi della traduzione basato sull'analisi contrastiva viene messo da parte; l'approccio scientifico incentrato sulla linguistica continua ad essere rilevante in Germania, ma il concetto di equivalenza ad esso associato declina, per lasciare il posto a teorie incentrate sul tipo di testo e sulla funzione della traduzione. Diversamente, la concettualizzazione di Halliday sull'influenza dell'analisi del discorso e della grammatica funzionale sistematica, che considera la lingua come un atto comunicativo in un contesto socioculturale, continua ad essere prominente nelle decadi successive, soprattutto in Australia e in Gran Bretagna, e trova applicazione nelle opere di diversi studiosi, tra cui: Bell (1991), Baker (1992) and Hatim and Mason (1990, 1997).

La fine degli anni '70 e gli anni '80 vedono, inoltre, l'ascesa di un approccio descrittivo che ha origine nella letteratura comparata e nel Formalismo Russo. Pionieri di tale corrente sono i teorici della Scuola di Tel Aviv, Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, promotori del concetto del *polisistema letterario*, in cui, tra l'altro, letterature e generi letterari diversi, incluse le opere tradotte e quelle non tradotte, competono per l'egemonia. I teorici del polisistema hanno lavorato con un gruppo di studiosi belgi, di cui fanno parte José Lambert e, più tardi, André Lefevere, e con gli inglesi Susan Bassnett e Theo Hermans. A quest'ultimo si deve il volume *The manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (1985), che ha dato il nome alla cosiddetta "Scuola della Manipolazione", la quale promuove un approccio dinamico, orientato culturalmente, che prenderà sempre più piede nei decenni a seguire.

Gli anni '90, invece, vedono l'interazione tra le recenti scuole e concettualizzazioni e le nuove prospettive d'indagine della traduttologia internazionale: in particolare, nel panorama teorico spiccano le ricerche su traduzione e genere condotte da Sherry Simon in ambito canadese; la scuola "cannibalistica" brasiliana promossa da Else Vieira; la teoria postcoloniale della traduzione con le figure prominenti degli studiosi di Bengali, Tejaswini Niranjana e Gayatri Spivak; l'analisi orientata agli studi culturali condotta da Lawrence Venuti negli Stati Uniti.

Siri Nergaard<sup>36</sup>, dal canto suo, sceglie di tracciare l'evoluzione della formazione della disciplina sulla base del nome con cui di volta in volta è stata denominata (*scienza, teoria e studi*), e individua tre generazioni di studiosi.

a) La prima generazione ricopre gli anni '50 e '60 del Novecento e associa alla disciplina del tradurre la denominazione di *scienza*, in virtù del fatto che a segnare una svolta scientifica della materia sono i tentativi di traduzione automatica computerizzata, condotti principalmente da teorici dell'informazione, linguisti e addirittura matematici e ingegneri, che applicano alla ricerca sulla traduzione l'impronta della logica dei calcolatori. Sulla scia dell'approccio generativista di Noam Chomsky (*Aspetti di una teoria della sintassi*, 1965), si assiste, in questi anni, ad una generale scientificizzazione della lingua e dell'atto linguistico che, per quanto riguarda la traduzione, sfocia nell'attuazione di operazioni traduttive, le quali, trascurando gli effetti legati ai processi di comunicazione e ai fenomeni culturali connessi alla lingua, consistono perlopiù in trasposizioni terminologiche, difficilmente applicabili al campo della traduzione letteraria. Tali teorie altamente formalizzate sono intese, in primo luogo, ai fini di una funzione pratica, cioè devono servire come istruzioni e regole per il traduttore. Ne consegue che il compito principale della disciplina viene individuato nella costruzione di una teoria in grado di stabilire dei criteri stabili e fissi su come fare una *traduzione equivalente* all'originale<sup>37</sup> (Nergaard, 1995:7). Si tratta pertanto di un approccio

---

<sup>36</sup> S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 5-17.

<sup>37</sup> Il concetto di equivalenza, che dovrebbe chiarire il rapporto fra testo di partenza e testo di arrivo, è una delle questioni più dibattute e articolate della teorizzazione del tradurre, con cui si sono confrontati numerosi studiosi della materia. Nida (*Toward a Science of Translating*, 1964) parla di *equivalenza formale* ed *equivalenza dinamica*; Popovič (*Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, 1976) distingue

prevalentemente normativo, al quale si oppongono i teorici che affrontano la traduzione da un punto di vista non linguistico e con altri modelli metodologici, e che considerano queste teorie prescrittive come *source-oriented* (orientate al testo di partenza) e aprioristiche, nel senso che la traduzione sarebbe funzionale unicamente all'originale e non al testo/contesto di arrivo, e le regole formulate prescinderebbero la situazione testuale, contestuale, linguistica, etc. Gli esponenti più rappresentativi di questa prima generazione appartengono alla scuola tedesca dell'*Übersetzungswissenschaft*, tra cui Kade (1964, 1968), Koller (1978), Wills (1977), ma anche Nida (1964), Mounin (1963, 1965) e Catford (1965). Le ragioni dell'inadeguatezza di tale approccio scientifico e prescrittivo rispetto alla traduzione sarebbero da ricercare nella natura stessa del tradurre: mentre la linguistica, per la sua impostazione strutturalista, indaga la natura e la struttura della lingua (nel senso della *langue* saussuriana), la traduzione non riguarda una trasposizione da lingua a lingua, ma da testo a testo (a livello della *parole*). Se la linguistica si occupa della lingua come un sistema, e del suo aspetto sincronico, la traduzione è un fatto dinamico che avviene nella diacronia (Nergaard, 1995:8-9). Con ciò non si vuole tuttavia escludere l'approccio linguistico dall'ambito traduttologico, ma si intende inserirlo in una visione più ampia che tenga conto anche degli aspetti extralinguistici ed extratestuali.

b) La seconda generazione, che va dalla fine degli anni '70 all'inizio degli anni '80, assume il termine di teorie in riferimento allo studio della traduzione e si contraddistingue per la conduzione dei primi tentativi di fondare una disciplina che non sia né scientifica né prescrittiva e che privilegi i testi letterari, in un quadro di studi relativi, soprattutto, alla letteratura e alle letterature comparate. L'innovazione consiste nel fatto che si inizia a condurre una riflessione sulla traduzione a partire dalla traduzione stessa, ovvero non si ricercano più in altre teorie le regole applicabili al tradurre, ma si descrivono i fattori che soggiacciono alla traduzione in quanto tale. Tale teoria, che Berman<sup>38</sup> chiama traduttologia, è una "riflessione che la traduzione fa su se stessa, a partire dal fatto che essa è un'esperienza" (Berman, 1985:39). Tale evoluzione è direttamente connessa agli sviluppi che si verificano nelle teorie del testo e nella linguistica testuale, e si basa, come in esse, sull'ampliamento dell'unità di traduzione, rispettivamente di analisi, dalla parola o dalla frase al testo. Secondo la terminologia di Toury<sup>39</sup>, si verifica uno "spostamento graduale di interesse da quelle relazioni definite come interlinguistiche a relazioni dette intertestuali" (Nergaard, 1995:110). L'area iniziale di sviluppo di tali teorie sono soprattutto i Paesi Bassi

---

quattro tipi di equivalenza (*linguistica, paradigmatica, stilistica e testuale*); Reiss (*Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, 1971) parla di *equivalenza funzionale*; Gorlée (*Semiotics and the Problem of Translation. With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, 1994) che ha fatto una piccola rassegna dei modi di intendere l'equivalenza in traduzione, ne elenca una serie e ricorda come Catford (*A Linguistic Theory of Translation*, 1965) avesse indicato come compito centrale di una teoria della traduzione quello di definire la natura e le condizioni dell'equivalenza traduttiva. (Nergaard, 1995:7, nota n. 9).

<sup>38</sup> A. Berman, *Les tours de Babel: Essai sur la traduction*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985, p. 39.

<sup>39</sup> G. Toury, *Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico*, in Nergaard, 1995:110; titolo originale: "Communication in Translated Texts. A Semiotic Approach", in G. Toury, *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute of Poetics and Semiotics, Tel Aviv, 1980, pp. 11-18.

(Holmes, Lambert, Van den Broeck), ma gradualmente la nuova tendenza si espande in tutta l'Europa con risultati significativi soprattutto in Francia (Meschonnic, Ladamiral, Berman). Alla base di tale evoluzione stanno le teorie dei formalisti russi, che hanno dato un forte impulso in particolare agli studiosi olandesi, ma anche ai teorici della Scuola di Tel Aviv, Toury e Even-Zohar. Alcuni traduttologi di questa generazione, come Holmes, Toury e Lefevere, basandosi sul principio della non-normatività e della *non-source-orientedness* (lett. non-orientamento al testo fonte) forniscono importanti contributi per la definizione della natura e degli obiettivi della disciplina del tradurre.

c) La terza generazione, infine, quella degli anni '80, rappresenta la fase dei cosiddetti *Translation Studies*, secondo la designazione inglese di Holmes, che trova applicazione in ambito internazionale, a ragion del fatto che la traduzione non viene considerata una scienza, né una teoria, ma un campo di studi, il cui obiettivo non è quello di fornire istruzioni e modelli su come tradurre, ma *descrivere* i fenomeni che avvengono in traduzione. Stando alle considerazioni di Pym<sup>40</sup>, la traduzione non è una scienza, non perché nessuna delle teorie sia giusta, ma perché sono pochi i criteri generalmente riconosciuti con cui si possa dimostrare che una certa teoria è sbagliata. E non è una teoria, perché a una teoria si richiede una maggiore uniformità e univocità di quanto si possa trarre negli studi sulla traduzione (Pym, 1992:183). La considerazione di fondo di questa generazione di studiosi è che il tradurre non riguarda tanto le lingue quanto le culture, per cui si concepisce la traduzione come comunicazione interculturale (Hatim and Mason, *Discourse and the translator*, 1990; Bassnett and Lefevere, *Translation, History and culture*, 1990; Pym, *Translation and Text transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, 1992). Si tratta del cosiddetto *cultural turn* (lett. svolta culturale), quel fenomeno che segna la nuova era della traduzione, ricorrendo all'espressione utilizzata da Mary Snell-Hornby<sup>41</sup>, nel 1988, la quale si esprime a favore della cultura come elemento di unità di analisi, in sostituzione del testo. Alla base di tale svolta culturale stanno le teorie post-strutturaliste e decostruzioniste, in particolare di De Man e Derrida. Quest'ultimo, nello specifico, mette in discussione i concetti di *originalità* e *autorità*, invalidando così l'opposizione netta tra 'originale' e 'traduzione' che rendeva invisibile il traduttore (Venuti, 1992)<sup>42</sup>. L'ottica interculturale che prende piede nella traduzione si accompagna ad un'apertura geografica degli orizzonti teorici: studiosi provenienti da regioni periferiche rispetto all'Occidente e da aree postcoloniali partecipano sempre più attivamente al dibattito sulla traduzione, apportando contributi da un'ottica alternativa. In particolare lo studio della traduzione si confronta ora con problematiche nuove, quali: la prospettiva multi-etnica e multiculturale

---

<sup>40</sup> A. Pym, *Translation and Text transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Peter Lang, Frankfurt/Main, 1992, p. 183.

<sup>41</sup> M. Snell-Hornby, "Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany", in S. Bassnett and A. Lefevere, *Translation, History and Culture*, Pinter, London/New York, 1990, pp. 79-86 (pp.81-82).

<sup>42</sup> L. Venuti, *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London/New York, 1992, pp.6-7.

(Johnson, 1985; Spivak, 1992; Niranjana, 1992); i giochi di potere tra culture dominanti e culture dominate (Jacquemond, 1992); il colonialismo (Sengupta, 1991); il femminismo e le questioni di genere (Simon, 1996; Godard, 1990); l'ideologia (Lefevre, 1992); la soggettività (Venuti, 1992).

La panoramica appena fornita evidenzia chiaramente come la ricerca sulla traduzione spazi ora all'interno di campi di studi complementari, allorché apporti di discipline affini si integrano nell'indagine traduttologica in senso stretto.

Pregnante risulta, a nostro parere, la definizione fornita da Christine Durieux (Università di Caen, Bassa Normandia) nel suo contributo per il volume di studi sulla traduzione curato da Michel Ballard in occasione del colloquio di Artois (26-28 marzo 2003), incentrato sulla questione: *Qu'est-ce que la traductologie?* (Che cos'è la traduttologia?):<sup>43</sup>

La traductologie est une discipline essentiellement *limitrophe*. [...] La traductologie se situe effectivement à la frontière de diverses disciplines auxquelles elle emprunte des pans entiers et dont elle mobilise des théories; c'est le cas, notamment, de la philosophie du langage, de la linguistique, psycholinguistique et sociolinguistique, de la psychologie cognitive, des sciences de la communication, des neurosciences.<sup>44</sup> (Ballard, 2006:95-96)

Nel paragrafo seguente, è nostra intenzione fornire, in maniera sintetica e concisa, un quadro generale e complessivo, seppur lungi da ogni pretesa di interezza, dei fenomeni che caratterizzano la traduzione contemporanea, al fine di ottenere una visione d'insieme delle teorie finora elaborate, per poi discernere da esse le concettualizzazioni pertinenti all'analisi critica, che intendiamo condurre delle due traduzioni italiane del romanzo kadareano *Këshjtjella*.

## 5. Le principali teorie contemporanee della traduzione

Per avere un quadro generale delle principali teorie contemporanee della traduzione, facciamo riferimento alla schematizzazione proposta da Jeremy Munday nel suo volume *Introducing Translation Studies: Theories and Application* (2001), il quale ripartisce in undici capitoli i vari filoni di ricerca e i contributi teorici più importanti relativi agli studi della traduzione, e ci atteniamo, altresì, alle nozioni apprese nel corso di *Théories contemporaines de la traduction*,

---

<sup>43</sup> C. Durieux, "La traductologie: une discipline limitrophe", in M. Ballard, *Qu'est-ce que la traductologie?*, Artois Presses Université, Arras, 2006, pp. 95-144 (pp. 95-96).

<sup>44</sup> "La traduttologia è una disciplina essenzialmente limitrofa. [...] La traduttologia si situa effettivamente alla frontiera di differenti discipline dalle quali prende in prestito intere sezioni e mobilità delle teorie; è il caso, in particolare, della filosofia del linguaggio, della linguistica, psicolinguistica e sociolinguistica, della psicologia cognitiva, delle scienze della comunicazione, delle neuroscienze." [Trad. nostra].

tenuto dal prof. Lance Hewson, presso la Faculté de Traduction et Interprétation de l'Université de Genève, nel semestre estivo 2011-2012, che parimenti si è soffermato sulle principali riflessioni teoriche in campo traduttologico.

Ulteriori letture integrative, opportunamente menzionate nei relativi riferimenti bibliografici, concorrono ad ampliare la prospettiva di analisi e di approfondimento dell'area di studio in oggetto.

Coerentemente agli obiettivi di ricerca che ci siamo prefissati con il presente lavoro di ricerca dottorale, focalizziamo la nostra attenzione principalmente sulle teorie relative alla traduzione letteraria, senza precludere eventuali parallelismi con le concettualizzazioni pertinenti alla traduzione cosiddetta pragmatica, e al tradurre in genere.

### 5.1. L'approccio linguistico nello studio della traduzione

Come più volte sottolineato, l'avvio della fase scientifica dello studio della traduzione si segnala in concomitanza alle prime ricerche sulla traduzione automatica, che crea repentinamente la necessità di affrontare il problema dal punto di vista della linguistica. Il dibattito verte su due concetti-chiave: significato ed equivalenza.

Tra i primi ad occuparsi della questione è Roman Jakobson che, nel suo articolo "On linguistic Aspects of Translation" (1959)<sup>45</sup>, richiama l'attenzione sul fatto che la scienza del linguaggio si serve, in modo implicito o esplicito, della traduzione per interpretare un campione linguistico. Il linguista strutturalista, inoltre, descrive tre tipi di traduzione: endolinguistica (o riformulazione, ovvero interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua); interlinguistica (o traduzione propriamente detta, cioè interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua); e intersemiotica (o trasmutazione, ossia interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici) (Nergaard, 1995:53). Jakobson si dedica, inoltre, alla questione dell'equivalenza di significato: partendo dalla constatazione che "non esiste equivalenza assoluta tra le unità codificate", giunge alla conclusione che "la traduzione implica due messaggi equivalenti in due codici diversi" ed afferma che "l'equivalenza nella differenza è il problema centrale del linguaggio e l'oggetto fondamentale della linguistica" (Nergaard, 1995:54). Jakobson supera in modo pragmatico anche il dogma dell'intraducibilità, sostenendo che "Ogni esperienza conoscitiva può essere espressa e classificata in qualsiasi lingua esistente. Dove vi siano delle lacune la terminologia sarà modificata e ampliata dai prestiti, dai calchi, dai neologismi, dalle trasposizioni semantiche e, infine, dalle circonlocuzioni" (Nergaard, 1995:56).

---

<sup>45</sup> R. Jakobson, "Aspetti linguistici della traduzione", in Nergaard, 1995:51-62.

Sull'opinione se la traduzione debba essere considerata come un'operazione che rientra nei confini dell'analisi linguistica, si riscontrano i pareri divergenti dei traduttori e degli studiosi. Il più fervente sostenitore del principio che la traduzione è innanzitutto un'operazione linguistica è Andrej Venediktovič Federov (*Introduzione a una teoria della traduzione*, 1953<sup>46</sup>), il quale specifica che il punto di vista linguistico nell'analisi della traduzione non esclude gli altri, ma li precede e li condiziona, perché qualsiasi fatto di traduzione implica innanzitutto un fatto di lingua. Alla sua teoria si oppone Edmond Cary, nel suo volume *La traduction dans le monde moderne* (1956), secondo cui la traduzione non è un'operazione linguistica, ma un'operazione *sui generis*, impossibile a definirsi in altro modo che per se stessa, irriducibile a qualunque altro campo scientifico.<sup>47</sup> In disaccordo con Federov sono, altresì, gli studiosi sovietici, sostenitori dell'approccio letterario, mentre parere favorevole è espresso da Georges Mounin, il quale condivide l'idea che “la traduzione non è mai un'operazione unicamente né totalmente linguistica, ma è prima di tutto e sempre un'operazione linguistica”, poiché, aggiunge Mounin, la traduzione “deve in primo luogo desumere dalla linguistica generale quelle risposte che essa fornisce o può fornire ai suoi problemi specifici: che cos'è il senso di un enunciato linguistico? che cosa sono gli imponderabili della lingua detta “affettiva”, o della lingua estetica che scoraggiano i traduttori?”(Mounin, 1965:70-74).

Le questioni di significato, equivalenza e traducibilità diventano, dunque, una costante del dibattito traduttologico negli anni '60 e stanno alla base dell'approccio scientifico con cui gli studiosi affrontano la traduzione. Tra questi si segnalano, in particolare: Eugene Nida (*Toward a Science of Translating*, 1964)<sup>48</sup>, ideatore dei concetti di equivalenza formale ed equivalenza dinamica<sup>49</sup> e del principio dell'effetto equivalente<sup>50</sup>, rappresentante di un approccio linguistico

---

<sup>46</sup> Titolo originale: *V vedenie v teoriju perevoda*, Moscou, Institut des littératures en langues étrangères.

<sup>47</sup> Cary ritiene che la traduzione letteraria non è un'operazione linguistica, ma un'operazione letteraria ed aggiunge che si tratta di un'arte, irriducibile a nessun'altra, condividendo questa concezione con altri teorici quali Savory (1957), Toper (1979), Newmark (1982) e Steiner (1978). Cfr. E. Cary, *La traduction dans le monde moderne*, Librairie de l'Université Georg S.A. Genève, 1956, p. 18.

<sup>48</sup> E. Nida, *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964.

<sup>49</sup> “L'equivalenza formale focalizza la sua attenzione sul messaggio in sé, sia nella forma che nel contenuto. [...] Il messaggio nella lingua di arrivo dovrebbe corrispondere il più possibile con i diversi elementi della lingua di partenza” (Nida, 1964:159). L'equivalenza formale è dunque fortemente orientata alla struttura del testo di partenza, che esercita una massiccia influenza nel determinare la correttezza e la precisione. Essa si riferisce per lo più alle traduzioni scolastiche volte all'apprendimento della lingua e delle sue strutture. L'equivalenza dinamica è basata su quello che Nida definisce “il principio dell'effetto equivalente”, per cui “la relazione tra ricevente e messaggio dovrebbe essere sostanzialmente la stessa di quella che è esistita tra i recettori dell'originale e il messaggio” (Nida 1964:159). Quest'approccio orientato al ricevente considera essenziali ai fini della naturalezza l'adattamento della grammatica, del lessico e dei riferimenti culturali; la lingua del testo di arrivo non deve essere influenzata dalla lingua originale, e l'estraneità del testo di partenza risulta minimizzata.

<sup>50</sup> Per Nida, il successo della traduzione dipende soprattutto dal raggiungimento dell'effetto equivalente. Questo principio fa parte delle quattro condizioni indicate da Nida come essenziali per la traduzione: “avere senso; trasmettere lo spirito e lo stile dell'originale; avere una forma d'espressione naturale e semplice; produrre un responso simile” (Nida, 1964: 164).

sistematico che, nonostante le critiche rivolte da teorici tra cui Lefevre, van den Broeck, Larose, Gentzler, ha esercitato una forte influenza su altri importanti traduttologi, quali Peter Newmark, teorico della traduzione semantica e comunicativa<sup>51</sup> e Werner Koller, sostenitore del concetto di corrispondenza ed equivalenza<sup>52</sup>. La nozione di equivalenza continua ad essere illustrata nel corso degli anni '70 ed oltre da definizioni che ne mettono in evidenza tanto la centralità all'interno del campo di studi della traduzione (cfr. Andrew Chesterman<sup>53</sup>, 1989; Michel Ballard<sup>54</sup>, 2001), quanto la sua problematicità (cfr. Mona Baker<sup>55</sup>, 1992; Susan Bassnett<sup>56</sup>, 1980). Ad una definizione prescrittiva di equivalenza si oppone la moderna prospettiva di indagine descrittiva, rappresentata dal suo fautore, Gideon Toury, il quale, considerando come data l'equivalenza tra il testo di partenza e il testo di arrivo, insiste piuttosto nell'identificazione della rete di relazioni tra i due testi.<sup>57</sup>

Anche dalla recente analisi di Anthony Pym<sup>58</sup>, il quale ritiene che l'equivalenza, intorno agli anni '50, sia non solo lo scopo della traduzione, ma anche il parametro attraverso cui le scienze del linguaggio potrebbero analizzare le traduzioni, si deduce una palese problematizzazione del concetto di equivalenza, che dovrebbe fare i conti con l'esistenza di un concetto rivale,

---

<sup>51</sup> Newmark considera illusorio il principio dell'effetto equivalente postulato da Nida e ritiene che il divario tra la lingua di partenza e la lingua di arrivo rimane una costante nel dibattito sulla traduzione, sia a livello teorico che pratico. La soluzione che Newmark propone per ridurre tale divario consiste nella definizione di traduzione "semantica" e traduzione "comunicativa": la traduzione comunicativa mira a produrre sui suoi lettori un effetto quanto più vicino a quello ottenuto sui lettori dell'originale; la traduzione semantica intende rendere, tanto più quanto le strutture semantiche e sintattiche della seconda lingua consentono, l'esatto significato contestuale dell'originale. Cfr. P. Newmark, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, London, 1981, p. 39.

<sup>52</sup> Il teorico tedesco esamina il concetto di equivalenza in traduzione in rapporto a quello di corrispondenza relativo alla linguistica contrastiva, la quale mette a confronto due sistemi linguistici e descrive, in maniera contrastiva, le differenze e le analogie; viceversa, l'equivalenza si riferisce a coppie di passaggi equivalenti del testo originale e del testo tradotto, esaminati al fine di verificare se le condizioni rilevanti del testo di partenza (contenuto, forma, stile, funzione, etc.) sono mantenute nel testo di arrivo. (Koller, 1979: 186-187). Koller distingue cinque tipi differenti di equivalenza: denotativa (equivalenza del contenuto extralinguistico di un testo), connotativa (altrimenti detta equivalenza stilistica, correlata alla scelta lessicale), testo-normativa (regolata dal tipo di testo), pragmatica (detta anche equivalenza comunicativa, orientata al lettore), formale (o equivalenza espressiva, basata sulla forma e lo stile del testo). Cfr. W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1979, pp. 187-191.

<sup>53</sup> "L'equivalenza è ovviamente un concetto centrale nella teoria della traduzione". [Trad. nostra]. Cfr. A. Chesterman, *Readings in Translation Theory*, Finn Lectura, Helsinki, 1989, p. 99.

<sup>54</sup> "La nozione di equivalenza è nel cuore della nuova concezione, realista, della traduzione; essa rappresenta la natura della relazione che si può sperare di stabilire tra un testo e la sua traduzione" [Trad. nostra]. Cfr. M. Ballard, *Le Nom propre en traduction*, Paris, Ophrys, 2001, p. 29.

<sup>55</sup> "L'equivalenza è influenzata da una varietà di fattori linguistici e culturali ed è, pertanto, sempre relativa". [Trad. nostra]. Cfr. M. Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London/New York, 1992, p. 6.

<sup>56</sup> "La traduzione implica molto di più della sostituzione delle unità lessicali e grammaticali tra le lingue... una volta che il traduttore abbandona la stretta equivalenza linguistica, i problemi di determinare l'esatta natura del livello di equivalenza desiderata iniziano ad emergere" [Trad. nostra]. Cfr. S. Bassnett-McGuire, *Translation Studies*, Routledge, London/New York, 1980, p. 25.

<sup>57</sup> Cfr. G. Toury, *In search of a Theory of Translation*, The Porter Institute, Tel Aviv, 1980, p. 57.

<sup>58</sup> A. Pym, "Western translation theories as responses to equivalence", 2009, basato su un discorso tenuto nel quadro dell'Innsbrucker Internationale Ringvorlesung zur Translationswissenschaft, Universität Innsbruck, March 12, 2008. Consultato in formato elettronico, sul sito [http://usuaris.tinet.cat/apym/online/translation/2009\\_paradigms.pdf](http://usuaris.tinet.cat/apym/online/translation/2009_paradigms.pdf), in data 15.06.2012.

l'indeterminatezza. Rispetto al passato, inoltre, secondo Pym, i più recenti modelli di studio della traduzione si concentrano su aspetti e problemi, che le teorie dell'equivalenza avevano ignorato. Le nuove tendenze di studio alle quali Pym accenna sono: la teoria funzionale (nota anche come *Skopostheorie*), che indaga il ruolo dominante del testo di partenza; il relativismo storico e culturale (che sfida ogni equazione di equivalenza assoluta); la localizzazione (che in modo ingannevole offusca le divisioni tra traduzione e adattamento); e la traduzione culturale (che vede la traduzione nei termini di processi interpersonali, piuttosto che come questioni di testi).

## 5.2. I contributi teorici relativi all'analisi delle modificazioni della traduzione

Ancora in relazione all'approccio linguistico della traduttologia, occorre considerare l'argomento dell'analisi delle modificazioni della traduzione, note anche con la denominazione inglese "translation shift". Per avere una visione essenziale di questo modello, facciamo riferimento a tre contributi teorici fondamentali: *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958[1977]) di Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet; *A Linguistic Theory of Translation* (1965) di J. C. Catford; e *Translation and original: Similarities and dissimilarities* (1989, 1990) di Kitty van Leuven-Zwart.

Vinay e Darbelnet, rappresentanti della Scuola di Montreal di Stilistica, appartengono alla generazione di studiosi, sostenitori dell'approccio linguistico alla traduzione, che legano l'attività traduttiva all'osservazione del funzionamento di una lingua rispetto ad un'altra.

I due teorici canadesi considerano la traduzione come una "disciplina esatta", per cui, sebbene non esista un'unica traduzione possibile di un determinato passaggio, ritengono che sia lecito supporre che, se conosciamo meglio i metodi che regolano il passaggio da una lingua all'altra, arriveremo ad un numero sempre maggiore di casi con soluzioni uniche (Vinay-Darbelnet: 1977:24). Il frutto delle loro ricerche è l'elaborazione di un metodo che, a partire da un grande numero di fatti linguistici, consente di confrontare le traduzioni al fine di individuare sul piano lessicale, sintattico e del messaggio, le leggi che regolano il passaggio da una lingua all'altra – francese e inglese, nel caso specifico.

Alla base del loro modello sta l'individuazione di due strategie e di sette procedimenti traduttivi. La prima strategia è quella della traduzione diretta, o letterale, che si attua quando il messaggio della lingua di partenza si lascia perfettamente trasportare nella lingua di arrivo; la seconda strategia è la traduzione obliqua, o libera, che al contrario, è il risultato della presenza, nella lingua di arrivo, di lacune che occorre colmare attraverso metodi equivalenti che comportano un cambiamento, più o meno rilevante, del piano lessicale o sintattico. I sette procedimenti da loro distinti sono: il prestito, il calco e la traduzione letterale, per quanto riguarda la traduzione diretta;

la trasposizione, la modulazione, l'equivalenza e l'adattamento, per la traduzione obliqua<sup>59</sup>. Essi costituiscono, non tanto dei metodi di traduzione, ma delle categorie che definiscono i rapporti che esistono tra termini equivalenti in due diverse lingue. Vinay e Darbelnet, inoltre, introducono i concetti di *démarche* (preferenza che esprime una lingua tra due strutture ugualmente possibili) e di *charnière* (parola o gruppo di parole che esprimono l'articolazione del discorso). Sebbene l'approccio sia unicamente linguistico, nella teoria di Vinay e Darbelnet, come segnala Larose (1989:17)<sup>60</sup>, non manca il riferimento, seppur esiguo, all'importanza del contesto, inteso come una concezione particolare della vita in tutti i suoi aspetti.

Ciononostante, i critici rimproverano al modello dei due studiosi canadesi di tendere piuttosto verso un *transcodage*, ovvero verso un'equivalenza di nomenclatura, che non verso la traduzione propriamente detta, ossia verso un'equivalenza di messaggi, cosicché il metodo proposto mancherebbe dell'analisi esegetica del testo originale (Larose, 1989:15-16). Ciò che al contrario raccoglie il consenso dei teorici è piuttosto la distinzione tra “schiavitù” – caso in cui la scelta, la forma e l'ordine delle parole sono imposti dalla lingua (Vinay-Darbelnet, 1977:14) –, e “opzione” – il contrario di *schiavitù*, dunque una lingua ha la scelta tra due costruzioni con lo stesso senso (Vinay-Darbelnet, 1977:12).

Condiviso da altri studiosi è anche il concetto di unità di traduzione, ovvero i segmenti in cui il testo da tradurre può essere frammentato, che Vinay e Darbelnet indicano con i sinonimi “*unité de pensée, unité lexicologique*” (lett. unità di pensiero, unità lessicologica), e che definiscono come “il più piccolo segmento dell'enunciato la cui coesione di segni è tale che essi non devono essere tradotti separatamente” (Vinay-Darbelnet, 1977:16), distinguendo tra unità funzionali, semantiche, dialettiche e prosodiche, laddove il primo tipo sembra corrispondere con le segmentazioni sintagmatiche tradizionali della grammatica strutturalista, mentre la distinzione delle restanti tre tipologie implica la possibilità che uno stesso elemento linguistico possa appartenere a più di una categoria. Dall'ottica d'indagine dei due teorici canadesi è da escludere l'intento descrittivo di valutare la traduzione; viceversa è possibile individuare qualche tentativo prescrittivo sulla maniera di ben tradurre.

Nella terminologia di Vinay e Darbelnet non compare ancora il termine “shift”, che viene invece introdotto da John Cunnison Catford nel suo volume *A Linguistic Theory of Translation* (1965), un compendio delle conferenze tenute alla Scuola di Linguistica Applicata dell'Università

---

<sup>59</sup> Per la definizione dei concetti ivi riportati facciamo riferimento al “Glossario dei termini tecnici impiegati nell'opera”, elaborato dagli stessi autori e inserito tra le prime pagine del volume (Vinay/Darbelnet, 1977:4-16), dove i sette procedimenti sono così definiti: prestito – parola che una lingua prende in prestito da un'altra, senza tradurlo; calco – prestito di un sintagma straniero per mezzo della traduzione letterale dei suoi elementi; trasposizione – procedimento per mezzo del quale un *significato* cambia categoria grammaticale; modulazione – variazione ottenuta cambiando il punto di vista, la focalizzazione e molto spesso la categoria di pensiero; adattamento – utilizzazione di un'equivalenza riconosciuta tra due situazioni. [Trad. nostra]

<sup>60</sup> R. Larose, *Théories contemporaines de la traduction*, deuxième édition, Presses de l'Université du Québec, 1989, p. 17.

di Edimburgo. Catford definisce la traduzione come “la sostituzione del materiale testuale in una lingua (LP) con materiale testuale equivalente in un'altra lingua (LA)” (Catford, 1965:20) e distingue differenti tipi di traduzione:

a) sul piano sintagmatico: la traduzione integrale (*full translation*), per cui ogni parte del testo nella lingua di partenza (LP) è sostituito dal materiale del testo nella lingua d'arrivo (LA) (Catford, 1965:21), e la traduzione parziale (*partial translation*), ovvero assenza di traduzione, sia perché la traduzione è impossibile, sia per aggiungere colore locale al testo;

b) sul piano del livello del linguaggio: la traduzione totale (*total translation*), ossia “sostituzione della grammatica e del lessico della LP con la grammatica e il lessico equivalente della LA con la conseguente sostituzione della fonologia/grafologia della LP con (non equivalente) fonologia/grafologia della LA” (Catford, 1965:22), e la traduzione restrittiva (*restrictive translation*), che consiste in un transfer parziale degli elementi della lingua di partenza nella lingua di arrivo, come nel caso della translitterazione;

c) sul piano delle suddivisioni del linguaggio: la traduzione indipendente dai segmenti della lingua di partenza, e la traduzione ad essi legata (opposizione tradizionale tra traduzione libera e traduzione letterale).

Catford analizza il linguaggio dal punto di vista della comunicazione, ponendosi sul piano delle lingue da tradurre, e non sul livello del “discorso circostanziato”, cosicché i suoi esempi consistono in segmenti di testo decontestualizzati. Il suo metodo descrittivo e comparativo, rivolto all'individuazione dei cosiddetti “*translation shifts*”, ovvero “deviazioni dalla corrispondenza formale nel processo di passaggio dalla LP alla LA” (Catford, 1965:73), si basa sulla distinzione di due tipi di modificazioni: gli *shift* di livello, ovvero i cambiamenti che occorrono quando un elemento grammaticale della lingua di partenza viene reso nella lingua di arrivo attraverso un elemento lessicale; e gli *shift* di categoria, suddivisi in ulteriori quattro sottotipi (strutturali, di classe, di unità o rango e intra-sistemici), che riguardano, rispettivamente, le strutture grammaticali, le parti del discorso, il livello sintattico e la scelta di termini del sistema della lingua di arrivo, che non corrispondono all'originale.

Catford assegna grande importanza al funzionamento dei microsistemi linguistici, tanto che, a parere di Robert Larose (1989:111), egli talvolta dimentica che ogni lingua è *sui generis* e che l'equivalenza dei testi non risiede nella concordanza biunivoca della forma del contenuto delle lingue in presenza, indipendente dal senso con cui essa si trova in rapporto arbitrario, ma su quello dei messaggi.

Il teorico inglese riconosce il ruolo chiave dell'equivalenza in traduzione e pone un'importante distinzione tra “corrispondenza formale” ed “equivalenza testuale”: la “corrispondente formale” è ogni categoria della LA di cui si può affermare che nell'economia della LA occupa, quanto più possibile, lo ‘stesso’ posto che la data categoria della LP occupa nella LP” (Catford, 1965:32); mentre, una “equivalenza testuale” è ogni forma della LP (testo o porzione di

testo) che risulta essere l'equivalente di una data forma della LP (testo o porzione di testo)” (Catford, 1965:27).

A partire dall'equivalenza testuale, Catford sostiene che la traduzione è possibile, almeno parzialmente, se certe caratteristiche situazionali sono comuni alle due lingue: nella traduzione totale, i testi o le unità della LP e della LA sono equivalenti della traduzione quando sono “*intercambiabili in una data situazione*” (Catford, 1965:49). Limiti alla traducibilità si presentano, invece, nei casi in cui è impossibile trovare i tratti linguistici e i tratti funzionali pertinenti: nei primi Catford include le situazioni di ambiguità e di polisemia; nei secondi ascrive i fatti di cultura.

Nonostante l'approccio prevalentemente linguistico, nella teorizzazione di Catford s'impone l'idea che l'equivalenza in traduzione dipende, non solo da meri criteri linguistici, ma anche da fattori comunicativi, quali la funzione, la rilevanza, la cultura, la situazione. In particolare, è interessante segnalare che, tra i tratti situazionali essenziali per la scelta degli equivalenti nella lingua d'arrivo, Catford enumera l'idioletto, le varianti dialettali, i livelli linguistici e le differenze di registro e di stile.

Il tentativo più dettagliato di realizzare un modello di analisi delle modificazioni della traduzione è stato condotto da Kitty van Leuven-Zwart nell'ambito delle sue ricerche dottorali. Il suo contributo, inizialmente pubblicato in olandese come tesi di dottorato (1984), ha visto un'ampia diffusione nella versione abbreviata in inglese che consiste di due articoli nella rivista *Target*.<sup>61</sup> Alla base di tale modello stanno alcune delle categorie proposte da Vinay e Darbelnet (1958[1977]) e Levý (*Die literarische Übersetzung*, 1969), alle quali la studiosa olandese fa riferimento nella sua analisi descrittiva delle traduzioni integrali dei testi letterari in prosa. Il metodo in questione si pone, in particolare, due obiettivi: il primo è quello di stabilire descrizioni intersoggettivamente valide e verificabili del modo e del grado in cui la traduzione differisce dall'originale; il secondo obiettivo è quello di utilizzare tale descrizione come un modello per la formulazione di ipotesi riguardanti l'interpretazione dell'originale da parte del traduttore e le strategie adottate durante il processo di traduzione (Leuven-Zwart, 1989:154).

Leuven-Zwart ritiene che nelle traduzioni integrali le modificazioni avvengano su due piani: quello microstrutturale (livello sintattico, semantico, stilistico e pragmatico); quello macrostrutturale (livello delle unità di significato che trascendono frasi/periodi/sintagmi, in cui gli *shift* riguardano attributi e caratterizzazioni dei personaggi, la natura e l'ordine dell'azione e il tempo e lo spazio degli eventi). Al fine di garantire risultati veritieri, lo studio del livello microstrutturale deve precedere la ricerca a livello macrostrutturale. La studiosa olandese, pertanto, struttura il suo metodo secondo due componenti, una comparativa e una descrittiva. Il modello

---

<sup>61</sup> K. van Leuven-Zwart, “Translation and Original, Similarities and Dissimilarities, I”, *Target 1*, John Benjamins B.V., Amsterdam, 1989, pp. 151-181; e “Translation and Original, Similarities and Dissimilarities, II”, *Target 2*, 1990, pp. 69-96.

comparativo è rivolto alla classificazione degli *shift* all'interno delle frasi, dei periodi e dei sintagmi, a livello microstrutturale, ricercando le indicazioni relative all'interpretazione e alla strategia; tali *shift* dipendono dalla scelta consapevole o meno del traduttore e possono occorrere in ciascuno dei livelli – semantico, stilistico o pragmatico – che sostanzialmente riguardano il significato. Il modello descrittivo, invece, si focalizza sugli effetti degli *shift* microstrutturali su livello macrostrutturale, ovvero sul piano dei personaggi, degli eventi, del tempo, del luogo e di altre componenti significative del testo (Leuven-Zwart, 1989:155).

Il metodo comparativo prevede innanzitutto la scelta, casuale, dei passaggi nel testo originale e la loro suddivisione in “unità testuali comprensibili” (*comprehensible textual units*) chiamate “transemi” (*transemes*), che possono essere di due tipi: “transemi di circostanza” (*state of affairs transemes*) (quelli costituiti da un predicato e i suoi complementi); e “transemi satelliti” (*satellite transemes*) (che consistono in una specificazione avverbiale, privi, dunque, di predicato) (Leuven-Zwart, 1989:155-156).

I *transemi* del testo originale vengono confrontati con i *transemi* corrispondenti nel testo tradotto, attraverso tre passaggi: dapprima si stabiliscono le similarità per mezzo della definizione di un comune denominatore detto “architranseme” o ATR, che può essere di tipo semantico (se i *transemi* condividono certi aspetti del significato descrittivo) o di tipo pragmatico o situazionale (se certi aspetti dei due *transemi* si applicano solo in una particolare situazione) (Leuven-Zwart, 1989:157); in secondo luogo, si confronta ogni singolo *transeme* con l'ATR; infine, si stabiliscono le relazioni tra i due *transemi*, che possono essere di tipo sinonimico (quindi non si crea nessuno *shift* nella traduzione), iponimico (che comporta uno *shift* denominato modulazione<sup>62</sup>), di contrasto (che implica la modificazione<sup>63</sup>) o ci può essere assenza di relazione (per cui si ha un effetto di mutazione<sup>64</sup>) (Leuven-Zwart, 1989:159).

Il modello descrittivo è da considerarsi complementare a quello comparativo: esso, di fatto, è inteso a descrivere le conseguenze degli *shift* microstrutturali, indagati dal modello comparativo, sul livello macrotestuale. Affinché avvengano *shift* macrostrutturali, sono necessari più *shift* microstrutturali della stessa natura o simile. In altre parole, solo quegli *shift* microstrutturali che mostrano una certa frequenza e consistenza portano degli *shift* nella macrostruttura, ossia nella

---

<sup>62</sup> “Nel caso della modulazione la relazione tra i due transemi è iponimica: rispetto all'ATR, un transeme mostra un aspetto di disgiunzione, mentre l'altro manifesta congiunzione. Se l'aspetto di disgiunzione occorre nel transeme del testo di arrivo, il cambiamento è detto modulazione/*specificazione*; se l'aspetto della disgiunzione si manifesta nel transeme del testo di partenza, allora il cambiamento è detto modulazione/*generalizzazione*. [...] L'aspetto di disgiunzione può essere semantico o stilistico” [Trad. nostra]. (Leuven-Zwart, 1989:159-160).

<sup>63</sup> “Nel caso della modulazione, la relazione tra i due transemi è di contrasto. Ciò significa che ogni transeme ha un aspetto di disgiunzione, in base al quale ognuno ha un rapporto iponimico con l'ATR. L'aspetto di disgiunzione implicato nella modificazione può essere semantico, stilistico o sintattico”. [Trad. nostra]. (Leuven-Zwart, 1989:165).

<sup>64</sup> “Questa categoria di cambiamenti riguarda i casi in cui è impossibile stabilire un ATR, per via della mancanza di ogni aspetto di congiunzione. È fatto di tre sottocategorie: *aggiunta* di proposizioni o periodi, *cancellazione* di proposizioni o periodi, e *cambiamento radicale di significato*” . [Trad. nostra]. (Leuven-Zwart, 1989:168-169).

tessitura del testo, che trascende i sintagmi, le frasi, i periodi, ma di essi si serve per costruire unità di significato più ampie che riguardano la natura e l'ordine degli eventi, gli attributi dei personaggi e le loro relazioni, il tempo e lo spazio, l'atteggiamento del narratore nei confronti del mondo letterario, e così via (Leuven-Zwart, 1989:171). Tale modello di analisi dei testi letterari tradotti, dunque, prende in prestito concetti fondamentali dalla narratologia<sup>65</sup> e dalla stilistica<sup>66</sup>, nell'intento di intrecciare il concetto di "livello del discorso" (l'espressione linguistica del mondo letterario) e di "livello della storia" (la narrazione del testo, incluso il punto di vista del narratore), con tre le "metafunzioni" linguistiche (interpersonali, ideazionali e testuali) nel corso dell'analisi del testo tradotto (Leuven-Zwart, 1989:172). Uno degli esiti di tale analisi, dimostra, ad esempio, che ogni volta che si verifica una modulazione sintattico-pragmatica, la funzione interpersonale del livello del racconto ne risente.

Dalle sue analisi, la studiosa olandese trae anche conclusioni circa la strategia traduttiva, rilevando una preponderante tendenza della traduzione orientata al testo di arrivo. Simili considerazioni sono la dimostrazione che il modello proposto da van Leuven-Zwart va oltre i limiti del semplice confronto linguistico tra l'originale e la traduzione, a cui, invece, sottostanno i contributi di Vinay e Darbelnet e di Catford. Non sfugge, tuttavia, a certe obiezioni e critiche dovute, in primo luogo, alla sua complessità, ovvero alla difficoltà di collocare i vari tipi di mutamento in una delle otto differenti categorie e trentasette sottocategorie di *shift*, non del tutto chiaramente differenziate; e secondariamente, l'utilizzo dell'Architranseme come misura di equivalenza incontra il problema della soggettività che soggiace generalmente alla questione del

---

<sup>65</sup> Leuven-Zwart, in particolare, fa riferimento alla classificazione tripartita di Bal dei differenti "livelli testuali": "livello della storia" (costituisce il livello più profondo e più astratto ed è paragonabile al concetto di 'fabula' dei formalisti russi; consiste di elementi astratti come gli eventi, i protagonisti, spazio e tempo); "livello del racconto" (è paragonabile alla nozione di 'soggetto' dei formalisti, e può essere considerato la concretizzazione degli elementi astratti del livello della storia: nel livello del racconto, eventi astratti diventano azioni concrete ed eventi che si verificano in un certo ordine, in un certo tempo e in un certo spazio fittizi. La nozione astratta di protagonisti fa strada a personaggi specifici che svolgono il loro ruolo nel mondo letterario. Una nozione importante rispetto al livello del racconto è il concetto di focalizzazione, che deve essere inteso come il punto di vista da cui è presentato il mondo letterario); "livello del discorso" (è definito come l'espressione linguistica del mondo letterario così com'è creato nel livello del racconto. La distinzione tra il livello del discorso e quello del racconto è di notevole importanza: il mondo letterario come è dato nel livello del racconto, può essere espresso da mezzi diversi. Una nozione importante è anche quella del concetto di narratore, il mezzo attraverso cui la comunicazione tra il lettore e il mondo letterario si stabilisce. Per l'analisi della prosa letteraria, il narratore è la nozione centrale: l'identità del narratore e il grado e il modo in cui questa identità si sviluppa, sono decisivi per gli specifici attributi del testo narrativo) (Leuven-Zwart, 1989:171-173).

<sup>66</sup> Nel modello descrittivo di van Leuven-Zwart viene ripreso il concetto di "funzione" così com'è stato elaborato da Leech e Short (*Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, 1981), secondo la concezione che i mezzi linguistici possono adempiere tre funzioni: la funzione *interpersonale* (il modo in cui il narratore, in quanto focalizzatore, stabilisce la comunicazione tra il parlante e l'ascoltatore); la funzione *ideazionale* (il modo in cui l'informazione relativa al mondo letterario è fornita, attraverso particolari scelte semantiche); la funzione *testuale* (il modo in cui l'informazione è strutturata e organizzata nel linguaggio, ovvero l'ordine sintattico, il quale si può basare su due principi, la segmentazione, cioè la suddivisione dell'informazione in sintagmi, frasi e periodi, e la coesione, ossia il modo in cui queste parti sono tenute insieme). Queste tre funzioni sono interrelate e operano simultaneamente in ciascuna espressione linguistica, per cui ogni espressione linguistica si caratterizza per il modo in cui le tre diverse funzioni sono realizzate (Leuven-Zwart, 1989:109).

*tertium comparationis*, un invariante in rapporto al quale due porzioni di testo vengono raffrontati per misurare le variazioni. La debolezza di tale metodo consisterebbe nell'assenza di oggettività nella misurazione.

### 5.3. Le teorie funzionaliste della traduzione

Arriva dalla Germania, intorno agli anni '70, l'impulso affinché la traduttologia prenda le distanze dalle teorie linguistiche, piuttosto statiche, basate sui sopramenzionati *shift* della traduzione, in favore, piuttosto, di un approccio teorico all'analisi della traduzione di tipo funzionalista e comunicativo, che dominerà il campo di studi della traduzione fino alla fine degli anni '80.

I maggiori rappresentanti della nuova tendenza teorica sono:

- a) Katharina Reiss, la quale si sofferma sull'equivalenza a livello testuale, collegando le funzioni del linguaggio ai tipi di testo e alla strategia traduttiva;
- b) Justa Holz-Mänttari, ideatore della teoria nota come "translational action" (lett. azione traduttiva), secondo la quale ogni processo comunicativo implica una serie di attori;
- c) Hans J. Vermeer, rappresentante della cosiddetta "Skopostheorie" (lett. teoria dello scopo), la quale prende in considerazione gli obiettivi della traduzione nella formulazione della strategia traduttiva;
- d) Christiane Nord, ideatrice di un dettagliato modello di analisi testuale del testo tradotto che protrae fino agli anni '90 la tradizione traduttologica di tipo funzionalista.

Esaminiamo brevemente i singoli approcci, a partire dalla teoria di Katharina Reiss<sup>67</sup>, basata sul concetto di equivalenza, secondo un'ottica che vede il testo, e non la parola o la frase, come il livello in cui avviene la comunicazione e in cui l'equivalenza deve essere data.

La studiosa tedesca assume le tre categorizzazioni delle funzioni del linguaggio fornite da Bühler<sup>68</sup> e le associa alle corrispondenti "dimensioni" del linguaggio e al tipo di testo o alla situazione comunicativa in cui esse sono utilizzate (Munday, 2001:73).

Reiss distingue tre tipi di testo: il testo informativo, che consiste nella mera comunicazione di fatti, informazioni, opinioni, etc., per cui predomina la dimensione logica o referenziale del linguaggio e la comunicazione si focalizza sul contenuto; il testo espressivo, che consiste nella

---

<sup>67</sup> K. Reiss, "Text types, translation types and translation assessment", tradotto dall'originale tedesco "Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen" (1977) da A. Chesterman, in A. Chesterman, 1989:105-115.

<sup>68</sup> Le tre categorizzazioni di Bühler (*Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, 1934:65) sono: *Darstellungsfunktion* (lett. funzione informativa); *Ausdrucksfunktion* (lett. funzione espressiva); e *Appellfunktion* (lett. funzione appellativa). (Munday, 2001:199, nota 1 del cap. 5).

“realizzazione creativa”, per cui l’autore ricorre alla dimensione estetica del linguaggio, assegnando alla forma particolare rilevanza; il testo operativo, che implica un riscontro comportamentale da parte del destinatario, a cui si rivolge l’appello per mezzo della forma dialogica del discorso. A questa triplice ripartizione, Reiss aggiunge un quarto tipo di testo, quello audio-mediale, come film, messaggi pubblicitari, etc., in cui alle parole si associano le immagini e la musica (Reiss, 1977/1989:108-109).

Il romanzo, il tipo di testo che per questo lavoro di tesi dottorale ci interessa, è considerato come un testo altamente espressivo che dà grande rilevanza alla forma. Nonostante l’asserzione dell’esistenza di testi ibridi, che presentano caratteristiche relative a differenti tipologie, Reiss afferma che “la trasmissione della funzione predominante del TP è il fattore determinante tramite cui il TA è giudicato” (Reiss, 1977/89:109) e suggerisce, inoltre, specifici metodi traduttivi in base al tipo di testo, che si possono schematizzare come segue (Munday, 2001:75):

1. Il TA di un testo informativo dovrebbe trasmettere l’intero contenuto referenziale o concettuale del TP. La traduzione dovrebbe essere una prosa semplice, senza ridondanze, ma con l’uso di esplicitazioni, quando necessario.
2. Il TA di un testo espressivo dovrebbe trasmettere la forma estetica ed artistica del TP. La traduzione dovrebbe ricorrere al metodo “identificativo”, per cui il traduttore adotta il punto di vista dell’autore del TP.
3. Il TA di un testo operativo dovrebbe produrre l’effetto desiderato nel destinatario del TA. La traduzione dovrebbe adottare il metodo “adattativo”, creando un effetto equivalente nel lettore del TA.
4. I testi audio-mediali richiedono un metodo “supplementare”, che integri le parole scritte con le immagini visuali e la musica.

Reiss, inoltre, elenca una serie di fattori da prendere in considerazione ai fini di una traduzione adeguata. Si tratta di criteri che la studiosa definisce “istruzioni” (dal tedesco, Instruktionen) e che suddivide in due categorie: i criteri intralinguistici, ovvero le caratteristiche semantiche, lessicali, grammaticali e stilistiche; e i criteri extralinguistici, cioè la situazione, il campo tematico, il tempo, lo spazio, il destinatario, l’emittente e le implicazioni affettive (umore, ironia, emozione, etc.). Sebbene siano interrelati, l’importanza di tali “istruzioni” varia a seconda del tipo di testo (Munday, 2001:75).

Al lavoro di Reiss va riconosciuto il merito di aver apportato nella teoria della traduzione considerazioni approfondite che implicano non solo i livelli linguistici più bassi, ma anche gli effetti prodotti e gli obiettivi comunicativi della traduzione. Non mancano, tuttavia, le critiche da parte di altri studiosi che, in primo luogo, considerano riduttiva la sua classificazione tripartita delle funzioni del linguaggio. Nord (1997:40), come vedremo, avverte la necessità di aggiungere una

quarta funzione testuale, quella “fatica”<sup>69</sup>, riferita al linguaggio che intrattiene o stabilisce i contatti tra le parti implicate nella comunicazione. Secondariamente, perplessità scaturiscono anche dalla distinzione dei tipi di testo e dalla conseguente determinazione del metodo traduttivo pertinente: la coesistenza di funzioni differenti all’interno dello stesso testo originale e l’utilizzo di uno stesso testo per una varietà di scopi, sono i segnali evidenti dell’indeterminatezza che sottosta alla teoria funzionalista di Reiss.

Basata, invece, sull’obiettivo di realizzare una traduzione che soddisfi la funzione della comunicazione, la teoria funzionalista di Holz-Mänttari, nota come teoria dell’azione, sviluppata nel suo volume *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*, del 1984, pone al centro delle riflessioni traduttologiche l’intento di soddisfare le esigenze comunicative dei destinatari della traduzione, cosicché le scelte traduttive sarebbero influenzate dalla presa in conto di tali necessità.

L’intento della studiosa finlandese è quello di proporre un modello traduttivo applicabile ad una vasta gamma di situazioni traduttive, che garantisca la trasmissione del messaggio tenendo conto delle differenze interculturali. Il processo comunicativo così instaurato per mezzo della traduzione, prevede, dunque, l’esistenza di una serie di attori, ciascuno con il proprio ruolo e il proprio obiettivo (Munday, 2001:77): l’iniziatore (l’azienda o l’individuo che ha bisogno della traduzione); il committente (colui che contatta il traduttore); il produttore del TP (colui che redige il testo originale); il produttore del TA (il traduttore); l’utilizzatore del TA (colui che utilizza il testo tradotto, ad esempio nell’ottica della vendita); infine, il destinatario del TA (il lettore del testo tradotto).

L’azione traduttiva mira a produrre un testo funzionalmente comunicativo per il ricevente. Ciò significa, ad esempio, che la scelta della forma e del genere del testo tradotto deve essere effettuata sulla base di ciò che è pertinente alla cultura di arrivo, evitando la semplice riproduzione del profilo del testo di partenza. Tale scelta spetta al traduttore, che deve essere esperto nell’azione traduttiva, ovvero deve compiere le cosiddette “operazioni traduttive” più adeguate per la produzione del testo di arrivo, e deve assicurarsi che il trasferimento interculturale avvenga con successo, tenendo conto tanto della forma quanto del contenuto.

Alla teoria di Holz-Mänttari si contesta la complessità del linguaggio adottato, la scarsa considerazione effettivamente rivolta ai fattori interculturali e la riduzione di importanza del testo originale, come nella “teoria dello *skopos*”.

Quest’ultima assume il termine greco “skopos” (lett. scopo, intento), per definire un approccio teorico che si interessa primariamente alla finalità della traduzione. Il promotore di tale definizione è Hans J. Vermeer, autore, assieme a Katharina Reiss, del volume *Grundlegung einer*

---

<sup>69</sup> La funzione fatica figurava nella classificazione proposta da Roman Jakobson (1960) assieme alla funzione metalinguistica e a quella poetica.

*allgemeine Translationstheorie* (1984), un'opera che ingloba, nella prima parte, una dettagliata descrizione della teoria dello skopos di Vermeer e, nella seconda, il modello funzionale del tipo di testo elaborato da Reiss.

La teoria dello *skopos* si fonda su sei “regole” fondamentali, che qui riportiamo sulla base della sintesi fornita da Munday (2001:79):

1. Un *translatum* (o TA) è determinato dal suo *skopos*;
2. Un TA è un'offerta di informazioni (*Informationsangebot*) nella cultura e nella lingua di arrivo riguardante un'offerta di informazioni in una lingua e cultura di partenza.
3. Un TA non avvia un'offerta di informazioni in un modo chiaramente reversibile.
4. Un TA deve essere coerente al suo interno.
5. Un TA deve essere coerente con il TP.
6. Le cinque regole sopramenzionate sono in ordine gerarchico e la regola dello *skopos* predomina.

Dalle regole appena menzionate, si deduce l'importanza che tale teoria riconosce al contesto linguistico e culturale dei due testi, originale e tradotto, come puntualizzato nella seconda regola. Rilevante è, altresì, il concetto di reversibilità espresso dalla terza regola, per cui la funzione di un *translatum* nella cultura di arrivo non è necessariamente la stessa della cultura di partenza. Relativamente alla quarta e alla quinta regola, invece, la definizione di coerenza e fedeltà si riferiscono rispettivamente al fatto che il traduttore, attraverso il testo tradotto, deve, da un lato, rispettare le esigenze del lettore, e dall'altro, mantenersi aderente al testo originale, per quanto riguarda le informazioni in esso contenute, la sua interpretazione di tali informazioni, e la loro riformulazione per il lettore di arrivo.

Un elemento essenziale della teoria dello *skopos* è l'idea che lo stesso testo possa essere tradotto in modi diversi a seconda dell'obiettivo del testo di arrivo e dell'incarico assegnato al traduttore, sempre in accordo con il criterio di adeguatezza, che dipende dalle relazioni tra il TP ed il TA che emergono durante il processo traduttivo, in virtù dello scopo della traduzione previsto al momento della commissione del lavoro.

Le principali discussioni sulla teoria dello scopo ruotano attorno all'opinione che, nonostante la sua pretesa di essere una teoria “generale” della traduzione, essa non può valere per i testi letterari, poiché, a parere di altri studiosi, questi ultimi, oltre ad essere stilisticamente più complessi, non hanno un preciso scopo. In secondo luogo, alla teoria dello scopo si contesta lo scarso interesse per la natura linguistica del testo originale e la noncuranza nella riproduzione delle caratteristiche microtestuali nel testo di arrivo; ciò comporta che, sebbene lo *skopos* sia raggiunto, ci possano essere delle incongruenze stilistiche o semantiche nei singoli segmenti.

Questo parere è fortemente espresso da Christiane Nord, la teorica del modello funzionalista basato sull'analisi del testo orientato alla traduzione (*translation-oriented text analysis*), descritto nel suo volume *Text Analysis in Translation* (1988/1991).

La studiosa tedesca propone innanzitutto la differenza tra due tipi di traduzione, ivi inteso sia il processo e che il prodotto:

a) la traduzione documentaria: “serve come documentazione di una comunicazione della cultura di partenza tra autore e ricevente del TP” (Nord, 1988/1991:72). È questo, ad esempio, il caso della traduzione letteraria, in cui il testo tradotto consente al lettore di arrivo di accedere al messaggio del testo originale, mantenendo, però, viva la sua percezione che si tratta di una traduzione. Altri esempi di traduzione documentaria segnalati da Nord sono: la traduzione parola-per-parola, la traduzione letterale e la traduzione cosiddetta “estraniante”, che fa sì che certi concetti specifici di una data cultura abbiano nel testo tradotto la stessa forma lessicale dell'originale, in modo da preservare e riprodurre la coloritura locale del testo originale;

b) la traduzione strumentale: “serve come messaggio indipendente che trasmette strumento in una nuova azione comunicativa nella cultura di arrivo, ed è intesa ad adempiere il suo intento comunicativo senza che il ricevente sia consapevole di leggere o ascoltare un testo che, in una forma differente, era stato usato prima in una situazione comunicativa differente” (Nord, 1988/1991:73). Dunque, il lettore legge la traduzione come se fosse un testo redatto originariamente nella sua lingua.

L'obiettivo che Nord si pone nel suo volume è quello di fornire un modello di analisi che, tenendo conto di una complessa serie di fattori extratestuali ed intertestuali interconnessi nel testo di partenza, sia in grado di essere adoperato per qualsiasi tipo di testo, a partire dall'idea che è necessario comprendere la funzione degli elementi del testo di partenza per meglio selezionare le strategie adeguate alla finalità prevista dal testo di arrivo.

Il modello di Nord viene ulteriormente perfezionato nel suo lavoro del 1997, *Translating as a Purposeful Activity*, dove viene posto l'accento su tre aspetti dell'approccio funzionalista che possono essere adoperati in un'ottica pedagogica:

- a) l'importanza della commissione della traduzione (Nord, 1997:59-62);
- b) il ruolo dell'analisi del testo originale (Nord, 1997:62-67);
- c) la gerarchia funzionale dei problemi della traduzione (Nord, 1997:67-71).

In primo luogo, la commissione della traduzione dovrebbe consentire di confrontare i profili del testo di partenza e del testo di arrivo al fine di prevenire eventuali divergenze. Ci si dovrebbe basare su informazioni concernenti le funzioni previste dal testo di partenza, l'emittente e il destinatario, il luogo e la data di pubblicazione, il tipo di testo (orale vs scritto), le motivazioni per le quali il testo originale è stato scritto e quelle per le quali è stato tradotto.

Queste informazioni consentono al traduttore di assegnare priorità alle informazioni da includere nella traduzione, quindi di compiere le proprie scelte traduttive.

Secondariamente, una volta confrontate le caratteristiche dei due testi, originale e traduzione, il testo di partenza può essere analizzato per decidere le priorità funzionali della strategia traduttiva. Il ruolo dell'analisi del testo originale, Nord lo spiega come segue:

Analysis of the source text guides the translation process in that it provides the basis for decisions about a) the feasibility of the translation assignment, b) which sourcetext units are relevant to a functional translation, and c) which translation strategy will lead to a target text meeting the requirement of the translation brief.<sup>70</sup> (Nord,1997:62)

L'analisi del testo originale si fonda sui seguenti parametri: la tematica, il contenuto (ivi compresa la connotazione e la coesione), le presupposizioni (i fattori del mondo reale implicati dalla situazione comunicativa si presume siano noti ai partecipanti), la composizione (inclusa la microstruttura e la macrostruttura), gli elementi paratestuali (illustrazioni, corsivo, etc.), il lessico (qui compreso il dialetto, il registro e la terminologia specifica), la struttura delle frasi, i tratti soprasegmentali (accento, ritmo, punteggiatura).

Infine, per ciò che concerne la gerarchia funzionale dei problemi della traduzione, Nord stabilisce la seguente cronologia nell'intraprendere una traduzione:

- a) identificazione della funzione prevista (traduzione documentaria vs strumentale);
- b) scelta degli elementi funzionali che richiedono l'adattamento alla situazione del testo di arrivo;
- c) determinazione del tipo di traduzione a partire dallo stile (orientata alla cultura di arrivo o a quella di partenza);
- d) infine, analisi linguistica a livello microstrutturale.

Il merito del modello proposto da Nord consisterebbe nel mettere insieme i punti di forza degli altri approcci funzionalisti. In particolare, la questione della commissione della traduzione si rifà alla teoria dell'azione traduttiva di Holz-Mänttari e dei suoi attanti; le funzioni del testo richiamano il concetto di *skopos* elaborato da Vermeer e Reiss, senza però assegnare alla finalità della traduzione la totale predominanza; l'analisi del testo di partenza, influenzata dal lavoro di Reiss, presta la dovuta attenzione alla funzione comunicativa e alle caratteristiche testuali dell'originale in relazione al genere e alla lingua, ma senza ulteriori classificazioni.

---

<sup>70</sup> "L'analisi del testo fonte guida il processo traduttivo in cui esso fornisce le basi per le decisioni relative a: a) la fattibilità dell'incarico della traduzione, b) quali unità del testo fonte sono rilevanti per una traduzione funzionale, c) quale strategia traduttiva condurrà ad un testo di arrivo che esaudisca le richieste della commissione della traduzione". [Trad. nostra].

#### 5.4. Le teorie traduttologiche basate sull'analisi del discorso e del registro

Negli anni '90, il campo di studi della traduzione vede il predominio delle teorie basate sull'analisi del discorso, facendo un ulteriore passo in avanti rispetto all'analisi del testo che ha caratterizzato la fase precedente di studi e che ha avuto nel modello di Christiane Nord il maggiore esempio di analisi condotta a livello dell'organizzazione testuale (struttura della frase, coesione, etc.). L'analisi del discorso, diversamente da quest'ultimo, si occupa del modo in cui la lingua comunica il significato e le relazioni sociali e di potere.

Alla base di questo approccio teorico alla traduzione – che trova in Juliane House, Mona Baker e Basil Hatim e Ian Mason i principali realizzatori – si colloca il metodo proposto da M.A.K. Halliday<sup>71</sup>, fondato sullo studio della linguistica secondo un'ottica funzionale sistematica (*systemic functional linguistics*), che collega le scelte linguistiche microtestuali alla funzione comunicativa del testo e al significato socioculturale che esso implica.

Lo studio di Halliday si basa, dunque, sul metodo della “grammatica funzionale sistematica” (*systemic functional grammar*), ovvero un tipo di grammatica che mira allo studio del linguaggio in quanto comunicazione. Il termine “sistematica” si riferisce al concetto che il linguaggio è una rete interrelata di opzioni che producono significato; il termine “funzionale”, invece, spiega il fatto che il linguaggio è il risultato dell'evoluzione di ciò che è in grado di fare.

Secondo Halliday, il significato dipende dalle scelte linguistiche di chi scrive, le quali sono strettamente correlate ad un più ampio contesto socioculturale, con cui le realizzazioni linguistiche a livello superficiale hanno una forte interrelazione. A sua volta, l'ambiente socioculturale influenza il genere (il tipo di testo, associato ad una specifica funzione comunicativa), il quale comprende tre aspetti: il campo (determinato dal contesto da cui il testo deriva); il tenore (determinato dalla formalità dell'interscambio comunicativo e dalla relazione tra gli interlocutori); il modo (determinato dalle risorse richieste dalla comunicazione: vocabolario, stile, forma e mezzo espressivo, etc.).

Ciascuno di questi elementi del registro è associato ad un aspetto del significato. Questi aspetti, che insieme formano la semantica del discorso di un testo, corrispondono, rispettivamente, a tre metafunzioni – ideazionale, interpersonale e testuale – le quali soggiacciono all'apparato lessico-grammaticale, ovvero alle scelte lessicali e sintattiche che sottostanno al testo.

La metafunzione ideazionale è associata al campo e determina la realizzazione dell'esperienza umana, consentendo di trarre il senso dalla realtà; si serve di elementi di transitività (tipi di verbo, strutture attive/passive, partecipanti al processo, etc.).

---

<sup>71</sup> M.A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic*, Edward Arnold, London/New York, 1978.

La metafunzione interpersonale ha a che fare con il tenore e quindi con l'interattività del testo; si realizza attraverso le strutture della modalità (verbi modali, lessico valutativo, avverbi di modo, etc.).

La metafunzione testuale è correlata al modo e si realizza attraverso le strutture tematiche ed informative (in particolare l'ordine e la struttura degli elementi nella frase) e attraverso la coesione (il modo in cui il testo è tenuto insieme dal punto di vista lessicale, per mezzo di pronomi, ellissi, anafore, ripetizioni, etc.).

La grammatica di Halliday è estremamente complessa e i traduttori, che ad essa hanno fatto riferimento nei loro studi sulla traduzione, hanno selezionato gli elementi di maggiore interesse per le loro ulteriori ricerche.

In particolare, Juliane House si sofferma sul concetto di analisi del registro. Il suo intento è quello di condurre un'analisi comparativa del testo originale e del testo tradotto, rivolta alla qualità della traduzione, mettendo in risalto gli errori e le inesattezze.

La prima realizzazione di tale metodo risale al 1977 (*A Model for Translation Quality Assessment*), ma, a parere degli altri studiosi, esso presenta varie problematiche (in particolare l'assenza di testi poetici ed estetici nel repertorio dei casi di studio), alle quali l'autrice ha fatto fronte mettendo a punto una nuova versione del suo modello, nel 1997 (*Translation Quality Assessment: A Model Revisited*), che verte essenzialmente nell'analisi del registro dei due testi, originale e traduzione, da un punto di vista lessicale, sintattico e testuale.

Il modello di House opera come segue: innanzitutto viene fornito un profilo del registro del testo di partenza; a questo si aggiunge una descrizione del genere del testo di partenza sulla base del registro. Ciò consente di desumere una valutazione delle funzioni del testo originale, includendo la componente ideazionale ed interpersonale, ovvero si estrapolano le informazioni e si chiarisce il tipo di relazione tra l'emittente e il ricevente del messaggio.

Lo stesso processo descrittivo è condotto sul testo tradotto. I due profili così ottenuti vengono messi a confronto e si traggono considerazioni circa le inesattezze e gli errori, categorizzati a seconda del genere e della dimensione situazionale del registro e del genere.

Gli errori dimensionali sono definiti "errori occultamente erronei" (*covertly erroneous errors*) per distinguerli da quelli che sono nominati "errori manifestamente erronei" (*overtly erroneous errors*), che costituiscono le inesattezze denotative o gli errori del sistema di arrivo.

Sulla base di tale confronto si desume una "constatazione di qualità" (*statement of quality*).

Infine, la traduzione può essere classificata secondo due differenti categorie: traduzione manifesta (*overt translation*) o traduzione occulta (*covert translation*). Il primo tipo include i testi tradotti che si presentano al lettore in quanto traduzioni, senza nessuna pretesa di apparire come originali; al contrario, alla seconda categoria appartengono le traduzioni che nella cultura di arrivo godono dello statuto di testo originale.

La funzione di una “traduzione occulta”, secondo la definizione di House, è di “ricreare, riprodurre o rappresentare nel testo tradotto la funzione che l’originale svolge nella sua struttura linguistico-culturale e nel mondo del discorso” (House, 1997:114).

A parere di House, l’equivalenza è necessaria a livello del genere e della funzione individuale del testo, ma la studiosa aggiunge un’ulteriore nozione, quella di “filtro culturale”, che il traduttore, in determinate situazioni – ad esempio, quando occorre rispecchiare nella traduzione particolari pratiche culturali del contesto originale – dovrebbe applicare, modificando gli elementi culturali per dare in tal modo l’impressione che la traduzione è di per sé un testo originale, apportando, in tal caso, cambiamenti a livello lessicale e del registro.

Nella teorizzazione di House, tuttavia, la distinzione traduzione manifesta/occulta è una classificazione relativamente flessibile, piuttosto che un’opposizione binaria. Del resto, la studiosa aggiunge che “nei casi in cui l’equivalenza occultamente funzionale è auspicata ma il genere del TP non esiste nella cultura di arrivo, lo scopo sarebbe quello di produrre una *versione* occulta piuttosto che una *traduzione* occulta” (House, 1997:161).

Il metodo proposto da Juliane House nel 1977 rappresenta il primo sviluppo autorevole del modello elaborato da Halliday; vi fa seguito, nel 1992, il lavoro di Mona Baker, *In Other Words: A Coursebook on Translation*.

L’obiettivo di Baker consiste nell’analizzare la traduzione a livello testuale e pragmatico, guardando all’equivalenza dal punto di vista del lessico, della grammatica, della struttura tematica, della coesione, del livello pragmatico (“il modo in cui gli enunciati sono utilizzati nelle situazioni comunicative”, Baker 1992:217).

La sua attenzione si focalizza maggiormente sulla funzione testuale, tralasciando le funzioni ideazionale e interpersonale. In aggiunta al modello di Halliday, la studiosa propone un approfondimento del metodo, suggerendo il “functional sentence perspective model” (lett. modello della prospettiva della frase funzionale), che prende in considerazione tanto il “dinamismo comunicativo” del testo, quanto l’ordine delle parole nella frase, mettendo al primo posto la componente tematica.

Rilevante per Baker, tra l’altro, risulta la “relativa marcatezza” delle strutture tematiche ed informative: il traduttore deve esserne cosciente e decidere se la traduzione richiede una forma altrettanto marcata, tenendo conto che spesso la scelta è condizionata dalle lingue.

Anche la coesione costituisce, per Baker, un elemento importante da tenere in conto nella traduzione, poiché l’aumento delle esplicitazioni dei legami coesivi può portare cambiamenti funzionali nel testo. L’idea della studiosa egiziana, dunque, è che ogni testo deve rispettare la logica della coesione prevista dalla lingua di appartenenza, rispondendo così alle esigenze pragmatiche della traduzione.

L’equivalenza pragmatica, di fatto, costituisce un nodo cruciale nella teoria di Baker, la quale la definisce come segue:

Pragmatics is the study of language in use. It is the study of meaning, not as generated by the linguistics system but as conveyed and manipulated by participants in a communicative situation.<sup>72</sup> (Baker, 1992:217)

I tre maggiori concetti della pragmatica sono: la coerenza, la presupposizione e l'implicazione.

La coerenza di un testo, come spiega Baker, “dipende dalle aspettative dell'ascoltatore o del ricevente e dalla loro esperienza del mondo” (Baker 1992:219), pertanto la coerenza del testo originale e della traduzione non possono essere uguali, perché i fruitori sono diversi. È dovere del traduttore far sì che il testo sia coerente per il lettore della traduzione. Lo stesso vale per la presupposizione, che Baker (1992:259) definisce “inferenza pragmatica”, nel senso che essa si riferisce alle conoscenze linguistiche ed extralinguistiche che l'emittente del messaggio ritiene siano in possesso del ricevente o che sono necessarie per la comprensione del messaggio stesso. La traduzione presenta dunque dei problemi quando il bagaglio culturale del lettore della traduzione non corrisponde al bagaglio culturale del lettore dell'originale, sia per ragioni di appartenenza a due contesti socioculturali differenti, sia per il fatto che tra l'originale e la traduzione, a volte, intercorre un intervallo temporale tale che le informazioni non sono più attuali o immediatamente recepibili dal lettore di arrivo.

Baker presta grande attenzione, altresì, all'implicazione, un'altra forma di inferenza pragmatica, che definisce come “ciò che il parlante intende o implica, piuttosto che ciò che dice” (Baker, 1992:223). Il concetto di implicazione è stato sviluppato da Paul Grice (1975), il quale descrive una serie di “norme” o “massime” che operano in una normale conversazione co-operativa (Munday, 2001:98). Esse sono: la quantità (dare la quantità di informazioni necessaria; non darne troppo o troppo poco); la qualità (dire solo cose vere o che si è in grado di sostenere); la rilevanza (dire ciò che è rilevante per la conversazione); il modo (dire ciò che occorre dire in una maniera appropriata al messaggio che si intende trasmettere e che possa essere compreso dal ricevente). Con il funzionamento di tali parametri, tuttavia, possono interferire altri fattori, in particolare il contesto linguistico e culturale a cui gli interlocutori appartengono e, ancor di più, la volontà di contravvenire deliberatamente a tali norme al fine di creare determinati effetti nella comunicazione. Baker sostiene che è compito del traduttore discernere le varie occorrenze e compiere le scelte traduttive appropriate (Baker 1992:236).

Altre due opere che sviluppano ulteriormente il modello di Halliday si devono a due studiosi dell'Università di Edimburgo, Basil Hatim e Ian Mason, coautori dei volumi *Discourse and the Translator* (1990) e *The Translator as Communicator* (1997).

---

<sup>72</sup>“ La pragmatica è lo studio della lingua in uso. È lo studio del significato, non come generato da un sistema linguistico ma come trasmesso e manipolato dai partecipanti alla situazione comunicativa.” [Trad. nostra].

Il loro interesse è rivolto, in particolare, alle funzioni ideazionale e interpersonale, ed il loro obiettivo è, tra gli altri, quello di mettere in evidenza quali tipi di cambiamento causano differenze nelle varie funzioni del testo. Ad esempio, sulla base delle analisi condotte su determinati campioni di traduzioni, i due studiosi sono giunti alla conclusione che modificazioni a livello della transitività di un testo generano un cambiamento nella funzione ideazionale della traduzione; variazioni legate alla modalità provocano, invece, cambiamenti nella funzione interpersonale.

Il modello di analisi testuale di Hatim e Mason, oltre ad inglobare l'analisi del registro di House e l'analisi pragmatica di Baker, si spinge oltre, ovvero si occupa anche del livello semiotico del discorso. Il linguaggio ed il testo sono considerati come la realizzazione di messaggi culturali e di relazioni di potere. Il discorso è definito, in senso ampio, come "Modi di parlare e scrivere che riguardano gruppi sociali che adottano un particolare atteggiamento attraverso le aree dell'attività socioculturale" [Trad. nostra] (Hatim and Mason, 1997:216)

Una funzione semiotica è svolta, altresì, dal dialetto e dall'idioletto, quest'ultimo esaminato in termini di analisi del tenore e del registro; mentre l'analisi del dialetto è associata a fattori relativi alla sintassi, al lessico e alla fonetica. La loro considerazione generale è che le peculiarità e le connotazioni del dialetto sono difficilmente riproducibili nel testo tradotto, che rispecchia una cultura di arrivo diversa da quella dell'originale.

A tal proposito, un concetto determinante nella loro teoria del tradurre è quello relativo alla cultura: i due studiosi inseriscono il tema della mediazione tra le culture nel discorso sull'attività traduttiva, asserendo che i fattori chiamati ad interagire sono l'abilità bilingue e la visione biculturale. Queste due nozioni, a loro volta, coinvolgono la sfera delle ideologie, del sistema morale e delle strutture sociopolitiche. L'inclusione di tali elementi avrebbe pertanto lo scopo di mediare la trasmissione del significato (Hatim e Mason, 1990:223).

Nella teoria di Hatim e Mason, si denota l'intento di incorporare la nozione hallidayana di cultura ed ideologia nel loro modello di analisi della traduzione. Un intero capitolo del loro libro *Translator as Communicator* è dedicato al tema dell'ideologia (Hatim e Mason, 1997:143-163).

Non mancano, tuttavia, le critiche nei confronti di tale metodo, a cui si rimprovera la vasta portata delle sue direzioni di analisi: l'incertezza consiste nel fatto se questo metodo sia effettivamente applicabile ad un'analisi concreta della traduzione. Inoltre, si denota in esso una tendenza di fondo a focalizzarsi sulle questioni linguistiche, come testimonia la terminologia adottata e il tipo di fenomeni investigati (scelta lessicale, coesione, transitività, cambiamenti stilistici, mediazione del traduttore, etc.), tendenza, questa, polemizzata dagli studiosi che promuovono l'approccio culturale alla traduzione. Lawrence Venuti, ad esempio, imputa all'approccio traduttivo di tipo linguistico la prosecuzione di "un modello conservativo di traduzione che ingiustificatamente restringe il ruolo [della traduzione] rispetto all'innovazione e al cambiamento culturale" (Venuti, 1998:21).

Ciò che, invece, risulta essere apprezzato nella teoria di Hatim e Mason è la presenza di numerosi elementi che possono essere presi in considerazione quando si analizza una traduzione. In particolare, suscita interesse la loro distinzione tra elementi “dinamici” e “stabili” di un testo, che sono direttamente connessi alla strategia traduttiva: “testi fonte più ‘stabili’ possono richiedere un ‘approccio piuttosto letterario”, mentre nel caso di testi fonte più dinamici il traduttore si confronta con sfide più interessanti e la traduzione letterale non può più essere un’opzione” (Hatim e Mason, 1997:30-31).

### 5.5. Le teorie del polisistema

Un’ulteriore direzione di studio della traduzione che, parimenti alle teorie funzionaliste esaminate in precedenza, si contrappone all’approccio prevalentemente linguistico, è quella nota come teoria del polisistema, basata sul concetto che la letteratura tradotta costituisce un sistema che opera all’interno di un più ampio sistema sociale, storico e letterario relativo alla cultura di arrivo. Si tratta di una fase determinante nello studio della traduzione, poiché per la prima volta la letteratura tradotta sveste i panni della forma artistica secondaria, inferiore, ausiliaria, e inizia ad occupare un posto determinato nel sistema culturale e letterario della lingua di arrivo.

La teoria del polisistema vede il suo avvio negli anni ’70, nell’ambito degli studi descrittivi della traduzione, ad opera dello studioso israelita Itamar Even-Zohar, autore del saggio “*The position of translated literature within the literary polysystem*” del 1978.<sup>73</sup>

Even-Zohar fa riferimento al Formalismo Russo degli anni ’20, e in particolare al concetto che l’opera letteraria non si deve studiare come un fenomeno isolato, ma in quanto parte di un sistema letterario, che a sua volta è un sistema incluso in un ordine di altri sistemi differenti con cui è in continua correlazione, secondo la formulazione di Tynjanov (1927) (Munday, 2001:109).

La letteratura, dunque, fa parte di un quadro sociale, culturale, letterario, storico, il cui elemento chiave è il concetto di *sistema*, che implica una dinamica del “cambiamento” e una lotta per il primo posto nella gerarchia letteraria. Rispetto alla classificazione dei formalisti, Even-Zohar rifiuta il carattere elitario di certi generi letterari rispetto ad altri ed assegna una posizione ben precisa al sistema della letteratura tradotta, sottolineando chiaramente le ragioni per le quali essa costituisce di per sé un sistema all’interno del sistema di arrivo.

La prima ragione è che le opere da tradurre vengono scelte dalla lingua di arrivo; e la seconda è che le norme, il comportamento e la strategia traduttiva sono influenzate dagli altri sistemi.

---

<sup>73</sup> I. Even-Zohar, “The position of translated literature within the literary polysystem” (1978), in L. Venuti, *The translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, 2000, pp. 192-197.

Il teorico di Tel Aviv focalizza l'attenzione sulle relazioni tra tutti questi sistemi, che egli raggruppa in un sistema sovrastante, a cui assegna la denominazione di *polisistema*, che Shuttleworth e Cowie, nel loro *Dictionary of Translation Studies*, definiscono come segue:

The polysystem is conceived as a heterogeneous, hierarchized conglomerate (or system) of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole.<sup>74</sup> (Shuttleworth e Cowie, 1997:176)

La gerarchia a cui si fa riferimento è il posizionamento e l'interazione in un dato momento storico dei vari strati del polisistema. Se la posizione più alta è occupata da un genere letterario innovativo, i livelli inferiori sono probabilmente occupati da generi sempre più conservativi. Al contrario, se le forme conservative sono in cima alla classifica, è plausibile che innovazione e rinnovamento provengano dagli strati più bassi. Altrimenti si verifica un periodo di stagnazione (Even-Zohar, 1978:120). Questo "processo evolutivo dinamico" è vitale per il polisistema, in quanto indica che le relazioni tra i sistemi innovatori e quelli conservatori sono in continuo stato di flusso e competizione.

Per via di questo continuo flusso, neppure la posizione della letteratura tradotta rimase fissa. Essa può occupare una posizione primaria o secondaria nel polisistema. Se è in una posizione primaria, essa partecipa attivamente alla formazione del centro del polisistema (Even-Zohar, 1978/2000:193); ha buone probabilità di essere innovatrice e di collegarsi ai maggiori eventi della storia letteraria nel momento in cui si verificano. Spesso, scrittori eminenti producono le più importanti traduzioni e le traduzioni sono un fattore guida nella formazione di nuovi modelli per la cultura di arrivo, poiché introducono nuove poetiche, nuove tecniche e così via.

Even-Zohar menziona i tre casi principali in cui la letteratura tradotta occupa la posizione primaria:

- a) quando una letteratura "giovane" si sta stabilizzando e guarda inizialmente alla letteratura "anziana" per i modelli precostituiti;
- b) quando una letteratura è "periferica" o "debole" e importa i generi letterari che le mancano. Ciò può succedere quando una nazione più piccola è dominata dalla cultura di una nazione più grande. Even-Zohar ritiene che tutti i tipi di letteratura periferica possono, in simili casi, essere costituiti dalla letteratura tradotta (Even-Zohar, 1978/2000:194). Ciò avviene su vari livelli. Per esempio, nella Spagna moderna le regioni più piccole come la Galizia importano molte traduzioni dalla forma dominante che è lo spagnolo castigliano, mentre la Spagna stessa importa letteratura canonizzata e non dal mondo anglofono;

---

<sup>74</sup> Il polisistema è concepito come un eterogeneo e gerarchizzato conglomerato (o sistema) di sistemi che interagiscono per ottenere un continuo processo evolutivo dinamico all'interno del polisistema in sé. [Trad. nostra].

c) quando si verifica un punto critico di svolta nella storia della letteratura in cui modelli stabiliti non sono più considerati sufficienti, o quando si presenta un vuoto nella letteratura di un paese. Quando nessun genere ha una grande influenza, è facile per i modelli stranieri assumere la priorità.

Se la letteratura tradotta assume una posizione secondaria, allora essa rappresenta un sistema periferico all'interno del polisistema. Essa non ha grande influenza sul sistema centrale e rimane sempre un elemento conservativo, che preserva forme convenzionali e si conforma alle norme letterarie del sistema di arrivo.

Even-Zohar sostiene che questa posizione secondaria è la posizione "normale" per la letteratura tradotta (Even-Zohar, 1978/2000:196). Tuttavia, la stessa letteratura tradotta è stratificata (Even-Zohar, 1978/2000:195). Alcune letterature tradotte possono essere considerate secondarie, mentre altre, tradotte a partire da fonti letterarie maggiori, sono primarie. Un esempio che Even-Zohar fornisce è quello del polisistema letterario ebreo pubblicato tra le due guerre mondiali, laddove le traduzioni dal russo erano primarie, mentre le traduzioni dall'inglese, dal tedesco e dal polacco erano secondarie.

Even-Zohar suggerisce che la posizione occupata nel polisistema dalla letteratura tradotta condiziona la strategia traduttiva. Se è primaria, il traduttore non si sente costretto a seguire i modelli della letteratura di arrivo ed è più propenso ad infrangere le convenzioni, per cui spesso produce un testo d'arrivo che è in stretta corrispondenza in termini di adeguatezza, in quanto riproduce le relazioni testuali del testo originale. Questo fenomeno può, di per sé, portare alla creazione di nuovi modelli nella stessa lingua di partenza. Altrimenti, se la letteratura tradotta è secondaria, il traduttore tende ad usare per il testo tradotto modelli esistenti nella cultura di arrivo e a produrre traduzioni "non adeguate" (Even-Zohar, 1978/2000:196-197).

Nel suo volume *Contemporary Translation Theories*, del 1993, Edwin Gentzler chiarisce le ragioni per le quali la teoria del polisistema rappresenta un importante progresso degli studi sulla traduzione. I vantaggi che essa comporta sono numerosi: innanzitutto, la letteratura stessa viene studiata accanto ai fenomeni sociali, storici e culturali; secondariamente, Even-Zohar si allontana dallo studio isolato di testi individuali preferendo uno studio della traduzione all'interno dei sistemi culturali e letterari nei quali essa opera; in terzo luogo, la definizione non-prescrittiva di equivalenza e adeguatezza permette di apportare variazioni a seconda della situazione storica e culturale del testo (Gentzler, 1993:120-121,124-125).

Quest'ultimo punto offre alla teoria della traduzione una via d'uscita dai ripetuti argomenti linguistici incentrati, negli anni '60 e '70, sul concetto di equivalenza.

Gentzler, tuttavia, non manca di esprimere alcune critiche nei confronti della teoria del polisistema: in primo luogo, contesta una certa iper-generalizzazione della traduzione a "leggi universali" sulla base di prove relativamente scarse; in secondo luogo, polemizza l'eccessivo affidamento sul modello formalista del 1920 che, stando alla teoria delle tendenze evolutive dello

stesso Even-Zohar, sarebbe inadeguato per i testi tradotti negli anni '70; inoltre, critica la tendenza a focalizzarsi su un modello astratto piuttosto che sulle costrizioni della vita reale, che agiscono sul testo e sul traduttore; infine, pone la questione su quanto il presunto modello scientifico sia effettivamente oggettivo (Gentzler, 1993:121-123).

Nonostante tali obiezioni, la teoria del polisistema ha esercitato una profonda influenza sugli studi traduttologici, indirizzandoli verso un'osservazione meno prescrittiva della traduzione all'interno dei suoi diversi contesti.

Assieme a Even-Zohar, a Tel Aviv, lavora Gideon Toury, il quale si occupa, dapprima, delle condizioni socioculturali che determinano la traduzione in lingua ebraica della letteratura straniera, nell'ottica del polisistema, e successivamente si dedica alla formulazione di una teoria generale della traduzione. Rilevante risulta il suo contributo per la definizione dei *Translation Studies* sulla base della mappa di Holmes – come già appurato nel paragrafo relativo alla denominazione della disciplina, contenuto nel presente capitolo.

Alla base del suo autorevole volume, *Descriptive Translation Studies – And Beyond* (1995), si colloca l'esigenza di elaborare un ramo descrittivo sistematico della disciplina, in grado di rimpiazzare il tradizionale tipo di studi indipendenti e isolati. Nelle sue intenzioni, lo studio della traduzione deve configurarsi come “un ramo sistematico derivante da una chiara supposizione e provvisto di una metodologia e di tecniche di ricerca il più esplicite possibile e giustificate dagli stessi Translation Studies” (Toury, 1995:3). Solo uno studio di questo tipo, a suo modo di vedere, assicura che i risultati del lavoro individuale siano verificabili e confrontabili in modo intersoggettivo.

Toury, inoltre, conformemente alla teoria del polisistema elaborata da Even-Zohar, sostiene che le traduzioni (in quanto entità) e il tradurre (in quanto attività), detengono, rispettivamente, una posizione e una funzione specifica nei sistemi sociali e letterari della cultura di arrivo, e che tale posizione e funzione determinano la scelta delle strategie traduttive. Pertanto, una volta assunto questo principio, Toury giunge a considerare le interdipendenze come un ovvio fulcro di interesse e sostiene che l'intenzione principale è quella di rivelare le *regolarità* che contrassegnano le relazioni, che si presuppone sussistano, tra funzione, prodotto e processo (Toury 1995:24).

Toury ribadisce che l'ossessione di avere una definizione della traduzione basata su caratteristiche prestabilite, che si pretende di rintracciare nei fenomeni della vita reale, è controproducente ed ostacola il lavoro di tipo descrittivo che si tenta ora di condurre sulla traduzione. L'errore di fondo, secondo lui, è quello di voler fissare dei limiti ben circoscritti ad un oggetto che, di per sé, è caratterizzato da una grande variabilità: *differenza* tra le culture, *variazione* all'interno di una cultura e *cambiamento* nel tempo (Toury,1995:31). Ne consegue che, nella sua teorizzazione non esiste nessuna pretesa che la natura della traduzione sia data o fissata in alcun modo; al contrario, la questione principale riguarda non ciò che la traduzione è *in generale*, ma ciò che essa mostra di essere *nella realtà*, addirittura cosa ci si aspetta che essa sia in varie specificabili

condizioni (Toury 1995:32). Si tratta, in definitiva, di quella che Toury definisce con la nozione di “presunta traduzione”: “tutti gli enunciati che sono presentati o considerati come tali [traduzioni] all’interno della cultura di arrivo, non importa su quale base” (Toury,1995:32).

Sono almeno tre i postulati assunti per rendere conto della cosiddetta “presunta traduzione”:

a) il postulato del testo di partenza, secondo cui, considerare un testo come una traduzione implica la presenza di un altro testo, in un’altra lingua/cultura, che ha priorità cronologica e logica su di esso ;

b) il postulato del trasferimento, il quale presuppone che vi sia un processo che fa sì che un determinato testo, considerato una traduzione, condivide certe caratteristiche con il presunto testo originale (l’attenzione è qui rivolta tanto al prodotto quanto al processo);

c) il postulato della relazione, implica che la presunta traduzione abbia delle relazioni con il suo originale, con cui si presume condivide anche la stessa funzione.

Nella teorizzazione di Toury, in sintesi, le traduzioni vengono considerate come “fatti della cultura che li ospita” (Toury,1995:24); in altri termini, si ha a che fare con la nozione di “target-oriented translation” (lett. traduzione orientata al testo d’arrivo) (Toury,1995:24).<sup>75</sup>

Dal punto di vista metodologico, nel quadro dei cosiddetti studi descrittivi della traduzione DTS, Toury propone una metodologia di analisi traduttiva basata su tre fasi, che ingloba l’analisi del prodotto e la considerazione del ruolo più ampio del sistema socioculturale. In primo luogo, si tratta di situare il testo all’interno del sistema della cultura di arrivo, tenendo conto del suo significato e della sua accettabilità; in secondo luogo, si passa al confronto tra l’originale e la traduzione per evidenziare le modificazioni, individuare le relazioni tra “coppie associate” di segmenti del testo di partenza e del testo di arrivo, e tentare di trarre una generalizzazione del soggiacente concetto di traduzione; infine, si traggono implicazioni circa il processo decisionale per le future traduzioni.

Un importante ulteriore passaggio è costituito dalla possibilità di ripetere le due prime fasi in altre coppie di testo, al fine di ampliare il corpus e costruire un profilo descrittivo delle traduzioni sulla base del genere, del periodo, dell’autore, etc. In questo modo, si possono identificare le norme relative ad ogni tipo di traduzione, con l’obiettivo finale di stabilire le regole comportamentali della traduzione in generale, come vuole l’impostazione descrittiva dei *Translation Studies*.

---

<sup>75</sup> In modo conciso ma esauriente, Toury chiarisce che il passaggio dall’approccio “source-oriented” – che ha avuto il primato per lungo tempo e si è avvalso delle teorie linguistiche con cui si è cercato di spiegare i fenomeni traduttivi – all’approccio “target-oriented” degli studi sulla traduzione, coincide con l’affermarsi della *Skopostheorie* di Vermeer (1978) come paradigma alternativo agli studi tradizionali. Sono gli stessi anni in cui Toury presenta le sue prime formulazioni a proposito del nuovo orientamento degli studi traduttivi rivolto al punto di arrivo della traduzione. La differenza tra le due esperienze, come spiega Toury, consiste nel fatto che, mentre i teorici della *Skopostheorie* intendono risolvere i problemi legati alla natura applicata della traduzione, egli si propone di fornire una spiegazione descrittiva di ciò che la traduzione rappresenta nella cultura di arrivo al fine di formulare delle regole teoriche (Toury, 1995:25).

La seconda fase del metodo di Toury (il confronto tra determinati passaggi dell'originale e della traduzione) rappresenta una delle aree più controverse. Toury, di fatto, sostiene che le decisioni circa il confronto fra segmenti paralleli del testo originale e della traduzione, così come la descrizione delle relazioni che tra essi intercorrono, devono essere supportate dalla teoria della traduzione. Si pone, però, la questione su quali siano le teorie a cui fare riferimento. L'approccio linguistico, ad esempio, è stato fermamente escluso dal dibattito intorno alla creazione di un apparato critico; l'argomento dell'utilizzo di un *tertium comparationis*, invece, suscita reazioni controverse. Lo stesso Toury, nei suoi primi lavori, da un lato sostiene ancora l'impiego di un'ipotetica variante intermedia considerata come una sorta di "Traduzione Adeguata" (TA) sulla base della quale discernere le modificazioni della traduzione (Toury, 1978:93; 1985:32); dall'altro, però, ammette che, nella pratica, nessuna traduzione è completamente "adeguata" (Toury, 1978:88-89). Per via di questa contraddizione e a ragion del fatto che egli ritiene che la variante ipotetica sia data universalmente, Toury è stato largamente criticato (cfr. Gentzler 1993:131-132; Hermans 1999:56-57).

Di conseguenza, nel suo volume *Descriptive Translation Studies – And Beyond* (1995), Toury abbandona il concetto del *tertium comparationis*, e al suo modello assegna il compito di fornire "una 'mappatura' del TA sulla base del TP che istituisce una serie (ad hoc) di coppie associate" (Toury 1995:77). Si tratta di un tipo di confronto che lo stesso autore riconosce come inevitabilmente parziale e indiretto (Toury 1995:80), e che richiede continue revisioni nel corso del processo analitico e, infine, conduce ad un risultato flessibile e non-prescrittivo, nonché privo di una rigorosa sistematicità, che di volta in volta si sofferma su differenti aspetti testuali.

Un'altra esperienza traduttologica, che risente fortemente del lavoro compiuto da Even-Zohar e Toury, è quella del gruppo di studio fondato dagli esponenti dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, con sede in Belgio, Israele e Paesi Bassi, i quali hanno organizzato diversi incontri e conferenze intorno al tema della letteratura tradotta. Le prime conferenze sono quelle tenute a Leuven (1976), Tel Aviv (1978) e Antwerp (1980).

La pubblicazione determinante per questo gruppo, che intanto assume il nome di Scuola della Manipolazione, è la raccolta di articoli intitolata *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (1985), curata da Theo Hermans, il quale, nella sua prefazione al volume, dal titolo "Translation studies and a new paradigm", sintetizza i punti di vista nei confronti della letteratura tradotta, che il gruppo condivide con i teorici del polisistema:

What they have in common is a view of literature as a complex and dynamic system; a conviction that there should be a continual interplay between theoretical models and practical case studies; an approach to literary translation which is descriptive, target-organized, functional and systemic; and an interest in

the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures.<sup>76</sup> (Hermans 1985:10-11)

Il legame con le teorie del polisistema è evidente: gli esponenti della Scuola della Manipolazione inglobano nella loro riformulazione teorica i concetti chiave elaborati da Even-Zohar e Toury e basano il loro metodo di analisi sulla continua interrelazione tra modelli teorici e casi di studio pratici. Fondamentale risulta la metodologia utilizzata per l'analisi del testo tradotto, di cui offre una chiara descrizione l'articolo di José Lambert e Hendrik van Gorp (1985), "On describing translations", pubblicato nel volume di Theo Hermans (1985:42-53), in cui viene proposto uno schema per il confronto dei sistemi letterari a cui appartengono il testo di partenza e il testo di arrivo, e per la descrizione delle loro relazioni. Ogni sistema include l'esposizione sull'autore, sul testo e sul lettore. Lambert e Van Gorp suddividono lo schema in quattro sezioni (Hermans, 1985:52-53):

1. Dati preliminari: informazioni sulla copertina, sul metatesto e sulla strategia generale. Il risultato conduce ad elaborare delle ipotesi relative ai due livelli successivi.
2. Macro-livello: l'organizzazione del testo, i titoli e la suddivisione in capitoli, la struttura narrativa interna ed altri elementi riconducibili all'autore. Da qui si traggono ipotesi circa il livello microtestuale.
3. Micro-livello: l'identificazione degli *shift* su diversi livelli linguistici, ossia relativamente al lessico, ai modelli grammaticali, alla narrazione, al punto di vista, alla modalità. Il risultato potrebbe interagire con il livello macrotestuale e condurre a considerazioni che abbracciano il "contesto sistemico" più ampio.
4. Contesto sistemico: in questa fase vengono confrontati i dati relativi al macro- e al micro-livello, al testo e alla teoria, e vengono identificate le norme. Vengono, altresì, descritte le relazioni intertestuali (ovvero le relazioni con altri testi, incluse le traduzioni) e le relazioni intersistemiche (ossia le relazioni con altri generi, con altri codici).

Lambert e Van Gorp ammettono che è impossibile riassumere tutte le relazioni implicate nell'attività traduttiva, ma suggeriscono uno schema sistematico, che evita commenti superficiali ed intuitivi, giudizi a priori e convinzioni infondate (Hermans, 1985:47). Ancora una volta viene

---

<sup>76</sup> "Ciò che hanno in comune è la visione della letteratura come un sistema complesso e dinamico; la convinzione che dovrebbe esserci una continua interazione tra modelli teorici e casi di studio pratici; un approccio alla traduzione letteraria di tipo descrittivo, organizzato sulla base del testo di arrivo, funzionale e sistematico; e un interesse per le norme ed i vincoli che regolano la produzione e la ricezione delle traduzioni, per la relazione tra traduzione e altri tipi di elaborazione testuale, e per la posizione e il ruolo delle traduzioni sia all'interno di una data letteratura che nell'interazione tra più letterature". [Trad. nostra].

ribadito il forte legame tra teoria e pratica, tra un caso individuale da analizzare e una cornice teorica più ampia.

Con il procedere delle ricerche nel campo dei *Translation Studies*, anche le teorie della Manipolazione evidenziano un continuo sviluppo. Hermans spiega come la disciplina del tradurre, sulla base del suo approccio descrittivo, risente dell'evoluzione sociale ed intellettuale che si manifesta nel mondo reale, cosicché avverte l'esigenza di prender parte agli eventi culturali e sociali in atto, quali gli studi di genere, il post-strutturalismo, il post-colonialismo, gli studi culturali e la nuova interdisciplinarietà che ingloba le scienze umane.

La Scuola della Manipolazione, dunque, porterà avanti le sue ricerche in campo traduttologico negli anni a venire, grazie al contributo di studiosi che apporteranno nuove prospettive all'interno della visione teorica d'insieme finora fondata sul polisistema. Di particolare rilevanza risulta il lavoro compiuto da André Lefevere, che, sostanzialmente, affonda le sue teorie nel campo – ancora tutto da esplorare – dell'influenza dell'ideologia sulla traduzione, del ruolo che essa gioca nell'ambito della letteratura tradotta.

#### 5.6. Il concetto di norme, leggi e strategie traduttive dal punto di vista dei *Descriptive Translation Studies* (DTS)

Come accennato in precedenza, uno degli obiettivi di studio di Gideon Toury consiste nel ricostruire le norme che operano nella traduzione. Nella sua dimensione socioculturale, spiega Toury (1995:54), la traduzione può essere descritta come soggetta a costrizioni di vario tipo e livello, che vanno al di là del testo di partenza, delle differenze sistematiche tra le lingue e le tradizioni testuali coinvolte nell'atto traduttivo, e persino al di là delle possibilità e dei limiti dell'apparato cognitivo del traduttore come imprescindibile mediatore. Sulla base della loro forza, le costrizioni socioculturali sono state descritte lungo una scala graduata ancorata tra due estremi: da un lato le *regole* generali, relativamente assolute; dall'altro le pure *idiosincrasie*. Al centro dei due poli opposti, si colloca un ampio gruppo intermedio, costituito da fattori intersoggettivi, comunemente definiti *norme*. Le norme, a loro volta, rappresentano un continuum graduale lungo la suddetta scala: alcune sono più deboli, altre più forti, fino a quelle idiosincratich. Il confine tra i vari tipi di costrizioni è esteso; ogni concetto, inclusa la sua gradualità, è relativo. Anche lungo l'asse temporale, ogni tipo di costrizione è variabile e spesso sconfinata nella costrizione più prossima, secondo un processo di crescita o declino, così che, talvolta, anche altri tipi di costrizioni possono essere definiti in termini di norme: le regole corrispondono a norme “[più] obiettive”, le idiosincrasie a norme “[più] soggettive [oppure: meno intersoggettive]” (Toury, 1995:54).

Facendo riferimento alla prospettiva sociologica, Toury fornisce delle norme la seguente definizione:

the translation of general values or ideas shared by a community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations.<sup>77</sup> (Toury, 1995:55)

Nella prospettiva degli studi traduttologici, Toury utilizza la nozione di norme in riferimento al fatto che, secondo lui, la traduzione è un'attività governata da norme, e tali norme determinano il tipo e la portata dell'equivalenza della traduzione.

Egli distingue diversi tipi di norme, che operano su livelli differenti del processo traduttivo. La prima, definita *norma iniziale*, è quella che riguarda la scelta preventiva, da parte del traduttore, di sottomettersi al testo originale, e dunque alle norme a cui esso si è attenuto o, viceversa, riferirsi alle norme in vigore nella cultura di arrivo. Nel primo caso, la traduzione si considera adeguata rispetto al testo originale, in quanto si mantiene aderente alla norme di partenza; nel secondo caso, invece, la traduzione si definisce accettabile.

Entrambi i tipi di traduzione non sfuggono alle modificazioni – obbligatorie o non-obbligatorie – rispetto al testo originale.

Altri due tipi di norme descritte da Toury sono: le *norme preliminari*, le quali si basano su due tipi di considerazioni, riguardanti, da un lato, l'esistenza di una politica traduttiva<sup>78</sup> e, dall'altro, la direzione della traduzione<sup>79</sup>; e le *norme operazionali*, che regolano le decisioni assunte durante l'atto traduttivo stesso e delineano le relazioni esistenti tra l'originale e la traduzione, facendo riferimento tanto alla matrice testuale (il modo in cui il materiale linguistico si distribuisce nel testo) quanto all'aspetto linguistico e stilistico del testo. Le norme operazionali, dunque, implicano quelle che Toury definisce, rispettivamente, “norme matriciali”<sup>80</sup> e “norme linguistico-testuali”<sup>81</sup>.

---

<sup>77</sup> “La traduzione di valori o idee generali condivise con una comunità – ciò che è giusto e sbagliato, adeguato e inadeguato – in istruzioni comportamentali appropriate ed applicabili a particolari situazioni”. [Trad. nostra].

<sup>78</sup> “La politica traduttiva si riferisce a quei fattori che governano la scelta del tipo di testo, o persino di testi individuali, per essere importati attraverso la traduzione in una particolare lingua/cultura in un particolare momento nel tempo”. [Trad. nostra] (Toury, 1995:58).

<sup>79</sup> Le considerazioni riguardanti la direzione della traduzione aprono una serie di quesiti in merito alle traduzioni indirette, argomento di particolare interesse nell'ottica del presente lavoro di ricerca dottorale. Toury sostiene: “Le considerazioni relative alle traduzioni dirette implicano la soglia di tolleranza per le traduzioni fatte a partire da lingue diverse da quella originaria di partenza: è del tutto consentita la traduzione indiretta? Nel tradurre da quale lingua originale/tipo di testo/periodo (etc.) è consentita/ proibita/ tollerata/ preferita? Quali sono le lingue di mediazione consentite/ proibite/ tollerate/ preferite? C'è in questo qualche tendenza/obbligo di segnalare che un'opera è stata tradotta attraverso una mediazione, oppure questo fatto viene ignorato/camuffato/negato? Se se ne fa menzione, l'identità della lingua intermediaria è altresì fornita? E così via.” [Trad. nostra] (Toury, 1995:58).

<sup>80</sup> “Le cosiddette *norme matriciali* possono controllare la vera *esistenza* del materiale della lingua di arrivo inteso come un sostituto del corrispondente materiale della lingua fonte (e da ciò il grado di *completezza* della traduzione), la sua collocazione nel testo (o la forma della *distribuzione* attuale), come anche la segmentazione testuale”. [Trad. nostra]. (Toury, 1995:58-59)

<sup>81</sup> “Le norme linguistico-testuali controllano la scelta del materiale con cui formulare il testo di arrivo o con cui sostituire il materiale testuale e linguistico originale. Le norme linguistico-testuali possono

Dal punto di vista di Toury, ciò che realmente conta nel discorso teorico sulla traduzione non è tanto il fatto di stabilire quanto il testo tradotto abbia in comune con l'originale o quali modificazioni intercorrano tra i due; questo tipo di analisi, di fatto, si limiterebbe all'estensione applicativa della disciplina, sotto l'influenza pregiudiziale dell'approccio prescrittivo. Ciò che più gli interessa, invece, è il tema delle relazioni traduttive, direttamente collegato al tema delle modificazioni della traduzione.

L'individuazione delle modificazioni, di per sé, è solo una parte dei "procedimenti di scoperta", ovvero rappresenta solo una fase della formulazione delle ipotesi esplicative. Queste ultime, a loro volta, necessitano della definizione del concetto generale di traduzione, che sottosta a qualsiasi tipo di corpus venga creato per essere esaminato. Nello stabilire le relazioni traduttive, il concetto focale è quello di *invarianza*: l'idea di fondo è che l'invarianza tra due segmenti messi a confronto può essere trovata sia nel livello formale sia in quello funzionale del testo; il secondo criterio fondamentale per tale metodologia di analisi consiste nel fatto che non ci si debba limitare ad una mera enumerazione dei tipi di relazione individuati, ma che di essi bisogna creare un ordine gerarchico e, infine, distinguere quale sia la relazione globale, che intercorre nella coppia di testi esaminati. È a questo punto che lo studioso tratta il concetto dell'"equivalenza traduttiva", proponendone una definizione differente rispetto a quanto finora proposto:

equivalence as it is used here is not one target-source relationship at all, establishable on the basis of a particular type of invariant. Rather, it is a *functional-relational* concept; namely, that set of relationships which will have been found to distinguish appropriate from inappropriate modes of translation performance for the culture in question.<sup>82</sup> (Toury, 1995:86)

Toury aggiunge che la teoria dei DTS presuppone a priori che vi sia equivalenza tra una presunta traduzione e il suo presunto originale; ciò che resta da investigare è, invece, il modo in cui tale postulato si realizza concretamente, in termini di equilibrio tra ciò che viene mantenuto come invariato e ciò che viene trasformato.

In definitiva, Toury spera che l'identificazione complessiva di norme all'interno degli studi descrittivi della traduzione renda possibile la formulazione di probabili "leggi" traduttive e quindi degli "universali della traduzione".

Le leggi che provvisoriamente propone sono due:

---

essere sia *generalì*, e quindi applicate alla traduzione in quanto traduzione, o *particolari*, e in questo caso riguarderebbero solo particolari tipi di testo e/o modi di tradurre". [Trad. nostra]. (Toury, 1995:59)

<sup>82</sup> "L'equivalenza, come intesa qui, non è una relazione del testo di arrivo, che si può stabilire sulla base di un particolare tipo di invarianza. Si tratta, invece, di un concetto relazionale-funzionale; e cioè di quel sistema di relazioni adottato per distinguere le modalità di operazione traduttiva appropriate da quelle inappropriate per la cultura in questione". [Trad. nostra]

1. La *legge della crescente standardizzazione* (Toury, 1995:267-274), secondo la quale, “nella traduzione, le relazioni testuali presenti nell’originale sono spesso modificate, talvolta al punto di essere totalmente ignorate, in favore di opzioni [più] abituali offerte dal repertorio di destinazione” [Trad. nostra] (Toury, 1995:268). In altri termini, la traduzione opera una rottura rispetto ai modelli del testo originale e propende per opzioni linguistiche più frequenti nella lingua di arrivo. Ad esempio, in traduzione di verifica spesso una generale standardizzazione, con la perdita consequenziale delle variazioni stilistiche del testo di partenza, o almeno un accomodamento ai modelli della cultura di arrivo. Ciò si verifica in particolare quando la traduzione assume una posizione debole e periferica nel sistema di arrivo.

2. La *legge dell’interferenza* (Toury, 1995:274-279), che considera le interferenze del testo originale sulla traduzione come “una sorta di difetto”. L’interferenza si riferisce alle caratteristiche linguistiche (soprattutto lessicali e sintattiche) del testo di partenza che vengono copiate nel testo di arrivo, sia ‘negativamente’ (in quanto creano modelli non-normali del testo di arrivo), che ‘positivamente’ (l’esistenza di caratteristiche nel testo di partenza che non sono normali per il testo di arrivo fa sì che queste vengano utilizzate dal traduttore con maggiore probabilità). Toury ritiene che la tolleranza delle interferenze dipende da fattori socioculturali e dal prestigio dei differenti sistemi letterari: c’è maggiore tolleranza quando si traduce da una lingua o una cultura prestigiosa, specialmente se la lingua o la cultura di arrivo è ‘minore’.

La reazione degli altri studiosi non è molto favorevole alle due probabili leggi formulate da Toury. In Munday (2001) si legge, ad esempio, la proposta di modificare, o quantomeno, ampliare la *legge dell’interferenza* con l’aggiunta di una legge circa il “ridotto controllo sulla realizzazione linguistica in traduzione” (Munday, 2001:118). Ciò servirebbe a mettere assieme alcuni dei molteplici fattori che agiscono sul processo traduttivo e a rendere il concetto di norme e leggi traduttive più complesso di quello elaborato da Toury. Questi fattori includerebbero: l’effetto dato dall’aderenza al modello del testo di partenza; la preferenza per la chiarezza e la tendenza ad evitare l’ambiguità nel testo tradotto; la presa in considerazione della biografia del traduttore; la necessità di ottimizzare l’efficienza dei processi mentali e decisionali sotto la pressione temporale.

A queste considerazioni si aggiungono quelle di Hermans (1995), il quale sostiene che la posizione assunta da Toury comporta il rischio di trascurare i fattori politici e ideologici della traduzione, ad esempio, lo status del testo originale nella sua propria cultura, la possibilità che la cultura di partenza promuova la traduzione della propria letteratura, l’effetto che la traduzione può esercitare sul sistema della cultura di partenza, e così via (Hermans, 1995:218).

Ancora a proposito di norme, invece, si esprime Andrew Chesterman, il quale, nel suo studio *Memes of Translation* del 1997, innanzitutto asserisce che tutte le norme esercitano una pressione descrittiva e poi propone un nuovo sistema di norme che ricopre l’area delle norme iniziali ed operazionali di Toury. Si tratta, rispettivamente, delle *norme del prodotto o dell’aspettativa* e delle *norme del processo o professionali* (Chesterman, 1997:64-70).

1. *Le norme del prodotto o dell'aspettativa* “sono stabilite dalle aspettative dei lettori di una traduzione (di un dato tipo) a proposito di come dovrebbe essere una traduzione (di quel tipo)” [Trad. nostra] (Chesterman 1997:64). I fattori che governano queste norme includono la tradizione traduttiva predominante nella cultura di arrivo, le convenzioni del discorso del genere cui appartiene il testo tradotto, considerazioni economiche e ideologiche. Chesterman aggiunge due importanti precisazioni a questa norma:

- a. “Le norme dell'aspettativa rendono possibili i giudizi valutativi sulle traduzioni, poiché i lettori hanno una nozione di ciò che è una traduzione ‘appropriata’ o ‘accettabile’ della specifica varietà di testo e approveranno il traduttore che si conforma a quelle aspettative” [Trad. nostra] (Chesterman 1997:65).
- b. “Le norme dell'aspettativa sono a volte ‘convalidate da un'autorità della norma di vario tipo’ [Trad. Nostra] (Chesterman, 1997:66). Si tratta, ad esempio, dei condizionamenti derivanti dalla critica letteraria o dal pubblico dei lettori, che incoraggiano traduzioni conformi alle norme della cultura di arrivo, per una maggiore leggibilità e scorrevolezza del testo. Chesterman, tuttavia, non manca di sottolineare che, talvolta, le norme diffuse nella società possono non coincidere con quelle ‘autorevoli’ (Chesterman, 1997:66).

2. *Le norme professionali* regolano il processo traduttivo stesso (Chesterman, 1997:67). Sono subordinate alle norme dell'aspettativa, dalle quali vengono stabilite. Chesterman propone tre tipi di norme professionali:

- a. *La norma della responsabilità* (Chesterman, 1997:68): è una norma etica che regola gli standard professionali di onestà e accuratezza, secondo la quale il traduttore deve assumersi la responsabilità del lavoro prodotto di fronte al committente e al lettore.
- b. *La norma della comunicazione* (Chesterman, 1997:69): è una norma sociale secondo la quale il traduttore, in quanto esperto di comunicazione, lavora per assicurare la massima comunicazione tra le parti.
- c. *La norma della relazione* (Chesterman, 1997:69-70): è una norma linguistica che regola le relazioni tra il testo di partenza e il testo di arrivo. Chesterman rifiuta le relazioni strette di equivalenza e ritiene che sia il traduttore a dover stabilire le relazioni appropriate sulla base del tipo di testo, delle aspettative del committente, delle intenzioni dello scrittore dell'originale e delle esigenze dei nuovi lettori.

Il contributo di Chesterman, dunque, va ad ampliare l'area di ricerca sviluppata da Toury e fornisce ulteriori spunti di analisi utili allo studio della traduzione come processo e prodotto finale. In particolare, lo studio delle norme e delle leggi traduttive da parte di Chesterman s'inquadra nell'ottica dell'approccio teorico incentrato sulla “memetica”, ovvero quell'ipotesi sulla diffusione della cultura, concepita intorno alla metà degli anni '90 nel quadro delle teorie evoluzionistiche

applicate alla cultura, a partire dalla nozione socio-biologica di “*meme*”, definizione coniata dall’etologo britannico Richard Dawkins (*The Selfish Gene*, 1976) sulla base del termine “gene”, per designare un tipo di fenomeno legato all’evoluzione culturale che, a suo parere, sarebbe regolata dallo stesso tipo di leggi darwiniane che regolano la selezione naturale. Il principio di fondo è che le idee/concetti possono essere condivisi da più persone attraverso la loro trasmissione da un cervello ad un altro, tramite un processo di imitazione a cui, per l’appunto, sottostanno i *memi*, ovvero le unità di trasmissione culturale, o unità di imitazione.

Tra la metà degli anni ’90 e l’inizio del nuovo millennio, questo campo di ricerca ha conosciuto un notevole sviluppo, e riflessioni in tal senso hanno interessato anche il campo traduttologico.

Uno degli studiosi che affronta l’argomento in modo sistematico è Andrew Chesterman, che nel 1996, all’interno di un volume dedicato alla didattica della traduzione, pubblica un contributo intitolato “Teaching translation theory: the significance of memes”<sup>83</sup>, nel quale, per la prima volta, viene introdotto il concetto stesso di “meme” – allora sconosciuto all’interno degli studi sulla traduzione – a partire dalla definizione elaborata da Dawkins nel 1976.

Chesterman chiarisce che la propagazione della cultura, per via del processo di imitazione che implica i *memi*, è strettamente connessa all’uso del linguaggio e, di conseguenza, alla traduzione. A tal proposito ricorre il concetto di “macchina per la sopravvivenza”, espressione usata per definire le traduzioni: “Potremmo suggerire che le traduzioni sono una sorta di macchina per la sopravvivenza per i *memi* – almeno per i *memi* che possono essere espressi e trasferiti verbalmente” [Trad. nostra] (Dollerup/Appel, 1996:63).

Chesterman si concentra, dunque, su una sottocategoria ben precisa di *memi*, ossia le idee diffuse sulla traduzione, e l’anno successivo pubblica il volume dal titolo *Memes of Translation* (1997), in cui conduce uno studio sui temi ricorrenti della traduttologia, servendosi del concetto di *meme* come strumento per descrivere l’evoluzione della teoria della traduzione occidentale.

A questi argomenti traduttologici (concetti teoretici, norme, strategie, valori) Chesterman associa il nome di “*memi della traduzione*”; ad essi si aggiungono i cosiddetti “*supermemi della traduzione*”, che egli definisce come “idee di una tale penetrante influenza che emergono ripetutamente nella storia del soggetto” [Trad. nostra] (Chesterman, 1997:7-8) e che individua in cinque determinati concetti: la distinzione *source-target* (lett. testo di partenza vs testo d’arrivo), l’equivalenza, l’intraducibilità, l’opposizione traduzione libera/traduzione letterale e l’idea che ogni tipo di scrittura sia a modo suo una traduzione (Chesterman, 1997:7-14).

---

<sup>83</sup> A. Chesterman, “Teaching translation theory: the significance of memes”, in Dollerup, C. e V. Appel (eds.), *Teaching Translation and Interpreting 3. New Horizons*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1996, pp. 63-71.

Relativamente alle norme, Chesterman chiarisce: “Abbiamo fatto notare che le norme traduttive sono altresì tipi di *memi*, nella misura in cui sono infatti riconosciute inter-culturalmente come norme” [Trad. nostra] (Chesterman, 1997:151).

Dalle affermazioni che l'autore esprime nella prefazione e nel primo capitolo del suo volume<sup>84</sup>, ci si attenderebbe dal suo lavoro una trattazione dell'approccio *memetico* in traduzione più ampia ed approfondita di quella che, invece, il contenuto del libro mostra. L'argomento dei *memi* viene trattato in modo esteso solo nei primi due capitoli; in quelli successivi, invece, si colloca sullo sfondo dell'esposizione dedicata agli argomenti ricorrenti nel campo di studio traduttologico – come visto sopra – che per Chesterman rappresentano, per l'appunto, i *memi* e i *supermemi* della traduzione.

Si ritorna, direttamente, sull'argomento dei *memi* nel sesto e nel settimo capitolo, in riferimento al tema della didattica della traduzione, in merito al quale Chesterman elabora un concetto di fondamentale importanza per il nostro lavoro dottorale, a sostegno della tesi secondo cui i traduttori debbano essere figure professionalmente formate e non semplici conoscitori dei due sistemi linguistici e culturali: “I *memi* sono strumenti concettuali. Sono ausili per il pensiero. E in quanto tali sono anche sussidi per una prestazione qualificata. Questo libro ha trattato vari tipi di *memi*. [...] Tutti questi *memi* costituiscono un apparato di concetti a disposizione dei traduttori che vogliono migliorare la loro competenza” [Trad. nostra] (Chesterman, 1997:151).

Nell'ottica della *memetica*, Chesterman affronta anche il tema delle strategie traduttive, che egli considera, per l'appunto, dei *memi*.

Il concetto di strategia traduttiva, seppur largamente impiegato, manca ancora di una definizione precisa e largamente condivisa dagli specialisti; erroneamente, il livello delle strategie viene, talvolta, connesso al livello inferiore, quello delle tecniche traduttive, spesso designate come “universali” della traduzione, a cui sono associate le figure della traduzione”.

Dal punto di vista di Chesterman, le strategie sono modi in cui i traduttori cercano di conformarsi alle norme, non per ottenere un'equivalenza, bensì, semplicemente, per raggiungere la migliore versione di quella che essi ritengono la traduzione ottimale.

A proposito della norma della relazione, Chesterman parla di “similarità rilevante” come della relazione appropriata che il traduttore deve stabilire tra il testo di partenza e quello di arrivo (Chesterman, 1997:69). La strategia, quindi, è una sorta di processo, un modo di fare qualcosa (Chesterman, 1997:88).

In un articolo dal titolo “Causes, Translations, Effect”, pubblicato su *Target* (1998,10:2, 201-230), Chesterman parla di strategie traduttive anche in termini di operazioni che un traduttore

---

<sup>84</sup> “La mia sottintesa metafora della traduzione deriva dalla nozione di *meme*. [...] La metafora del *meme* evidenzia un aspetto del fenomeno traduttivo che voglio porre in rilievo: il modo in cui le idee si propagano e mutano quando vengono tradotte [...]. Un traduttore non è qualcuno il cui compito è quello di conservare qualcosa ma di diffondere qualcosa [...]: i traduttori sono agenti di cambiamento” [...] “Le traduzioni sono macchine da sopravvivenza per i *memi*”. [Trad. nostra] (Chesterman, 1997:2 e 5)

può compiere durante la formulazione del testo di arrivo (il cosiddetto “texting process”), nell’intento di stabilire la relazione desiderata tra l’originale e la traduzione, ed aggiunge che sono direttamente osservabili mettendo a confronto il prodotto della traduzione con il testo originale.

Chesterman sostiene che il traduttore adotta una certa strategia quando si trova di fronte ad un problema, per superare un ostacolo momentaneo nel processo traduttivo. Questo concetto richiama all’attenzione la distinzione tra livello globale e livello locale a proposito delle strategie traduttive: infatti, le strategie globali si riferiscono alle relazioni generali tra testo originale e traduzione, al grado di “libertà” e ai modi d’agire del traduttore; le strategie locali, invece, vertono sulla soluzione dei problemi e sulle decisioni da prendere in determinate situazioni.

Chesterman si interessa maggiormente al livello locale delle strategie, come conferma la definizione di strategia traduttiva espressa nell’articolo sopracitato: “una soluzione testuale consueta e sperimentata rispetto ad un particolare tipo di problema traduttivo, sia esso specifico per una data coppia originale-traduzione, o applicabile in modo più generale” [Trad. nostra] (Chesterman, 1998:201-230).

Ne consegue che, dal momento che una strategia offre una soluzione ad un problema, essa è “focalizzata-al-problema”.

Chesterman (1997:92-112) identifica tre gruppi principali di strategie traduttive, puntualizzando che la distinzione delle tre diverse categorie non è netta, ci possono essere delle sovrapposizioni e si possono creare dei sottogruppi.

Le tre categorie principali sono:

1. Le strategie principalmente sintattiche/grammaticali: traduzione letterale; calco e prestito; trasposizione; modificazioni delle unità sintattiche; modulazione; cambiamento della struttura sintattica; modificazione della coesione.

2. Le strategie principalmente semantiche: sinonimia; antinomia; iponimia; conversione; cambiamento dell’astrazione; cambiamento della distribuzione; cambiamento dell’enfasi; parafrasi; cambiamenti di tropi; etc.

3. Le strategie principalmente pragmatiche: hanno a che fare con la selezione delle informazioni nel testo di arrivo, selezione influenzata dalla conoscenza che il traduttore ha del pubblico dei lettori; implicano cambiamenti notevoli dal testo originale con modificazioni sintattiche e semantiche; spesso riguardano il risultato delle decisioni globali del traduttore relative alla maniera appropriata di tradurre l’intero testo; esse hanno a che fare con: filtro culturale; cambiamento dell’esplicitazione; cambiamento dell’informazione; cambiamento interpersonale; cambiamenti illocutori; cambiamento della coerenza; traduzione parziale; cambiamento della visibilità anche con l’aggiunta di note del traduttore; revisione radicale (“transediting”); etc.

Il principio applicato da Chesterman è essenzialmente pratico: se le strategie forniscono utili strumenti concettuali per parlare della traduzione, per far luce su particolari fatti che sembrano

contrassegnare l'operato dei traduttori, e per potenziare le capacità di questi ultimi, ciò rappresenta una ragione valida per condurre su di esse un'analisi (Chesterman, 1997:93).

Interessanti contributi in materia provengono, altresì, dal prof. Riitta Jääskeläinen, dell'Università di Joensuu, in Finlandia, che definisce le strategie traduttive come “un sistema (flessibile) di regole o principi che un traduttore utilizza per raggiungere nel modo più efficace gli obiettivi determinati dalla situazione traduttiva” [Trad. nostra] (Tirkkonen-Condit/ Laffling, 1993:116).<sup>85</sup>

Jääskeläinen propone, altresì, una sua distinzione tra strategie globali e locali: le prime si riferiscono ai principi generali del traduttore e al suo modo di agire; le seconde, invece, riguardano le attività specifiche in relazione alla ricerca della soluzione e all'attività decisionale del traduttore. Dal suo punto di vista – diversamente da quanto ritiene Chesterman – è il livello globale che domina e, sulla base della strategia globale sarebbero intraprese anche le scelte relative alle problematiche traduttive a livello locale.

Nell'ambito della teoria del polisistema, invece, la posizione di Even-Zohar a proposito delle strategie traduttive si basa sul principio secondo cui sarebbe la posizione, che la letteratura tradotta occupa nel polisistema, il fattore che condiziona la scelta delle strategie traduttive (Even-Zohar, 1978:196-197), come abbiamo visto nel paragrafo dedicato allo studioso di Tel Aviv.

Secondo la prospettiva funzionalistica (nota anche come *Skopostheorie*, già trattata nel corso del presente capitolo), invece, è lo scopo della traduzione che determina le strategie traduttive e il metodo da adottare al fine di produrre un risultato funzionalmente adeguato.

Un'ulteriore analisi sulle strategie traduttive mette in evidenza il binomio “ST-oriented translation” e “TT-oriented translation”, rispettivamente, traduzioni orientate al testo di partenza e traduzioni orientate al testo di arrivo. In questa distinzione, quindi, diventa determinante l'individuazione della strategia globale, alla quale sottostanno le operazioni traduttive compiute localmente nel testo, in aderenza alla decisione assunta all'inizio del processo traduttivo.

Di grande risonanza godono, altresì, le considerazioni di Lawrence Venuti a proposito delle strategie della traduzione. Lo studioso americano distingue, innanzitutto, le strategie “a monte” dalle strategie “macrotestuali”: le prime hanno a che fare con la scelta del testo da tradurre; le seconde, a loro volta, danno esito a due modalità distinte di tradurre un testo, che vengono definite come “addomesticamento” o “estraniamento”, tenendo conto, nel primo caso, delle esigenze del pubblico di arrivo, a cui si cerca di avvicinare il testo modellandolo sulla base della cultura di arrivo, mentre nel secondo caso si predilige la coloritura linguistica e culturale del testo originale e si porta il lettore verso di essa. Maggiori dettagli su questo argomento saranno forniti nell'ultimo paragrafo del presente capitolo, relativo a Lawrence Venuti.

---

<sup>85</sup> R. Jääskeläinen, “Investigation translation strategies”, in S. Tirkkonen-Condit and J. Laffling (eds.), *Recent Trends in Empirical Translation Research*, Humanistinen tiedekunta, Joensuun yliopisto, 1993, pp. 99-119.

### 5.7. Il *cultural turn* negli studi sulla traduzione

Alla fine degli anni '80 si dà avvio alla cosiddetta “svolta culturale” negli studi traduttologici, la cui direttiva di fondo consiste nell’abbandono della prospettiva di studio prettamente linguistica, in favore di un approccio focalizzato, principalmente, sull’interazione tra traduzione e cultura.<sup>86</sup>

La denominazione assegnata alla nuova tendenza traduttologica è desunta dalla terminologia utilizzata da Mary Snell-Hornby nel suo saggio dal titolo “Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany” (Bassnett/Lefevere, 1990:79-86), nel quale vengono menzionati i quattro fattori innovativi, individuati nei nuovi approcci di alcuni teorici tedeschi (in particolare: Hoenig e Kussmaul, 1982; Reiss e Vermeer, 1984; Holz-Mänhättari, 1984), sulla base dei quali si potrebbe parlare di un nuovo orientamento della teoria della traduzione.

I quattro punti-chiave sono (Bassnett/Lefevere, 1990:81-82):

- a) la tendenza verso un trasferimento di tipo *culturale*, piuttosto che linguistico;
- b) la considerazione della traduzione come un atto di comunicazione, e non come un processo di transcodificazione;
- c) l’orientamento verso la *funzione* del *testo di arrivo*, anziché una visione retrospettiva sul testo di partenza;
- d) la considerazione del testo come *parte integrante del mondo*, e non come un campione isolato di una lingua.

La svolta culturale prevede un cambiamento dell’oggetto e del metodo di studio della traduzione: mentre in passato si è sempre cercato di spiegare la traduzione in quanto passaggio da una lingua all’altra, da un testo all’altro, limitando spesso l’analisi della traduzione ad una sorta di confronto valutativo, che mette, uno di fronte all’altro, due testi estrapolati dal loro contesto, come sospesi nel vuoto; con la svolta culturale, invece, è il testo inserito nella rete di relazioni con i due sistemi culturali, quello di partenza e quello di arrivo, ad essere posto al centro dell’indagine

---

<sup>86</sup> L’argomento della funzione della traduzione nella cultura di arrivo viene affrontato già da Gideon Toury nel suo saggio del 1985, dal titolo “A Rationale for Descriptive Translation Studies” (Hermans, 1985:16-41), nel quale il termine “cultura”, legato principalmente al senso astratto implicato dalla teoria del polisistema, sta ad indicare l’intero contesto sociale coinvolto nella traduzione, incluse le norme, le convenzioni, l’ideologia e i valori della società che accoglie il testo tradotto. Tuttavia, l’approccio sociologico allo studio della traduzione nell’ottica culturale prende avvio con André Lefevere (“Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm”, in T. Hermans, 1985:215-243). Mentre la prospettiva culturale di Toury si limita ancora al solo sistema di arrivo, trascurando quella del testo di partenza, è l’approccio elaborato da Lefevere assieme a Susan Bassnett – entrambi esponenti della Scuola della Manipolazione – che inizia a tener conto della cultura in quanto tale. Le linee guida della nuova prospettiva di studio vengono espone nell’introduzione alla raccolta di saggi intitolata *Translation, History and Culture*, che i due studiosi pubblicano nel 1990, mettendo insieme gli atti della conferenza tenutasi a Warwick nel 1988 (“Introduction: Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights: The ‘Cultural Turn’ in Translation Studies”, in S. Bassnett, A. Lefevere, *Translation, History and Culture*, Pinter Publishers, London/New York, 1990, pp. 1-13).

traduttologica, cosicché l'approccio culturale dei *Translation Studies*, pur guardando all'aspetto linguistico del tradurre, è in grado di andare oltre (Bassnett/Lefevere, 1990: 11-12).

Secondo l'analisi condotta da Susan Bassnett, nel saggio dal titolo "The Translation Turn in Cultural Studies", edito nel volume *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation* (Bassnett/Lefevere 1998:123-140), la svolta culturale nella traduzione è determinata dalla caratteristica dell'interdisciplinarietà che, intorno alla fine degli anni '70, la traduttologia condivide con un altro campo di studi in rapida crescita, quello degli studi culturali in ambito letterario. Ciò che accomuna le due aree di studio è, da un lato, la contestazione rivolta alla distinzione tradizionale tra cultura "alta" e cultura "bassa" e alla nozione classica di canone letterario, e dall'altro, l'esigenza di ampliare gli orizzonti di studio letterari, al fine di inglobare le funzioni che un testo svolge in un dato contesto.<sup>87</sup>

L'interesse per la traduzione vedrà negli anni immediatamente successivi un forte incremento al di fuori dei confini europei, in particolare in Canada, India, Brasile e America Latina, e sarà direttamente connesso alle questioni relative alla colonizzazione. Di particolare interesse sarà la metafora del cannibalismo come forma di appropriazione culturale, elaborata da un movimento letterario-culturale brasiliano, che intende i rapporti culturali con il potere egemone in termini, non più di imitazione ed influenza, bensì di divoramento, di antropofagia, il che lascia già intravedere il nuovo approccio post-coloniale, dal momento che è il "divoratore", dunque il colonizzatore, a detenere il controllo dell'appropriazione, quindi a ripensare e a gestire i rapporti di potere con il colonizzato.

Il punto d'incontro tra gli studi traduttologici e quelli culturali è, dunque, rappresentato dalla trattazione dell'interrelazione tra le questioni di potere e la produzione testuale (intesa sia come scrittura che come traduzione).

Nell'ottica culturale, lo studio della traduzione implica la presa in considerazione di fattori extra-testuali, di portata sociale, piuttosto che meramente letterari e/o linguistici. Si inizia a prendere consapevolezza, ad esempio, del potere che certi regimi politici possono avere sull'editoria e sulla produzione letteraria, analizzandone la ripercussione a livello ideologico sulla traduzione.

Nello stesso tempo, la svolta culturale apre ai traduttori nuove prospettive rispetto alle problematiche canoniche del tradurre. In particolare, concetti innovativi quali "manipolazione" (Bassnett/Lefevere, 1990:26) e "riscrittura" (Lefevere, 1992:10) guadagnano terreno; mentre certe

---

<sup>87</sup> Uno scritto determinante a tal proposito è il contributo di Itamar Even-Zohar per la conferenza di Leuven del 1976, intitolato "The position of Translated Literature within the Literary Polysystem" (Venuti, 2000:192-197), in cui il teorico israelita propone un modo nuovo di approcciarsi alla traduzione, interrogandosi sulle correlazioni tra le opere tradotte e il sistema di arrivo, sulla scelta di determinati testi rispetto ad altri in un dato momento, sull'adozione da parte della traduzione di specifiche norme e comportamenti, sul ruolo delle traduzioni nelle dinamiche letterarie rispetto all'innovazione e al conservatorismo.

nozioni tradizionali subiscono qualche sconvolgimento. Il criterio del *tertium comparationis*<sup>88</sup>, ad esempio, viene nettamente rifiutato, agendo, quest'ultimo, a servizio del confronto a livello linguistico tra originale e traduzione secondo il parametro dell'unità traduttiva, a cui gli studiosi della svolta culturale si oppongono, in favore, al contrario, dell'analisi delle richieste che la cultura rivolge alla traduzione.

Sulla base dell'approccio culturale viene interpretato anche il concetto di "fedeltà" della traduzione: non si guarda più all'equivalenza a livello lessicale tra due testi, ma si tiene conto della funzione, assicurandosi che il testo d'arrivo svolga nella cultura ricevente la stessa funzione che il testo originale svolge nella cultura di partenza (Bassnett/Lefevere, 1990:8). Il buon funzionamento di una traduzione dipende, dunque, dal pubblico a cui è indirizzata e dallo status che il testo originale riveste nella propria cultura, cosicché il traduttore, per essere fedele, deve rispettare le consegne dettate da chi commissiona la traduzione.

Secondo la svolta culturale, quindi, i testi tradotti si collocano in due culture, per cui la traduzione è un'attività "sempre doppiamente contestualizzata" (Bassnett/Lefevere, 1990:11), che si sviluppa lungo un asse verticale, piuttosto che orizzontale, e pone il traduttore davanti ad una duplice alternativa: attenersi al livello del testo originale e del suo autore, oppure privilegiare la cultura di arrivo e subordinare ad essa il testo di partenza.

Il ruolo che la cultura esercita sulla traduzione, infine, dipende anche dal fattore temporale (Bassnett/Lefevere, 1990:5), poiché le convenzioni letterarie cambiano continuamente e con esse il modo di concepire e realizzare un testo, che sia esso un originale o una traduzione<sup>89</sup>. Di fatto, è noto che ogni opera letteraria è figlia della sua epoca; le traduzioni, invece, lasciano aperto il raggio delle possibilità di appartenere ad una piuttosto che ad un'altra epoca, soprattutto quando la distanza temporale tra la stesura dell'originale e la realizzazione della traduzione è relativamente ampia. Il traduttore, infatti, può scegliere di collocare il testo tradotto nella dimensione spazio-temporale che meglio risponde alla sua strategia e al suo progetto traduttivo, tenendo conto delle

---

<sup>88</sup> Di seguito, alcuni esempi di opinioni contrarie al *tertium comparationis*: a) "Il *tertium comparationis* crea molti problemi. [...] Non c'è modo che esso possa "garantire" che la traduzione eserciterà sui lettori lo stesso effetto che l'originale aveva esercitato sui lettori appartenenti alla cultura di partenza" (Bassnett/Lefevere, 1990:3); b) "Il lettore non troverà più un confronto scrupoloso tra gli originali e le traduzioni, soprattutto perché tali confronti, che prestano soltanto in apparenza attenzione al testo come unità, tendono a cadere vittime della "teoria invisibile" del *tertium comparationis*, al quale si fa implicito riferimento per sottolineare giudizi sul perché una certa traduzione (solitamente quella proposta dall'autore dello studio in questione) è migliore di un'altra (solitamente contenuta nella traduzione confrontata al suo originale) (Bassnett/Lefevere, 1990:4); c) "Le traduzioni non sono mai prodotte in una camera stagna, nella quale esse e i loro originali possano essere confrontati al *tertium comparationis* nell'ambito lessicale più puro possibile, senza la contaminazione del potere, del tempo e persino dalle bizzarrie della cultura" (Bassnett/Lefevere, 1990:7). [Le traduzioni delle citazioni sono nostre].

<sup>89</sup> "Uno scrittore non scrive nel vuoto: egli è il prodotto di una particolare cultura, di un particolare momento, e la scrittura riflette fattori quali la razza, il genere, l'età, la classe sociale, il luogo di nascita, così come gli aspetti stilistici e idiosincratici dell'individuo. Inoltre, le condizioni materiali in cui il testo è prodotto, venduto, commercializzato e letto svolgono altresì un ruolo cruciale" [Trad. nostra] (Bassnett/Lefevere, 1998:136).

coordinate linguistiche e culturali dell'originale, o altrimenti, modellare la traduzione secondo le norme e le regole dominanti nella cultura di arrivo in un dato momento.

Ci pare, dunque, particolarmente significativo e pertinente il concetto di "riscrittura" che gli studiosi della svolta culturale associano alla definizione di traduzione.

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewriting can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.<sup>90</sup> (Lefevere, 1992:vii)

Come Lefevere spiega nel suo volume del 1992, la riscrittura crea un'immagine dello scrittore, dell'opera, del periodo, del genere e, talvolta, anche di un'intera letteratura. Tale immagine esiste fianco a fianco della realtà che rispecchia, ma a differenza di quest'ultima ha la capacità di raggiungere un pubblico più vasto. Lo studio di tale immagine e del suo impatto sul pubblico dei lettori mostra che le riscritture sono prodotte al servizio, o sotto le costrizioni, di una certa corrente ideologica e/o poetica, che si identifica con il "corso della storia" (Lefevere, 1992:5): colui che riscrive, di fatto, può trovarsi d'accordo con l'ideologia dominante del suo tempo, o rifiutarla; può essere ispirato da motivazioni poetologiche o essere asservito a certe costrizioni letterarie.

Lefevere individua tre fattori di controllo – professionalità, patronato e poetica dominante – che regolano l'equilibrio del "sistema" letterario in rapporto agli altri "sistemi" culturali e sociali (riprendendo qui il concetto di "sistema" elaborato dai formalisti russi e riformulato dai teorici del polisistema).

---

<sup>90</sup> "La traduzione, di certo, è una riscrittura di un testo originale. Tutte le riscritture, a prescindere dalla loro intenzione, riflettono una certa ideologia e una certa poetica e, pertanto, manipolano la letteratura affinché funzioni in un dato modo in una data società. La riscrittura è manipolazione, intrapresa a servizio del potere, e nel suo aspetto positivo può contribuire all'evoluzione di una letteratura e di una società. La riscrittura può introdurre nuovi concetti, nuovi generi, nuove tecniche, e la storia della traduzione è anche la storia dell'innovazione letteraria, del potere che una cultura ha di modellare un'altra. Ma la riscrittura può anche reprimere l'innovazione, distorcerla e ostacolarla, e in un'epoca in cui manipolazioni di ogni tipo sono in continua crescita, lo studio dei processi manipolativi della letteratura esemplificati dalla traduzione può aiutarci a prendere maggiore consapevolezza del mondo in cui viviamo" [Trad. nostra]. Cfr. la prefazione di Bassnett e Lefevere (General editors' preface, 1990) in A. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/New York, 1992, p.vii.

La professionalità consiste nella competenza in campo letterario di critici, revisori, insegnanti e traduttori, in base alla quale, talvolta, decidono di reprimere le opere letterarie che si oppongono alla poetica e all'ideologia dominanti; più spesso, invece, scelgono di riscrivere certe opere, per renderle accettabili – poeticamente e ideologicamente – in un dato spazio e in un dato tempo (Lefevre, 1992:14).

Il patronato è un fattore che si colloca principalmente al di fuori del sistema letterario in sé ed opera sulla base di tre componenti: componente ideologica (il patrono sceglie il soggetto dell'opera e la forma di scrittura); componente economica (stabilisce la remunerazione degli scrittori e dei traduttori); componente dello status (determina l'integrazione di un'opera nella poetica del momento). Il patronato, inoltre, si può classificare come differenziato o indifferenziato (Lefevre 1992:17): è indifferenziato quando le sue tre componenti – ideologica, economica e di status – sono riferite allo stesso patrono, come succedeva principalmente in passato, quando un mecenate chiamava alla sua corte uno scrittore, o anche nei sistemi totalitari contemporanei, che impongono certi modelli culturali censurandone altri – è questo il caso dell'Albania comunista, che interessa il presente lavoro di tesi dottorale, in relazione alla resa italiana realizzata a Tirana, *La fortezza* (1975). È invece un patronato di tipo differenziato quando il successo economico è relativamente indipendente dai fattori ideologici e non implica necessariamente fattori di status. La maggior parte degli autori dei moderni bestseller illustrano chiaramente questo criterio.

La poetica dominante, infine, ha una duplice valenza: da un lato prevede un inventario di artifici letterari, generi, motivi, simboli, personaggi e situazioni prototipiche; dall'altro determina il ruolo e la funzione della letteratura rispetto al sistema sociale in cui si colloca, per cui è strettamente connessa al fattore ideologico.

Rispetto alla problematica del tradurre, dunque, è evidente che la poetica (con il suo carattere mutevole) e l'ideologia (del traduttore o del patrono) esercitano una forte influenza sulla traduzione, in quanto intervengono nella selezione degli originali da tradurre e nella scelta della strategia traduttiva da adottare (Lefevre, 1992:36).

Da notare, altresì, l'affermazione di Lefevre secondo cui “i confini di una poetica trascendono le lingue e le entità politiche ed etniche” [Trad. nostra] (Lefevre, 1992:30), come dimostrerebbe la letteratura greca classica, dal momento che una serie di scrittori che provenivano da regioni differenti e parlavano una diversa lingua materna, hanno aderito alla stessa poetica. La poetica non è mai assoluta, varia nel corso della storia; ogni poetica, tuttavia, tende a imporsi come la migliore, come il risultato di una crescita, di un progresso che ha raggiunto il suo stadio finale; e per cercare di mantenere la sua posizione di predominio il più a lungo possibile, cerca di rinnegare, o almeno, riscrivere la storia della letteratura nella quale prevale in un dato periodo storico (Lefevre, 1992:35).

Nell'ottica di studio culturale della traduzione, pertanto, il fattore ideologico e quello poetologico (Lefevre, 1992:39) guadagnano una notevole supremazia rispetto alle considerazioni

linguistiche delle teorie tradizionalmente in uso, sebbene, secondo Lefevere, il linguaggio rappresenti l'espressione (e il deposito) di una cultura, ed è uno degli elementi implicati nel transfer culturale, vale a dire nella traduzione (Lefevere, 1992:57).

Two factors basically determine the image of a work of literature as projected by a translation. These two factors are, in order of importance, the translator's ideology (whether he/she willingly embraces it, or whether it is imposed on him/her as a constraint by some form of patronage) and the poetics dominant in the receiving literature at the time the translation is made. The ideology dictates the basic strategy the translator is going to use and therefore also dictates solutions to problems concerned with both the 'universe of discourse' expressed in the original (objects, concepts, customs belonging to the world that was familiar to the writer of the original) and the language the original itself is expressed in.<sup>91</sup> (Lefevere, 1992:41)

Ad incidere sulla traduzione, inoltre, sono le aspettative dei lettori, che, come Lefevere (1992:92-93) sostiene, variano da cultura a cultura e sono, in larga parte, dettate dal genere che predomina in quel momento nella cultura di arrivo, per cui, affinché un testo tradotto sia recepito più facilmente, si deve conformare ai canoni letterari in auge nel sistema culturale che lo accoglie. Ne consegue che, ai fini della traduzione, la presa in considerazione delle aspettative dei lettori svolge un ruolo cruciale nella scelta delle strategie traduttive.

Fondamentale, a nostro giudizio, risulta altresì il punto di vista di Lefevere a proposito della differenza tra le lingue. Egli ritiene che le diversità linguistiche rappresentano, di per sé, un dato di fatto, che dovrebbe essere unanimemente riconosciuto e rispettato. La maggior parte delle strategie traduttive, invece, intenderebbero superare tale diversità ed estinguere le differenze intrinseche tra le lingue. A questa tendenza Lefevere si oppone, proponendo strategie traduttive che consentano di proiettare la "loro" immagine dell'originale, che può essere influenzata da considerazioni di vario genere, che riguardano non solo l'ideologia o la poetica, ma anche i destinatari della traduzione (Lefevere, 1992:100). A tal proposito, Lefevere conduce il discorso traduttivo sul tema dell' "universo del discorso", sottolineando il fatto che non è tanto la sfera degli oggetti reali a creare ostacoli nella traduzione, quanto piuttosto il campo degli artifici letterari, delle figure retoriche, poiché sia il testo originale che la traduzione mirano a produrre un certo effetto sul lettore, ricorrendo ad espedienti differenti, e soprattutto per mezzo di quelle che egli definisce

---

<sup>91</sup> Sono due i fattori principali che determinano l'immagine di un'opera letteraria così come proiettata dalla traduzione. Questi due fattori sono, in ordine di importanza, l'ideologia del traduttore (sia che la esprime liberamente, sia che gli viene imposta da qualche forma di patronato) e la poetica dominante nella letteratura di arrivo nel momento in cui la traduzione viene realizzata. L'ideologia detta la strategia di base che il traduttore adotta e quindi detta anche le soluzioni ai problemi che riguardano tanto "l'universo del discorso" espresso nell'originale (oggetti, concetti, costumi appartenenti al mondo che era familiare allo scrittore dell'originale) quanto la lingua stessa in cui l'originale si esprime" [Trad. nostra].

“strategie illocutive” o maniere di fare uso degli espedienti letterari (Lefevere, 1992:99). L’idea generale dei lettori è che il testo tradotto sia meno efficace del testo originale per quanto riguarda le strategie illocutive e che, nella traduzione, “qualcosa si perde”. L’opinione di Lefevere a tal proposito è che “ciò che si perde, non di rado con la stessa estensione tra testo originale e traduzione, è la ‘combinazione ideale’ delle strategie illocutive, il concetto che il “testo sarebbe potuto essere migliore” – scritto o riscritto” [Trad. nostra] (Lefevere, 1992:99). Il perché del mancato raggiungimento della “combinazione ideale” delle strategie illocutive si spiega con il semplice fatto che, quando si traduce, si sceglie una strategia tra le tante possibili, il che comporta un sentimento di “imbarazzo, rigidità, assenza di stile” (Lefevere, 1992:99), che non dipende dal testo originale in quanto tale, ma da ragioni estrinseche, quali la differenza tra le lingue e la poetica che momentaneamente predomina nel sistema letterario in cui la traduzione viene realizzata.

Per lo studio della traduzione attraverso differenti culture ed epoche, Lefevere offre un ulteriore strumento di analisi, a cui assegna la definizione di *griglia* (testuale e concettuale), da intendere come una sorta di filtro basato sulle convenzioni letterarie e culturali di un dato tempo e un dato spazio: attendendosi alla *griglia*, il traduttore può avere chiare le aspettative del pubblico dei lettori, sia per quanto riguarda il genere letterario e la tipologia testuale familiari alla cultura di arrivo (*griglia testuale*), sia rispetto alla conoscenza del mondo, al sistema di valori, alle attitudini e opinioni che risultano accettabili in una certa società in un determinato tempo (*griglia concettuale*). Lefevere è del parere che i problemi della traduzione derivano più dalle discrepanze nelle griglie concettuali e testuali che dalle discrepanze linguistiche, per cui ogni traduttore è tenuto a conoscere tanto il sistema di griglie a cui appartiene il testo originale, quanto il sistema di griglie in cui il testo tradotto approda, per evitare di imporre in una data griglia testuale e concettuale elementi derivanti da una griglia differente (Lefevere 1999:76). Il caso più rappresentativo è quello dalla traduzione di testi provenienti dalla cultura occidentale in lingue afferenti a culture non-occidentali.<sup>92</sup>

Non meno importante per lo studio della traduzione è la considerazione dei rapporti di potere della società, in quanto l’analisi di questo fattore contribuisce a chiarire il perché di alcuni cambiamenti o *shift*. Su questo argomento si sono soffermati Susan Bassnett e André Lefevere, convinti che le modificazioni della traduzione non si debbano spiegare solo nell’ottica della poetica, ma anche in chiave ideologica e sulla base delle relazioni di potere sociale. Nell’introduzione all’antologia co-edita *Translation, History and Culture* (1990), sostengono che i traduttori devono occuparsi non solo dei testi, ma anche delle istituzioni che ne influenzano la produzione.

Un’ulteriore forma di potere è quella esercitata dagli editori, che consentono ai traduttori di effettuare una sorta di manipolazione/mutilazione del testo originale nell’intento di introdurlo presso un nuovo pubblico di lettori (Bassnett/Lefevere, 1990:6).

---

<sup>92</sup> Cfr. A. Lefevere, “Composing the other”, in S. Bassnett and H. Trivedi, *Post-colonial Translation. Theory and practice*, Routledge, London, 1999, pp. 75-94.

La focalizzazione dell'attenzione sulle questioni di potere nella società e sul ruolo che le traduzioni svolgono nella formazione culturale ed identitaria guadagnerà crescente importanza negli studi futuri della traduzione, caratterizzati da questioni quali il femminismo e il colonialismo, di cui si tratterà nel seguente paragrafo.

#### 5.8. Lo studio della traduzione rispetto alle questioni di genere e al colonialismo

Diversi contributi inseriti nella già menzionata antologia di Bassnett e Lefevere, *Translation, History and Culture* (1990), vanno nella direzione di un'apertura degli orizzonti di studio della traduzione alle questioni sociali emergenti, soprattutto in certe aree lontane dal mondo occidentale. Le questioni di potere venutesi a creare all'interno di certe società e nelle relazioni tra nazioni e popoli differenti, iniziano a dominare la scena degli studi traduttologici a livello mondiale. Le due problematiche di maggiore rilevanza sono il femminismo e il colonialismo, intorno alle quali si sviluppano una serie di dibattiti che avranno la loro risonanza anche nelle concezioni teoriche in campo traduttologico di portata internazionale.

Per avere un'idea di come negli studi sulla traduzione si riversino le questioni di genere e il colonialismo, è possibile fare riferimento, tra gli altri, ai contributi di due teorici, Barbara Godard e Mahasweta Sengupta, che affrontano, rispettivamente, la problematica delle questioni di genere e della scrittura femminista intesa a sovvertire il discorso (maschilista) predominante<sup>93</sup>, e la problematica delle relazioni sociali venutesi a creare in seguito al colonialismo<sup>94</sup>. In entrambi i casi, la traduzione è intesa nei termini di una manipolazione necessaria ai fini di asservire il testo originale alle proprie esigenze.

In generale, le teorie femministe vedono una correlazione tra lo status della traduzione, che di sovente è considerata derivativa ed inferiore rispetto all'originale, e quello delle donne, spesso represses nella società e nell'ambito letterario. Da questa tendenza, tuttavia, prende le distanze Sherry Simon, che, pur condannando il carattere prevalentemente maschilista della scrittura, supera l'accostamento uomo-scrittura/donna-traduzione e, in uno studio dal titolo *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission* del 1996, correla il ruolo delle donne nella traduzione al concetto di *translation project* (progetto traduttivo):

---

<sup>93</sup> B. Godard, 'Theorizing Feminist Discourse/Translation', in Bassnett/Lefevere, 1990:87-96.

<sup>94</sup> M. Sengupta, 'Translation, Colonialism and Poetics; Rabindranath Tagore in Two Worlds', in Bassnett/Lefevere, 1990:56-63.

For feminist translation, fidelity is to be directed toward neither the author nor the reader, but toward the writing project – a project in which both writer and translator participate.<sup>95</sup> (Simon, 1996:2)

Nell'ottica femminista, di fatto, il concetto di fedeltà trascende le differenze culturali e linguistiche, per ascriversi piuttosto ad un elemento che sta sopra le parti, ossia il progetto di scrittura, a cui si collega direttamente il progetto traduttivo.

Nella prospettiva di genere, la teoria e la pratica della traduzione diventano occasione per costruire un linguaggio capace di scuotere la lingua e sovvertire il rapporto con il lettore, ponendolo di fronte a qualcosa di nuovo, frutto di manipolazione, anche ironica, del testo di partenza. In particolare, Luise von Flotow, nel suo articolo dal titolo "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories"<sup>96</sup>, spiega come la traduzione femminista in Quebec sia direttamente correlata al nuovo fenomeno letterario, che ha interessato la letteratura canadese tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, ossia la scrittura femminista, finalizzata alla produzione di opere letterarie altamente sperimentali, votate ad attaccare, decostruire o semplicemente superare il linguaggio convenzionale da loro percepito come patriarcale, servendosi al contrario di un idioma con cui esprimere le proprie esperienze, intellettuali e fisiche (Von Flotow, 1991:72).

È interessante notare come il discorso teorico sul genere in traduzione rievochi il longevo dibattito a proposito della definizione delle "belle infedeli", basato sullo stereotipo secondo cui le traduzioni belle, come le belle donne, sono per lo stessa natura infedeli, mentre le traduzioni brutte, parimenti alle donne meno avvenenti, assicurano maggiore fedeltà. È evidente che la nuova pratica traduttiva, mirante a far sentire la presenza della traduttrice nel testo d'arrivo, apporti notevoli sconvolgimenti nella visione tradizionale del ruolo della traduzione e dell'uso del linguaggio, a cui fa seguito la ridefinizione di concetti quali la fedeltà, la trasparenza, l'interferenza, la trasformazione, etc.

Risulta appropriato, a tal proposito, l'interrogativo che si pone Rosemary Arrojo nel suo saggio "Fidelity and The Gendered Translation"<sup>97</sup> dedicato all'analisi della fedeltà e delle relazioni che intercorrono tra l'originale e le traduzioni femministe:

What kind of 'fidelity' can the politically minded, feminist translator claim to offer to the authors or texts she translates and deconstructs?<sup>98</sup> (Arrojo, 1994:149)

---

<sup>95</sup> Per la traduzione femminista, la fedeltà non deve essere rivolta nei confronti dell'autore né del lettore, ma verso il progetto di scrittura – un progetto in cui partecipano sia lo scrittore che il traduttore. [Trad. nostra].

<sup>96</sup> L. von Flotow, "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories", in TTR : traduction, terminologie, rédaction, Vol. 4, n. 2, secondo semestre 1991, pp. 69-84.

<sup>97</sup> R. Arrojo, "Fidelity and The Gendered Translation" in TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 7, n. 2, 1994, p. 147-163.

<sup>98</sup> "Che tipo di 'fedeltà' può garantire la traduttrice femminista, dotata di proprie idee politiche, agli autori o ai testi che traduce e decostruisce?" [Trad. nostra].

Fornire una risposta esauriente e convincente appare un'impresa alquanto complessa. Un fattore determinante, tuttavia, è l'identificazione della traduzione con una vera e propria forma di *scrittura*, un'attività di "produzione", piuttosto che con la semplice resa del messaggio di qualcun altro.

Arrojo, inoltre, richiama l'attenzione su un altro punto importante della traduzione di genere, ossia la presa di coscienza, da parte delle traduttrici stesse, di ciò che la traduzione femminista comporta. In primo luogo, si tratta di riconoscere che la presenza visibile della figura femminile nel linguaggio è un modo per mettere in pratica le politiche femministe; secondariamente, data l'impossibilità del linguaggio di essere neutrale, la traduttrice si dichiara consapevole del fatto che la focalizzazione femminista da lei assunta guida e struttura il suo lavoro di traduzione. Le traduttrici, effettivamente, acquisiscono la consapevolezza del fatto che la sfera culturale a cui fanno riferimento quando traducono è costituita dalla cultura femminista emergente, fatta di un proprio dizionario, di una propria enciclopedia, di un proprio repertorio di opere teoriche, letterarie, critiche, con le proprie traduzioni e le prefazioni alle traduzioni.

In conclusione, le nuove nozioni di 'manipolazione', 'produzione', 'trasformazione', 'appropriazione', etc., associate alla pratica traduttiva esercitata dalle donne, sono il segnale di un cambiamento radicale delle relazioni tra la traduzione, il testo originale e il suo autore.

Un'ulteriore area d'interesse per lo studio della svolta culturale all'interno dei *Translation Studies* è rappresentata dalla letteratura post-coloniale<sup>99</sup>, che, per sua stessa natura – si tratta di opere scritte nella lingua dei colonizzatori da autori post-coloniali – pone in risalto una serie di fattori precedentemente ignorati, quali il genere, l'etnia, la sociologia, l'alterità linguistica, l'identità, la politica e l'ideologia, elementi che, com'è ovvio, penetreranno anche nella riflessione teorica e nell'attività pratica della traduzione, come spiega Federica Mazzara nel suo saggio dal titolo "La traduzione come studio culturale"<sup>100</sup>:

I *Post-colonial Studies* rappresentano un altro ambito di ricerca con cui la disciplina dei *Translation Studies* si è trovata spesso a dialogare. Quello della coesistenza in uno stesso territorio, in situazioni di differenza linguistica e

---

<sup>99</sup> Per letteratura post-coloniale si intende ciò che Paul F. Bandia, studioso dell'Università di Montreal, nel suo saggio dal titolo "Post-colonial literatures and translation", definisce come "Letterature che hanno a che fare, nello specifico, con neo-colonialismo e letterature metropolitane, migranti e della diaspora, che possono essere raggruppate sotto l'etichetta di letteratura post-coloniale. Queste letterature hanno intrapreso ricerche traduttologiche che coinvolgono culture non-occidentali, dall'Africa, dall'India, dall'America Latina e dai Caraibi, come anche culture non-egemoniche come quella irlandese e quelle delle colonie come Australia, Canada e Sud Africa". [Trad. nostra]. Cfr. Y. Gambier, L. Van Doorslaer, *Handbook of Translation Studies. Volume 1*, John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia, 2010, pp. 264-269.

<sup>100</sup> F. Mazzara, *La traduzione come studio culturale*, contributo per la conferenza "Estudios culturales/Cultural Studies – El porvenir de las humanidades" tenutasi all'Università di Valencia, 17-21 ottobre 2005. Disponibile in formato elettronico: <http://discovery.ucl.ac.uk/4837/1/4837.pdf>, consultato il 01-12-2012.

culturale, di discriminazione e disagio, di perdita della propria lingua e tradizioni, di tentativi di preservare la propria memoria culturale, è certamente un fenomeno che riguarda tutte le vicende di migrazione. Ne è derivata un'evidente mescolanza di genti, di lingue, di intonazioni e inflessioni diverse, che devono coesistere e coabitare negli stessi spazi, quasi sempre in situazioni conflittuali e mai realmente pacificate. L'ibridismo linguistico che caratterizza quasi sempre i paesi colonizzati, o "post"colonizzati, è spesso frutto di negoziazioni fra le due lingue – quella del colonizzatore e quella del colonizzato – ma soprattutto fra le due culture molto diverse fra loro.

Questa situazione polimorfica ha certamente influito sul problema della traduzione, che in questi casi non è mai estranea a questioni di identità, resistenza, egemonia e potere. (Mazzara, 2005:8)

Un fondamentale contributo agli studi post-coloniali in ambito traduttologico è quello fornito dalla studiosa bengalese Gayatri C. Spivak, che in un saggio dal titolo "The Politics of Translation" del 1993<sup>101</sup>, si occupa delle conseguenze ideologiche della traduzione in lingua inglese della letteratura del "Terzo Mondo" e delle distorsioni che essa implica. Nello specifico, rivolge alla cultura occidentale l'accusa di aver dato preminenza all'inglese e alle altre lingue egemoni, tanto da rendere quasi impossibile la traduzione inversa. Spivak definisce la lingua egemonica usata per tali traduzioni con il termine "translationese" (Venuti, 2000:400), poiché elimina l'identità degli individui e delle culture politicamente più deboli.

La studiosa bengalese, inoltre, riconosce in questo tipo di traduzione una forte tendenza ad "addomesticare l'estraneità" – per usare un termine di Venuti, che verrà analizzato in seguito – al fine di agevolare il lettore occidentale, rendendogli possibile la comprensione di quegli elementi esotici che caratterizzano la cultura e la lingua di partenza. La sua opinione è alquanto critica nei riguardi di tale pratica; dal suo punto di vista, le donne occidentali a sostegno del femminismo dovrebbero mostrare una reale solidarietà alle donne delle aree post-coloniali, dovrebbero imparare la lingua in cui loro parlano e scrivono. In sostanza, la traduttrice bengalese denuncia il forte influsso che, tradizionalmente, la cultura egemone esercita sulla traduzione, particolarmente visibile nei casi di forte collisione tra i valori culturali, di genere, di identità, etc. A tal proposito la studiosa utilizza l'espressione "politica della traduzione", per indicare che la politica (di genere, culturale, economica, etc.) è implicita in ogni traduzione ed ha come conseguenza il fatto di imporre i valori culturali e sociali supportati dalla lingua egemone in cui si traduce, facendo sì che le differenze culturali siano assimilate per rendere accessibile il testo al pubblico europeo.

Spivak assume, inoltre, una specifica posizione nei confronti della visione antropologica dell'individuo rispetto alla cultura a cui appartiene, e di conseguenza, dello scrittore rispetto alla

---

<sup>101</sup> C. G. Spivak, "The Politics of Translation", 1993/2000, in L. Venuti, a cura, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, New York, 2000, pp. 397-416.

corrente letteraria del suo tempo, posizione che si riflette nel suo approccio traduttivo. Dal punto di vista della studiosa bengalese, risulta erronea la supposizione dell'antropologia classica, secondo cui ogni individuo non è altro che un esempio della cultura in cui vive. L'interesse della studiosa non si rivolge alla tendenza principale, all'opinione corrente, ma avverte una preferenza letteraria per quei testi che esulano dalla rappresentazione del punto di vista della maggioranza e dal rispecchiamento di una nazione. Per tale ragione, sottolinea che il traduttore, o meglio la traduttrice, deve equipaggiarsi al meglio, soprattutto quando traduce gli scritti delle donne delle aree post-coloniali per il pubblico occidentale, perché deve essere in grado di tradurre tutti quei segnali, a volte anche celati, delle attitudini legate al colonialismo (Venuti, 2000:405).

Della complessità e della varietà dei fenomeni che si incontrano nel linguaggio utilizzato nelle colonie, offre una sintesi lo studioso canadese Bandia, nel saggio già menzionato, dal titolo "Post-colonial literatures and translation" (Gambier/Van Doorslaer, 2010), dove l'autore espone il carattere innovativo e sperimentale di tale linguaggio, di cui gli scrittori si servono come artificio letterario, e precisa che, per quanto riguarda la traduzione, tali trasformazioni linguistiche del linguaggio delle colonie sono concettualizzate sia a livello pragmatico, ossia rispetto ai processi linguistici di trasferimento, sia a livello metaforico, vale a dire rispetto al ruolo implicito della traduzione nell'approccio al discorso multilingue.

Questioni quali l'identità, l'ideologia e il potere, oltre ad essere inerenti alla letteratura prodotta dal discorso subalterno nella lingua dominante o egemonica, sono di primaria importanza nelle relazioni tra letteratura post-coloniale e traduzione, dal momento che gli studi post-coloniali hanno riportato l'attenzione del campo di studi della traduzione su argomenti da sempre fervidi in campo traduttologico, quali la natura dell'originale, le sue relazioni con il testo tradotto, la nozione di "equivalenza" o "transfer" tra unità linguistiche ed, infine, la concettualizzazione puramente linguistica, non ideologica, della pratica traduttiva.

Non si può non riconoscere che la letteratura post-coloniale penetra nel resto del mondo attraverso la traduzione, la quale, dunque, assume la funzione, alquanto onerosa, di scongiurare la marginalizzazione di certe culture periferiche e ritagliare loro un posto nel panorama letterario globale (Gambier/Van Doorslaer, 2010:266). Per rivalutare, quindi, il ruolo positivo della traduzione nei confronti della letteratura post-coloniale – ruolo spesso visto con sospetto dagli studiosi post-coloniali, per via del disequilibrio nelle relazioni di potere interculturale – Bandia sostiene che occorre rimediare a tale squilibrio, e propone una maniera in cui i traduttori postcoloniali dovrebbero agire: "Il traduttore post-coloniale dovrebbe essere interventista e, attraverso la pratica della ri-traduzione, decostruire strategie traduttive colonizzanti e resistere alle imposizioni ideologiche colonialistiche" [Trad. nostra] (Gambier/Van Doorslaer, 2010:267). Solo sulla base di queste riflessioni, secondo lo studioso canadese, si può comprendere il legame tra la letteratura post-coloniale e la traduzione.

La consapevolezza del fatto che vi siano culture letterarie minoritarie, la cui unica forma di riconoscimento è la loro traduzione nelle lingue egemoniche, fa nascere l'idea che la produzione letteraria post-coloniale esista solo come letteratura tradotta, cosicché l'ulteriore traduzione in altre lingue è considerata come la traduzione di un "originale tradotto" (Gambier/Van Doorslaer, 2010:267). Per tale ragione, molti studiosi definiscono la traduzione della letteratura post-coloniale attraverso termini come "ri-traduzione" (Niranjana 1992), "ri-creazione", "riscrittura" o "riparazione" (Bandia, 2008).

Essenzialmente, il post-colonialismo impone alla traduzione una strategia che, lungi dall'essere semplicemente un "transfer", esige una pratica di negoziazione tra culture associate da relazioni di potere sbilanciate.

Il legame tra colonizzazione e traduzione è accompagnato dall'argomento, secondo cui la traduzione ha svolto un ruolo attivo nel processo di colonizzazione e nella diffusione di un'immagine ideologizzata dei popoli colonizzati. Bassnett e Trivedi, nell'introduzione al loro volume coedito del 1999, *Post-colonial Translation. Theory and practice*, puntualizzano che per lungo tempo la traduzione è stata un "processo unidirezionale", nel senso che si è tradotto nelle lingue europee per il consumo europeo, senza istituire, invece, un reciproco processo di scambio bidirezionale (Bassnett/Trivedi, 1999:5).

Nella loro introduzione, la traduzione è definita come un'attività altamente manipolatoria che implica tutti gli stadi in questo processo di transfer oltre i confini linguistici e culturali; viene, inoltre, espresso il parere secondo cui la traduzione non è un'attività innocente, trasparente, ma è gravata di significato ad ogni stadio, ma soprattutto che essa raramente, se non mai, implica una relazione di uguaglianza tra i testi, gli autori o i sistemi (Bassnett/Trivedi, 1999:2).

Molto spesso, al contrario, nei discorsi a proposito di traduzione e post-colonialismo, ricorre l'espressione "relazioni di potere". Per comprendere questo concetto è utile fare riferimento al volume di Tejaswini Niranjana del 1992, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, in cui la studiosa indiana pone la traduzione all'interno di quella serie di discorsi, quali la filosofia, la storia, l'antropologia, la filologia, la linguistica e la critica letteraria, che operano nel contesto post-coloniale per mettere in chiaro le relazioni tra "popoli, razze, linguaggi".

Rispetto alla traduzione, la studiosa indiana vede la stretta connessione con le strutture di potere: "La pratica della traduzione dà forma alle relazioni asimmetriche di potere che operano nel colonialismo e all'interno di esse prende forma a sua volta" [Trad. nostra] (Niranjana, 1992:2).

Secondo Niranjana tutto ruota intorno alla rappresentazione del colonizzato, tracciata in modo tale da giustificare la dominazione coloniale. Sarebbe questo, dunque, il punto di partenza della costruzione – violenta – del soggetto coloniale da parte delle strategie di "contenimento" messe in atto dalla traduzione.

Di maggiore attualità mi appare l'opinione espressa da Bassnett e Trivedi, nel sostenere che la definizione di traduzione della letteratura post-coloniale s'imbatta oggi in una certa "tautologia", dal momento che la società contemporanea è caratterizzata da un forte processo di interscambio tra popoli, lingue, culture, nonché da una intensa circolazione di saperi, informazioni, risorse economiche e intellettuali, alla cui base si colloca, deliberatamente o meno, un'indispensabile attività traduttiva, la cui valenza simbolica corrisponde alla sua funzione empirica (Bassnett/Trivedi, 1999:13).

Per completare la panoramica delle teorie relative al tema 'post-colonialismo e traduzione' occorre menzionare, seppure concisamente, altre due realtà, geograficamente e culturalmente lontane, in cui la tematica in questione ha avuto uno specifico esito. Si tratta del fenomeno del "cannibalismo" in Brasile e del contesto irlandese.

Nel primo caso, si ha a che fare con un movimento post-coloniale basato sulla metafora dell'antropofagia o cannibalismo, emerso intorno agli anni '20 in Brasile, grazie al contributo di Oswald de Andrade, autore del *Manifesto Antropófago*, stilato sulla base della famosa faccenda della cannibalizzazione rituale di un vescovo portoghese di origini brasiliane (Munday, 2001:136). A partire dagli anni '60, poi, con l'opera poetica dei fratelli Campos, la metafora dell'*Antropofagia* si è evoluta, fino ad indicare "un vero e proprio sperimentalismo nazionale, una poetica della traduzione, un'operazione ideologica, ed un discorso critico che teorizza il rapporto tra il Brasile e le influenze esterne".<sup>102</sup>

L'immagine su cui gioca la metafora dell'*Antropofagia* consiste nell'idea che i colonizzatori e la loro lingua sono stati divorati dagli abitanti nativi, i quali si sono rinvigoriti attraverso questa forma di "nutrimento", per usare un'espressione di Haroldo de Campos, il quale definisce la traduzione come "trasfusione" (Bassnett/Trivedi, 1999:95). La linea di pensiero del gruppo culturale degli Antropofagi si sviluppa sulla base della convinzione che le influenze straniere, ovvero dei colonizzatori, non debbano essere rifiutate, bensì assorbite e trasformate con l'aggiunta degli elementi autoctoni (Bassnett/Trivedi, 1999:98). L'intento è quello di liberare la cultura brasiliana dal condizionamento mentale del colonialismo, dal senso di inferiorità rispetto all'egemonia rappresentata dall'Europa e trarre, piuttosto, da questo gioco di forze tra centro e periferia del mondo, gli stimoli favorevoli alla crescita e al progresso. In termini di traduzione, la ripercussione si avverte nella nuova concezione del "progetto traduttivo", che viene considerato come "creazione e ri-creazione, in grado di assorbire il testo originale e rivitalizzarlo attraverso i testi di arrivo consolidati che utilizzano una forma diversa e rinvigorita della lingua dei colonizzatori che appartiene alla post-colonia" [Trad. nostra] (Munday, 2001:137). Paradossalmente, per raggiungere il loro obiettivo, i "cannibalisti brasiliani", primo tra tutti Haroldo de Campos, si rifanno alle concezioni teoriche d'impronta occidentale e risentono molto

---

<sup>102</sup> Cfr. E.Vieira, "Liberating Calibans", in Bassnett e Trivedi, 1999:95.

delle opere sperimentali di Ezra Pound e Walter Benjamin, in particolare per quanto riguarda il concetto della forza trasformazionale della “pura” lingua.

È interessante notare come questo particolare approccio post-coloniale alla traduzione abbia una certa risonanza in Europa, e soprattutto in Irlanda, dove il dibattito traduttologico verte sul ruolo della traduzione nella battaglia linguistica e politica tra l’irlandese e l’inglese.

Ad affrontare l’argomento, tra gli altri, è Michael Cronin, autore del volume *Translating Ireland* (1996), il quale si pone in disaccordo con Niranjana e gli altri teorici post-coloniali che hanno costruito le loro teorie sulla mera opposizione tra l’Europa e il Nuovo Mondo, o tra l’Europa e le colonie, senza tenere conto, invece, del “colonialismo interno” che ha interessato l’Europa stessa.

Con il suo volume, Cronin si propone di presentare e analizzare lo sviluppo della traduzione in Irlanda dagli inizi al giorno d’oggi e, nello stesso tempo, di esaminare le relazioni coloniali tra inglesi e irlandesi sulla base delle specificità linguistiche. Da questa prospettiva, la traduzione svolge un ruolo significativo nello sviluppo della storia culturale irlandese.

Cronin traccia, altresì, un percorso storico lungo il quale si delineano i momenti di ascesa e le fasi di declino dell’egemonia politica e culturale irlandese, a cui viene direttamente associata l’analisi delle funzioni e della valenza della traduzione, passando, ad esempio, da situazioni in cui essa costituisce un “atto di esegesi” a contesti in cui, invece, rappresenta “un fattore di rinascita estetica e politica” (Cronin, 1996:136).

Lo studioso irlandese rivolge particolare attenzione all’interazione tra inglese e irlandese e al ruolo della traduzione come intermediario tra le due lingue. Da qui l’interrogativo se la traduzione rappresenti un “atto di saccheggio e conquista”, o piuttosto uno “spostamento bisociativo verso una sintesi più nuova ed eccitante” (Cronin, 1996:142).

Uno dei dati di fatto è che la traduzione inglese di Douglas Hyde (1890) dei racconti popolari irlandesi è stata accolta dai lettori con maggiore interesse rispetto all’originale, tanto che tale pubblicazione ha inciso in modo determinante nella formazione della letteratura nazionale irlandese in lingua inglese. Cronin, inoltre, esamina la pratica traduttiva assunta dai traduttori irlandesi nel corso della storia, facendo notare che la tendenza principale è quella di discutere e commentare il proprio lavoro in prefazioni, commentari ed ulteriori scritti. Lo studioso irlandese descrive questo tipo di traduzione da diverse angolature – storica, politica e culturale – e si interessa ad esaminare il modo in cui la traduzione, in momenti differenti, è asservita agli interessi sia del colonizzatore che del colonizzato.

5.9. Alterità e traduzione. I metodi traduttivi *addomesticante* ed *estranianti* di Lawrence Venuti rispetto all'*etica della traduzione* di Antoine Berman

Nel paragrafo dedicato al tema della svolta culturale nella traduzione, si è posta l'attenzione sul fatto che la traduzione debba tenere conto degli elementi culturali che sottostanno ad un dato testo originale e svolgere una funzione comunicativa tra due realtà culturalmente e socialmente distanti. Nel presente paragrafo, invece, s'intende presentare un contributo che costituisce un ulteriore passo in avanti sulla direttiva del *cultural turn*, grazie alla posizione assunta da Lawrence Venuti rispetto alla questione dell'approccio della traduzione con l'alterità culturale.

Addentrato nello studio e nella pratica della traduzione in lingua inglese, lo studioso americano si schiera nettamente contro la "violenza" che frequentemente la traduzione esercita nei confronti delle differenze culturali e linguistiche di un testo straniero, al fine di ottenere un testo intellegibile per il lettore della lingua d'arrivo.

Nel suo volume del 1995, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Venuti polemizza su quel tipo di traduzione, il cui fine consiste nel "riconduurre un'alterità culturale a ciò che è omologo, riconoscibile, addirittura familiare (Venuti, 1995:18). Lo studioso americano disapprova la pratica traduttiva largamente diffusa di produrre testi tradotti che tentano di celare la loro stessa natura di traduzioni e si prestano ad una lettura fluida come se fossero un testo originale, che riflette la personalità di un autore straniero o le intenzioni e il significato di una cultura estranea. Venuti parla di "effetto di trasparenza" a proposito di questo tipo di strategia traduttiva volta a produrre testi fluidi, definiti, appunto, "trasparenti", che mettono in primo piano il significato concettuale riducendo al minimo il gioco fuorviante dei significanti, perseguendo una sintassi lineare, l'univocità del significato, l'aderenza all'uso corrente, la compattezza linguistica.

Conseguenza di tale ricerca di scorrevolezza è l'*"effacement"*, ovvero l'eliminazione, delle molteplici prospettive e dei vari effetti della traduzione. Dietro una simile strategia si cela l'attività di riscrittura del testo da parte del traduttore, che vuole essere invisibile, nel nome della "fedeltà", ma che, in definitiva, secondo Venuti, va a discapito del traduttore stesso, la cui posizione continua ad essere culturalmente ed economicamente marginale.

La strategia traduttiva basata sulla scorrevolezza maschera le differenze culturali e linguistiche del testo straniero, le sue correlazioni con un determinato contesto spazio-temporale, come anche la costruzione di un'identità della cultura straniera per essere offerta al nuovo pubblico attraverso i valori della lingua di arrivo. L'applicazione di una simile strategia traduttiva – spiega Venuti – genera, inevitabilmente, "un'opera di acculturazione, in cui l'alterità culturale è addomesticata, resa intellegibile, ma anche familiare, persino uguale, codificata come se stesse circolando con discorsi ideologici e culturali nella lingua di arrivo" (Venuti, 1995:127). Il lettore della lingua di arrivo si trova, quindi, di fronte ad un testo che lo induce a riconoscere nella cultura straniera la propria cultura. In questo modo viene ad essere implemento il fattore etnocentrico e

imperialistico presente in ogni atto di traduzione interculturale. L'elemento che dovrebbe essere preservato, al contrario, è la presenza dell'alterità, vale a dire che l' "altro" deve essere assunto in quanto "altro" e la traduzione deve costituire un 'locus' di eterogeneità e non di omogeneità (Venuti, 1992:13).

Come spiega nell'introduzione alla sua antologia di saggi del 1992, *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Venuti intende lanciare una sfida alla tendenza traduttiva in atto e proporre un modo nuovo di tradurre, ovvero realizzare una traduzione "visibile", frutto di una nuova riflessione sul tradurre, in chiave filosofica, ma anche politica, con particolare riguardo a questioni quali le condizioni di lavoro del traduttore e ai condizionamenti ideologici che le strutture istituzionali operano sulla produzione, la circolazione e la ricezione dei testi tradotti (Venuti, 1992:6).

Secondo la concezione di Lawrence Venuti, di fatto, le istituzioni storiche e sociali esercitano un forte peso sulla produzione letteraria, senonché sulla traduzione di opere letterarie, rispettivamente per le seguenti ragioni: da un lato, ogni testo è un artefatto eterogeneo, nella cui produzione sono implicate le costrizioni derivanti dal contesto sociale in cui viene realizzato e fruito, e che ingloba (trasformandoli) materiali desunti da altri testi, i quali lo collegano ad un particolare momento storico; dall'altro, sono proprio le correlazioni sociali e storiche ad incidere nella scelta del testo straniero da tradurre, nella sua realizzazione materiale, nella sua strategia discorsiva e nel suo grado di allusività per il pubblico della lingua di arrivo. Inoltre, tali correlazioni consentono alla traduzione di funzionare "come una pratica culturale e politica", contribuendo alla formazione o al rovesciamento dei canoni letterari, rispettando o trasgredendo le costrizioni istituzionali (Venuti, 1992:9).

Per definire la pratica traduttiva che tende ad eliminare le peculiarità linguistiche, stilistiche e culturali dell'opera originale, Venuti utilizza – con specifico riferimento alla cultura contemporanea anglo-americana – il termine "invisibilità" (Venuti, 1995:1), il cui prodotto è un testo "trasparente", che non si mostra immediatamente come una traduzione, ma dà l'impressione di essere l'originale.

Nel suo volume dal titolo *The translator's invisibility* (1995), Venuti sostiene che la traduzione invisibile, ovvero l'invisibilità del traduttore, è frutto della concezione individualistica di "authorship" che continua a prevalere nella cultura anglo-americana (Venuti, 1995:6), secondo la quale l'autore esprime liberamente i suoi pensieri e le sue sensazioni nei suoi scritti, i quali costituiscono, dunque, un'auto-rappresentazione originale e trasparente, non mediata da fattori trans-individuali (linguistici, culturali, sociali) che potrebbero complicare l'originalità autoriale.

L'obiettivo dello studio di Venuti è quello di demistificare la trasparenza della traduzione. Lo studioso americano parte, innanzitutto, dall'asserzione che "sia il testo straniero che la traduzione sono derivativi" (Venuti, 1995:18), in quanto entrambi sono costituiti da materiali linguistici e culturali che non sono prodotti originalmente né dall'autore, né dal traduttore. Ciò

comporta il gran numero di significazioni possibili di un'opera, con il conseguente insorgere di probabili conflitti nell'individuare l'intenzione del testo.

In quest'ottica di demistificazione dell'univocità dell'interpretazione e dell'oggettività del contenuto, concetti quali "significato" ed "errore linguistico" vengono ripensati.

Il "significato" viene inteso come "una relazione plurale e contingente" e non come "un'essenza unificata e stabile", per cui la traduzione non può essere valutata sulla base di criteri di tipo matematico, quali l'equivalenza semantica o la corrispondenza biunivoca (Venuti, 1995:18).

A sua volta, la nozione di "errore linguistico" è ribaltata, stando al fatto che traduzioni errate, specialmente di testi letterari, non solo possono essere comprensibili, ma, addirittura, avere un proprio significato nella cultura di arrivo, dal momento che la fattibilità di una traduzione viene stabilita sulla base del suo rapporto con il contesto socio-culturale in cui essa è realizzata e fruita.

Rifacendosi all'idea di Schleiermacher, secondo cui esistono solo due metodi per tradurre un testo – o il lettore si avvicina al testo originale per conoscerlo nella sua estraneità, lasciando così in pace l'autore, o il testo originale viene avvicinato alla lingua e allo stile del contesto di arrivo, lasciando questa volta in pace il lettore (Nergaard, 1993:157) –, lo studioso americano ripropone questa duplice modalità traduttiva con la terminologia che sarà ben presto accolta ampiamente da altri traduttologi: *domesticating* e *foreignizing translation* (lett. traduzione addomesticante e traduzione estraniante) (Venuti, 1995:20).

Così come Schleiermacher, anche Venuti prende le parti della traduzione estraniante, per varie ragioni: innanzitutto, perché in tal modo il testo tradotto diventa il luogo in cui l'alterità culturale può manifestarsi; secondariamente in quanto essa consente di contenere la violenza etnocentrica della traduzione operata dalle lingue e dalle culture egemoniche, rappresentando una forma di resistenza al razzismo, al narcisismo culturale e all'imperialismo; ed anche per via della scelta di tradurre testi estranei alle norme e ai canoni letterari della cultura di arrivo.

La strategia traduttiva estraniante può essere denominata "resistenza", non solo perché evita la scorrevolezza, ma in quanto sfida la cultura della lingua d'arrivo fino a mettere in atto la propria violenza etnocentrica sul testo straniero (Venuti, 1995:24). La resistenza intende liberare il lettore della traduzione, così come il traduttore, dalle costrizioni culturali che generalmente regolano la lettura e la scrittura e che minacciano di sopraffare e addomesticare il testo straniero, annullando la sua alterità (Venuti, 1995:305).

Con il metodo traduttivo estraniante s'afferma, altresì, il concetto di "eterogeneità": ogni testo è frutto non solo della libera espressione della soggettività umana, ma anche della penetrazione degli elementi culturali e linguistici che caratterizzano un determinato momento storico in una certa area geografica, dando così vita ad un prodotto discontinuo, nonostante l'apparenza di unità, in cui si compenetrano le condizioni personali e psicologiche dell'autore con le condizioni sociali ed ideologiche del suo ambiente. Analogamente, il traduttore, nel ricorrere ai

materiali della lingua e della cultura di arrivo, integra e riduce il testo originale, sebbene la sua intenzione sia quella di riprodurre il contenuto linguistico e culturale del testo di partenza.

Venuti porta avanti il suo discorso sulla traduzione estraniante nel suo successivo volume, *The Scandals of Translation*, del 1998, dove introduce l'espressione "traduzione minorizzante", riferendosi alla sua personale propensione per la traduzione di testi che, nella loro cultura, possiedono uno statuto minoritario, occupando una posizione marginale rispetto ai canoni letterari di appartenenza, o che, attraverso la traduzione, apportano innovazioni lessicali, sintattiche, semantiche, nella lingua di arrivo, implementando la creazione di socioletti, utilizzando un registro ed uno stile innovativo, che devia dai canoni tradizionali, mettendo in questione, dunque, l'apparente unità della lingua standard.

L'intenzione della traduzione minorizzante – chiarisce Venuti (1998:11) – non è quella di raggiungere la maggioranza, né di creare un nuovo standard o di stabilire un nuovo canone, ma piuttosto di promuovere l'innovazione culturale e favorire la comprensione delle differenze culturali attraverso l'utilizzo di mezzi linguistici che promuovono la minoranza.

Lo studioso americano spiega la sua preferenza per la traduzione minorizzante come una sorta di contrapposizione etica alle relazioni asimmetriche che predominano in ogni progetto traduttivo.

Alla base della concezione traduttologica di Venuti, di fatto, possiamo riscontrare il riferimento al concetto bermaniano di "etica della traduzione", che lo studioso francese aveva proposto come alternativa al conflitto derivante dalle differenze tra le lingue e che si fonda sulla valorizzazione dell'alterità culturale e del riconoscimento della diversità.

"L'atto etico consiste nel riconoscere e ricevere l'Altro in quanto Altro", scriveva Berman nel saggio "La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain" del 1985 (Berman, 1985:35-150), nel quale ridefiniva il topos della fedeltà della traduzione come il "desiderio di aprire l'Estraneo in quanto Estraneo al proprio spazio linguistico" (Berman, 1985:88-89).

Ad inaugurare tale "svolta etica" della traduzione, dunque, è la pubblicazione di Antoine Berman del 1984, *L'Épreuve de l'étranger*, che chiarisce il ruolo della traduzione in termini di riconoscimento "dell'Altro". Nel capitolo introduttivo dal titolo "La traduction au manifeste", Berman riflette sullo status della traduzione e sulle "resistenze" che essa incontra. La sua conclusione è che "ogni cultura pone resistenza alla traduzione, nonostante la cultura abbia bisogno essenzialmente della traduzione" (Berman, 1984:16).

Del resto, a suo parere, lo scopo stesso del tradurre – "aprire al livello della scrittura un certo rapporto all'Altro, fecondare il Proprio attraverso la mediazione dell'Estraneo" (Berman, 1984:16) – collima con la struttura etnocentrica di tutte le culture, per cui ciascuna pretenderebbe di essere autosufficiente e, sulla base di tale immaginaria autosufficienza, approcciarsi alle altre. La traduzione, dunque, dal canto suo, occupa una posizione ambigua: da un lato, si piega a questa imposizione "appropriatrice e riduttrice", dando come risultato quelle traduzioni – etnocentriche –

che Berman definisce “cattive” traduzioni<sup>103</sup>; dall’altro, però, il fine etico del tradurre s’oppone per sua natura a tale imposizione: “l’essenza della traduzione è di essere apertura, dialogo, mescolanza, decentramento. O è messa in rapporto, o non è *niente*” [Trad. nostra] (Berman, 1984:16).

Tale contraddizione tra la tendenza riduttrice della cultura e l’intento etico del tradurre si ripercuote su tutti i livelli, tanto su quello delle teorie e dei metodi della traduzione, quanto su quello della pratica traduttiva e della psiche del traduttore. Di conseguenza, secondo Berman, affinché la traduzione pervenga alla sua vera essenza, occorre condurre uno studio di tipo etico ed analitico.

L’*etica della traduzione*, come spiega Berman, consiste sul piano teorico a “identificare, affermare e difendere la pura intenzione della traduzione in quanto tale” (Berman, 1984:17). La traduzione non può essere definita solo in termini di comunicazione, trasmissione di messaggi o di riscrittura; non è un’attività puramente letteraria/estetica, nonostante sia strettamente legata alla sfera culturale. La scrittura e la trasmissione, di fatto, prendono senso solo a partire dell’intento etico che le regge.

Al fine di individuare l’*etica positiva*, è necessario, secondo lo studioso francese, un’*etica negativa*, vale a dire una teoria dei valori ideologici e letterari, che tendono a sviare la traduzione dal suo puro intento. Questa *etica negativa* dovrebbe essere completata da un’*analitica della traduzione e del tradurre*, in grado di delimitare le deformazioni linguistiche e letterarie prodotte dalla resistenza culturale e i condizionamenti che il traduttore, coscientemente o no, subisce quando entra in contatto con l’alterità linguistica e culturale. La psicologia del traduttore, di fatto, costituisce per Berman un punto determinante.

Sur le plan psychique, le traducteur est ambivalent. Il veut forcer des deux côtés: forcer sa langue à se lester d’étrangeté, forcer l’autre langue à se dé-porter dans sa langue maternelle. Il se veut écrivain, mais n’est que ré-écrivain. Il est auteur – et jamais L’Auteur. Son œuvre de traducteur est une œuvre, mais n’est pas L’œuvre.<sup>104</sup> (Berman, 1984:18-19)

L’*analitica della traduzione* dovrebbe, dunque, sottoporre il traduttore ad un’analisi, per individuare i sistemi deformanti che minacciano la sua pratica e operano in maniera incosciente a livello delle sue scelte linguistiche e letterarie. Tali sistemi deformanti afferiscono simultaneamente al registro linguistico, all’ideologia, alla letteratura e alla psiche del traduttore.

---

<sup>103</sup> “Definisco cattiva traduzione la traduzione che, generalmente sotto la parvenza di trasmissibilità, opera una negazione sistematica dell’estraneità dell’opera straniera” [Trad. nostra] (Berman, 1984:17).

<sup>104</sup> Sul piano psichico, il traduttore è ambivalente. Cerca di forzare su due versanti: indurre la sua lingua a farsi carico dell’estraneità, costringere l’altra lingua a de-portarsi nella sua lingua materna. Si considera scrittore, ma è semplicemente ri-scrittore. È autore – ma mai l’Autore. La sua opera di traduttore è un’opera, ma non è l’Opera. [Trad. nostra].

Il sistema di tendenze deformanti – seppure provvisorio, come spiega Berman<sup>105</sup> – include dodici fenomeni:

- a) la razionalizzazione: agisce sulle strutture sintattiche dell'originale, modificando, in primo luogo, la *punteggiatura* e l'ordine delle parole e delle frasi;
- b) la chiarificazione: consiste nell'esplicitazione, la quale può avere due valenze, la prima, positiva, intesa come manifestazione di qualcosa che non è apparente, ma nascosto o represso, nell'originale; e l'altra, negativa, mirante a rendere “chiaro” ciò che “non desidera essere chiaro nell'originale” (Berman, 1984/2000:289);
- c) l'allungamento: una sorta di “ipertraduzione”, conseguenza delle due precedenti tendenze deformanti (razionalizzazione e chiarificazione), che consiste in un “*dispiegamento* di ciò che nell'originale è ‘accartocciato’”, il cui esito risulta negativo a parere di Berman, in quanto “l'aggiunta non aggiunge niente”, ma riduce la chiarezza della ‘voce’ dell'originale;
- d) il nobilitamento: riguarda la tendenza da parte di certi traduttori di ‘migliorare’ l'originale, riscrivendolo in uno stile più elegante, il cui risultato, secondo Berman, è quello di annullare le caratteristiche del registro letterario dell'originale;
- e) l'impoverimento qualitativo: consiste nella sostituzione di termini, espressioni e figure retoriche dell'originale con termini, espressioni e figure retoriche a cui manca la sonorità, il significato o la ricchezza ‘simbolica’ originali;
- f) l'impoverimento quantitativo: ha a che fare con la perdita a livello lessicale che si verifica in ogni traduzione, laddove non è possibile rispettare e riproporre la molteplicità di significati che certi termini posseggono nell'originale;
- g) la distruzione dei ritmi: riguarda non solo la poesia, ma anche la prosa, e può essere causata in particolare dal cambiamento della punteggiatura e dallo stravolgimento dell'ordine delle parole;
- h) la distruzione dei legami di significazione soggiacenti: si verifica quando il traduttore non considera quella rete di relazioni che intrattengono certe parole all'interno del testo originale, parole che, prese individualmente, non hanno nessuna particolare valenza, ma che insieme contribuiscono a dare uniformità e senso al testo;
- i) la distruzione dei sistematismi: racchiude in sé gli effetti negativi prodotti dalle altre tendenze deformanti, per cui la traduzione distrugge la natura sistematica dell'originale, introducendo elementi non previsti dal sistema testuale di partenza;
- j) la distruzione dei legami vernacolari o la loro erotizzazione: porta ad una perdita considerevole dell'enfasi culturale e dell'espressività linguistica, quando la traduzione

---

<sup>105</sup> “È formulato sulla base delle mie esperienze di traduttore (principalmente della letteratura latino-americana in francese). Per essere sistematico, richiede il contributo di traduttori di altri ambiti (altre lingue e altre opere), come anche di linguisti, “poeti” e... psicoanalisti, poiché le forze deformanti costituiscono molte censure e resistenze.” [Trad. nostra] (Berman, 1984/2000:286).

trascura gli elementi linguistici vernacolari dell'originale; il metodo tradizionale per preservare tali elementi, è quello di renderli "esotici", attraverso una duplice modalità: o si distinguono dal resto del testo attraverso il corsivo, o si rendono per mezzo di espressioni vernacolari relative alla lingua di arrivo, con una completa dislocazione geografica e culturale, il cui esito può risultare talvolta ridicolo;

- k) la distruzione delle locuzioni e delle espressioni idiomatiche: rappresenta una modalità evidente di traduzione etnocentrica, alla quale Berman si oppone fortemente, ritenendo che, sostituire un'espressione idiomatica della lingua di partenza con una equivalente della lingua di arrivo costituisce un'aggressione al discorso dell'opera straniera;
- l) la cancellazione delle sovrapposizioni tra le lingue: rappresenta, per Berman, il problema maggiore della traduzione dei romanzi, in quanto per i traduttori è alquanto difficile, se non impossibile, riproporre la compresenza di lingue, socioletti, dialetti, etc., che tanto spesso caratterizza la prosa romanzesca.

Le tendenze deformanti appena descritte, come già detto, si riferiscono ad una analitica *negativa* della traduzione, alla quale dovrebbe far seguito un'analitica *positiva*, vale a dire un'analisi delle operazioni – anche a livello inconscio e non sistematico – che concorrono a limitare le deformazioni. La cooperazione delle due analitiche darebbe, quindi, vita alla *critica delle traduzioni*, che costituisce un punto cruciale non solo nel contributo di Berman per lo studio della traduzione, ma anche nella svolta traduttologica contemporanea.

Qualche anno più tardi, all'argomento della critica delle traduzioni lo studioso francese dedicherà un intero volume, *Pour une critique des traductions, John Donne (1995)*, sul quale ci soffermeremo nel seguente capitolo, dedicato, appunto, alla critica delle traduzioni.

## CAPITOLO III

### La critica delle traduzioni

#### 1. Introduzione

In un'epoca in cui si assiste all'abbattimento delle frontiere geografiche per mezzo di uno scambio incalcolabile di informazioni e grazie alle crescenti interazioni culturali, economiche, sociali, scientifiche, la richiesta di traduzioni ha visto un'ascesa di proporzioni impareggiabili. In quest'ascesa sono coinvolte anche le traduzioni letterarie, grazie all'interesse crescente dei lettori di tutto il mondo per i prodotti letterari provenienti da culture lontane e sconosciute. A tale crescita, tuttavia, non ha fatto seguito un complementare potenziamento della qualità dei prodotti della traduzione. Una combinazione di fattori – economici, temporali, culturali – fa sì che, il più delle volte, vengano commissionate traduzioni in tempi brevi, sottopagate, sottovalutate dal punto di vista stilistico ed estetico, concepite come prodotto di uso e consumo per utenti che puntano principalmente a recepire il contenuto di un testo straniero, senza badare troppo a cogliere anche gli aspetti formali e stilistici dell'originale.

La problematica ha richiamato l'attenzione dei teorici della traduzione, per cui, da almeno un quarantennio, ha preso avvio un'analisi rigorosa e sistematica dei risultati della traduzione, che ha dato esito a due differenti approcci critici. Da un lato, si tratta di giudicare la qualità della traduzione sulla base della valutazione di certi parametri generali, quali l'equivalenza, la fedeltà, l'adeguatezza – metodo particolarmente indicato per i testi pragmatici. Dall'altro, invece, l'analisi – in particolare della traduzione di testi letterari – va oltre i criteri qualitativi misurabili quasi a livello quantitativo ai fini di una mera valutazione di una “buona” o di una “cattiva” traduzione, e si fa carico, non solo dell'analisi linguistica, ma anche dell'aspetto stilistico e comunicativo, ponendo l'attenzione sul potenziale interpretativo di un testo tradotto e sugli effetti che produce sul lettore di arrivo. Il primo approccio analitico è noto secondo la definizione inglese di “Translation Quality Assessment”, abbreviato nell'acronimo “TQA”, letteralmente “Valutazione della qualità della traduzione”; il secondo, invece, è designato dall'espressione “critica delle traduzioni”, in inglese “Translation Criticism”, in francese “critique des traductions” e in tedesco “Übersetzungskritik”.

Occorre fin d'ora precisare che, ai fini del presente lavoro di tesi dottorale, sarà posta maggiore attenzione alla *critica delle traduzioni*, poiché il tipo di testo preso in esame è di tipo letterario e non pragmatico. Tuttavia, nei primi paragrafi del presente capitolo, sarà fornita una

sintesi anche dell'approccio qualitativo e valutativo, in quanto l'analisi critica di qualsiasi tipo di testo tradotto postula, come fase iniziale, la formulazione di un giudizio rispetto alla qualità della traduzione, sebbene in maniera non esplicita e non quantificata.

Nei capitoli successivi, invece, saranno presentati e descritti alcuni dei principali contributi teorici e metodologici del *Translation Criticism*. Nell'espone i vari approcci, s'intende rispettare un ordine cronologico, che metta in evidenza il graduale sviluppo delle riflessioni teoriche della materia, la costante crescita della sperimentazione metodologica, che vede il passaggio da modelli relativamente scarni a modelli estremamente complessi, la cui concreta applicabilità allo studio critico dei testi tradotti induce a forti perplessità da parte degli studiosi della materia.

Alla fine della panoramica globale dei vari approcci metodologici, sarà descritto, in maniera più dettagliata, il metodo con il quale s'intende condurre l'analisi critica delle traduzioni italiane del romanzo albanese *Këshjella* di Ismail Kadare, a cui sarà dedicata la seconda sezione di questo lavoro di tesi dottorale.

La metodologia prescelta per tale obiettivo è quella elaborata da Lance Hewson. Si tratta di uno degli approcci critici più recenti – la pubblicazione del volume, dal titolo *An Approach to Translation Criticism, "Emma" and "Madame Bovary" in translation*, che ne descrive dettagliatamente le caratteristiche e il funzionamento, risale solo al 2011 – e, soprattutto, di un metodo di analisi delle traduzioni, effettivo e sistematico, fondato su una linea metodologica prestabilita, ma, nello stesso tempo, flessibile e capace di adattarsi alle combinazioni linguistiche e alle peculiarità letterarie implicate dai testi sottoposti ad analisi, e corredato da una serie di parametri scientifici, che consentono una misurazione oggettiva del risultato della traduzione.

## 2. Cos'è la critica delle traduzioni?

Prima di avviare qualsiasi discorso sull'analisi delle traduzioni, occorre fornire dei chiarimenti che possano far luce sul concetto di critica delle traduzioni, sul suo operato e sui suoi obiettivi.

Cosa s'intende, dunque, per critica delle traduzioni?

Per rispondere a tale quesito, la studiosa tedesca Katharina Reiss, nella sua pubblicazione del 1971<sup>106</sup>, inizia col chiarire gli elementi con cui la critica delle traduzioni non deve essere fraintesa o associata, e mette in evidenza le incoerenze che spesso si verificano nel corso di presunte analisi critiche delle traduzioni.

---

<sup>106</sup> K. Reiss, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Max Hüber, Munich, 1971 (consultato nella traduzione francese di C. Bocquet, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, Arras, 2002).

Il primo errore da scongiurare è quello di ignorare la specificità dell'opera che si sottopone all'analisi, sottacendo il fatto fondamentale che si tratti di una traduzione.

Secondariamente, una volta assodato questo dato di fatto, non è sufficiente basarsi sull'esame di due o tre frasi perché il critico possa esprimere un qualsiasi giudizio sulla traduzione, ancor di più se si tiene conto del fatto che l'essenza stessa della critica delle traduzioni, come verrà precisato poco oltre nell'introduzione del già citato volume, non è affatto quello di esprimere un giudizio – di ciò si interessa un ulteriore aspetto dell'analisi traduttiva, definito come “valutazione della traduzione”. Il compito della critica delle traduzioni, invece, va ben oltre questo obiettivo.

In terzo luogo, bisogna specificare che il ruolo del critico della traduzione non corrisponde a quello del critico letterario: mentre quest'ultimo indaga l'opera a partire dal suo contenuto e dal suo stile, studia l'autore e la sua scrittura; l'altro, al contrario, ha il compito di mettere a confronto il testo tradotto con l'opera originale, basandosi sulle sue competenze linguistiche e non tanto sulle sue conoscenze letterarie.

In che cosa consiste, dunque, la critica delle traduzioni? Secondo la Reiss, i critici della traduzione devono “misurare la traduzione alla luce del testo originale, ossia stabilire un confronto tra i due testi” (Reiss, 1971/2002:16).

Partendo dal presupposto che tradurre è “un processo bipolare che si compie in un movimento costante di andata e ritorno tra il testo di partenza e il testo d'arrivo” (Reiss, 1971/2002:16), la Reiss aggiunge che la critica delle traduzioni, per potersi esprimere sul risultato di tale processo, oltre che per assumere la valenza di una pratica oggettiva e non dilettantistica, deve disporre di “criteri oggettivi e pertinenti”.

L'oggettività della critica delle traduzioni, a sua volta, consiste nel criterio della verificabilità, che la studiosa tedesca chiarisce esplicitando quali siano i doveri di un critico della traduzione: innanzitutto, costui deve rendere esplicite le ragioni per le quali ha espresso un certo giudizio, positivo o negativo, su un certo esito traduttivo, e fornire degli esempi che illustrino la sua tesi; in secondo luogo, deve lasciare aperta la possibilità per altre soluzioni, a loro volta soggettivamente possibili; infine, prima di formulare un'accusa nei riguardi di una traduzione, il critico deve indagare i motivi che potrebbero aver condotto il traduttore ad adottare una determinata soluzione ritenuta erranea. Quest'ultima condizione risulta particolarmente importante, poiché si ripercuote su due aspetti: da un lato, il critico può basare le sue affermazioni su criteri precisi, che gli consentiranno di misurare l'impatto di una cattiva soluzione traduttiva sull'insieme della traduzione; dall'altro, attraverso questo tipo di riflessione, il critico può ponderare le sue considerazioni iniziali ed eventualmente mutare la propria opinione.

Il carattere della pertinenza, che la critica delle traduzioni deve possedere, invece, si rifà alla necessità di tenere conto del fatto che il testo analizzato è una traduzione e che in quanto tale deve essere trattato. Di conseguenza, la Reiss chiarisce che il ruolo della critica non è quello di giudicare la qualità letteraria del testo originale, l'immaginazione di colui che l'ha scritto, la

profondità delle sue idee, il rigore del suo lavoro scientifico, etc., ma di constatare obiettivamente – quindi in maniera verificabile – se la traduzione restituisce nella lingua d’arrivo il contenuto del testo di partenza (Reiss, 1971/2002:18) .

La fase negativa della critica delle traduzioni, infine, deve essere accompagnata, secondo la Reiss, dalla proposta di soluzioni che apportino dei miglioramenti rispetto alla traduzione, senza per questo ritenere di dover migliorare l’originale, apportando, ad esempio, delle esplicitazioni laddove il testo di partenza si presenta come vago e ambiguo.

Descritta in questi termini, la critica della traduzione sembra essere un fenomeno alquanto recente. Tuttavia, Antoine Berman, autore di uno studio monografico sulla critica delle traduzioni, dal titolo *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), ragionando sulle differenti forme che tale pratica può aver assunto nel corso della lunga esistenza delle riflessioni sul tradurre, giunge alla seguente conclusione: la critica delle traduzioni, intesa come *giudizio* (nel linguaggio kantiano) o *valutazione* (nella lingua di una moderna scuola di traduttori) era presente già nell’età del classicismo sotto forma di recensioni critiche delle traduzioni; diversamente, la critica intesa come analisi rigorosa di una traduzione, con riferimento al progetto da cui è sorta e alla posizione del traduttore, considerata, dunque, per dirla con Berman, come “*dégagement de la vérité d’une traduction*” (lett. sprigionamento della verità di una traduzione), questa avrebbe appena iniziato ad esistere (Berman, 1995:13-14).

Il concetto di critica delle traduzioni elaborato da Berman è il risultato della sua riflessione generale sull’essenza della traduzione, da un lato, e la struttura stessa dell’atto critico, dall’altro, e quindi, sull’esito ottenuto dall’interrelazione tra le due pratiche (Berman, 1995:38). A partire dalla concezione della critica come di un atto “necessario”, ovvero di cui le opere in lingua hanno bisogno per “*comunicarsi, manifestarsi, compiersi e perpetuarsi*” (Berman, 1995:39), lo studioso francese istituisce un “legame di parentela” tra la critica e la traduzione, essendo quest’ultima, a sua volta, un’attività necessaria alle opere in lingua, alla loro manifestazione, realizzazione, perpetuazione e circolazione (Berman, 1995:40). Mettendo insieme le due attività, dunque, la critica delle traduzioni si configura come la critica di un testo che, a sua volta, è frutto di un lavoro critico (Berman, 1995:41).

Secondo l’analisi condotta da Berman sulle esperienze della critica delle traduzioni fino a quel momento (1995), la tendenza prevalente della critica è quella di assumere una direzione essenzialmente negativa, rivolta al reperimento, talvolta ossessivo, degli errori della traduzione. La critica negativa, come anche i rari esempi di critica positiva, continuano inizialmente a muoversi nello spazio della valutazione, del giudizio, rimanendo ancora legate al parametro della “veridicità” di una traduzione rispetto al suo originale, puntando su quell’esigenza di corrispondenza tra il

“primo” e il “secondo” testo, che fa sì che quest’ultimo, ovvero il testo tradotto, venga sempre tacciato di “difettosità”<sup>107</sup> e di “secondarietà”<sup>108</sup> (Berman, 1995:41-42).

Il teorico francese, inoltre, denuncia la mancanza di una forma e di una metodologia propria che contraddistingua l’analisi traduttiva da altri tipi di analisi. Così come la intende Berman, invece, la critica delle traduzioni deve basarsi su una struttura discorsiva *sui generis*, adatta al suo oggetto – il confronto tra un originale e la sua traduzione o le sue traduzioni (Berman, 1995:45). Inoltre, il teorico francese aggiunge:

J’entends aussi par là une forme qui se réfléchit elle-même, thématise sa spécificité et, ainsi, produit sa méthodologie ; une forme qui non seulement produit sa méthodologie, mais cherche à fonder celle-ci sur une théorie explicite de la langue, du texte et de la traduction.<sup>109</sup> (Berman, 1995:45)

L’esigenza, dunque, nella fase in cui ci si inizia ad occupare della critica delle traduzioni in modo più consapevole e sistematico, è quella di pervenire ad una teorizzazione di questo specifico tipo di analisi, affinché acquisisca una propria autonomia rispetto alla critica letteraria in senso stretto e operi sulla base di criteri pertinenti ai testi tradotti.

Anche nell’approccio di Lance Hewson si coglie l’esigenza imminente di delineare il profilo della critica delle traduzioni, rispetto ad altri tipi di pratiche analitiche rivolte a discutere del risultato del tradurre. Si tratta, innanzitutto, di fare una distinzione concettuale e terminologica tra tre fattori: l’analisi, la valutazione e la critica (Hewson, 2011:5).

Hewson, nel suo già menzionato volume del 2011, prende come punto di partenza le tre rispettive definizioni elaborate da Gerard McAlester (1999:169), secondo cui: l’analisi è “la spiegazione della relazione tra il testo d’arrivo (TA) e i fattori coinvolti nella sua produzione, incluso il testo di partenza (TP), ma senza implicare alcun valore di giudizio” [Trad. nostra]; la valutazione consiste nell’attribuire un valore alla traduzione (cioè in termini di requisiti o punteggio minimo); e la critica implica la dichiarazione dell’appropriatezza di una traduzione, che naturalmente implica anche un valore di giudizio, sebbene non debba essere quantificato né reso esplicito.

Lo studioso ginevrino, tuttavia, giunge ad una personale definizione di critica delle traduzioni, che va oltre la concettualizzazione di McAlester.

---

<sup>107</sup> Dal francese *défectivité*, neologismo creato da Antoine Berman per “riunire tutte le forme possibili di difetto, debolezza, errore, di cui ogni traduzione è affetta” [Trad. nostra] (Berman, 1995:41).

<sup>108</sup> “[...] *secondarité*. Cette très ancienne accusation, n’être *pas* l’original, et être *moins* que l’original [...], a été la plaie de la *psychè* traductive et la source de toutes ses culpabilités : ce labeur *défectueux* serait une faute (il ne *faut pas* traduire les œuvres, elle ne le désirent pas) et une impossibilité (on ne *peut pas* les traduire)” (Berman, 1995:42).

<sup>109</sup> “Con questo intendo una forma che riflette su se stessa, che tematizza la sua specificità e, in tal modo, produce la sua metodologia; una forma che non soltanto produce la sua metodologia, ma cerca di fondare quest’ultima su una teoria esplicita della lingua, del testo e della traduzione” [Trad. nostra]

Innanzitutto, secondo Hewson:

Translation criticism attempts to set out the interpretative potential of a translation seen in the light of an established interpretative framework whose origin lies in the source text.<sup>110</sup> (Hewson, 2011:6)

Ciò significa che la critica delle traduzioni va oltre un tacito giudizio non comprovato, superando anche quegli approcci che tentano di mettere in risalto specifiche debolezze di una traduzione. La sua attenzione si rivolge, invece, essenzialmente, all'analisi interpretativa, ovvero va ad indagare se le soluzioni traduttive scelte dal traduttore corrispondono alle interpretazioni suggerite dal testo di partenza.

Il concetto di valutazione, tuttavia, non è completamente escluso, ma ridimensionato, nell'ottica critica di Hewson, il quale ammette che:

Translation criticism is evaluative, in that as it explores a translation's interpretative potential, it looks at degrees of similarity to or divergence from the source text's perceived interpretative potential.<sup>111</sup> (Hewson, 2011:6-7)

La valutazione, quindi, secondo Hewson, verte su un parametro diverso rispetto a quello della qualità della traduzione, basato principalmente su criteri linguistici; in questo caso, il giudizio valutativo riguarda, per l'appunto, il potenziale interpretativo. In tal modo, l'obiettivo dell'analisi è quello di valutare in che misura il testo di arrivo riesca ad esprimere la gamma di interpretazioni possibili che si possono dedurre dal testo originale.

Infine, la critica delle traduzioni implica la presenza di un *critico*, il quale agisce con consapevolezza rispetto al suo ruolo ed occupa una posizione peculiare nei confronti del traduttore, al quale, in Hewson, in un suo articolo dal titolo "Images du lecteur", per la rivista sulla traduzione *Palimpsestes* (9/1995), associa la funzione di lettore e scrittore, ovvero *translator-as-reader-writer* (Hewson, 1995:154). Il critico, invece, è impegnato in una rilettura delle scelte traduttive compiute dal traduttore, osservandole alla luce delle alternative rigettate, e procede ad esaminare le conseguenze interpretative di tali scelte.

---

<sup>110</sup> "La critica della traduzione mira ad esporre il potenziale interpretativo di una traduzione alla luce di una struttura critica prestabilita sulla base del testo di partenza" [Trad. nostra].

<sup>111</sup> "La critica della traduzione è di tipo valutativo nel senso che esplora il potenziale interpretativo di una traduzione, verifica il grado di similarità o di divergenza rispetto al potenziale interpretativo percepito nel testo di partenza" [Trad. nostra].

### 3. *Translation Quality Assessment*

Di fronte a testi pragmatici, l'analisi della traduzione si avvale di un approccio differente rispetto a quello adottato per le traduzioni letterarie. La differenza sta nel livello testuale in cui l'analisi è condotta e nei suoi obiettivi finali: di fatto, l'attenzione è rivolta alla componente linguistica, al fine di stabilire il grado di equivalenza tra il testo tradotto ed il suo originale.

L'atteggiamento di fondo è quello di partire dal presupposto che la traduzione sia difettosa e che, tramite un'appropriata indagine delle scelte linguistiche del traduttore, sia possibile misurare, in termini qualitativi, la corrispondenza del testo tradotto ai criteri vigenti nel sistema linguistico di arrivo, e giudicare, sulla base di precisi parametri, la sua equivalenza al testo originale.

Basta tale premessa per individuare il punto debole di questo tipo di approccio, che Susanne Lauscher, nel suo saggio dal titolo "Translation Quality Assessment. Where Can Theory and Practice Meet?"<sup>112</sup>, identifica nella difficoltà, se non l'impossibilità, di stabilire una serie di criteri e parametri applicabili a tutte le traduzioni, sulla base dei quali esprimere un giudizio prescrittivo sulla qualità della traduzione; quest'ultima, al contrario, dipende da una grande varietà di fattori differenti (Maier, 2000:150).

La valutazione della qualità della traduzione dei testi pragmatici, dunque, costituisce un preciso filone di ricerca all'interno degli studi sulla traduzione, come sostiene J. S. Holmes (1988:78), secondo cui la valutazione della qualità delle traduzioni (*Translation Quality Assessment – TQA*), rappresenta una parte della critica delle traduzioni, che, a sua volta, costituisce un ramo degli studi applicati della traduzione.

#### 3.1. Katharina Reiss

Il primo contributo sistematico in questo ambito di ricerca traduttologico è fornito dalla studiosa tedesca Katharina Reiss, autrice del volume *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik* (1971), che fonda le sue considerazioni sul concetto di equivalenza tra il testo tradotto e il suo originale.

Il punto d'inizio delle sue riflessioni sulla valutazione dei testi tradotti corrisponde ad un'esatta definizione della traduzione e del compito del traduttore:

Traduire est un processus bipolaire qui s'accomplit dans un mouvement constant d'aller et retour entre le texte-source et le texte-cible. Le traducteur doit

---

<sup>112</sup> S. Lauscher, "Translation Quality Assessment. Where Can Theory and Practice Meet?" in C. Maier (ed.), *Evaluation and Translation, The Translator*, vol. 6, nr. 2, 2000, St. Jerome Publishing, Manchester, 2000, pp. 149-168.

s'efforcer sans cesse de trouver des équivalences optimales en langue d'arrivée tout en revenant systématiquement au texte de départ pour s'assurer qu'elles sont adéquates.<sup>113</sup> (Reiss, 1971/2002:16)

Pertanto, stando alla presente definizione di traduzione, incentrata sul concetto di equivalenza, ne consegue che anche la critica traduttiva, dal canto suo, deve operare secondo questo meccanismo di andata e ritorno tra il testo tradotto e l'originale. Di fatto, nel capitolo successivo del suo volume, la studiosa tedesca puntualizzerà che non esiste critica delle traduzioni senza il confronto tra i due testi e che una critica pertinente esige tale confronto per sfuggire a qualsiasi rimprovero di arbitrarietà e soggettivismo (Reiss, 1971/2002:23-23).

Per procedere all'analisi della traduzione e, dunque, indagare l'equivalenza tra l'originale e la traduzione, il primo dato da tenere in conto riguarda il tipo di testo con cui si ha a che fare, poiché da ciò dipende la caratterizzazione del linguaggio e della sua funzione all'interno del testo originale. Mentre nei testi pragmatici, la lingua è principalmente un vettore d'informazione, nei testi letterari essa serve soprattutto all'organizzazione artistica e alla trasmissione dei valori estetici – come puntualizza la Reiss (1971/2002:33). La tipologia testuale, quindi, rappresenta un elemento che il traduttore ha necessariamente preso in considerazione per determinare la scelta del metodo traduttivo da applicare. Di conseguenza, il critico non può non tener conto di questo particolare, per non incorrere nell'errore di giudicare una traduzione sulla base di criteri inappropriati rispetto al tipo di testo.

La seconda categoria che un critico deve considerare è quella linguistica: deve, cioè, individuare gli strumenti intralinguistici del testo originale ed esaminare il modo in cui sono stati resi nel testo d'arrivo, analizzando il processo traduttivo che consente di ricercare l'equivalenza delle unità traduttive identificate nel testo tradotto rispetto all'originale. Gli elementi da considerare sono di tipo a) semantico, b) lessicale, c) grammaticale e d) stilistico.

a) Il rispetto (o la violazione) delle istruzioni semantiche fornite dal testo originale svolge un ruolo chiave nella trasmissione del contenuto, del senso (Reiss, 1971/2002:74). Ignorare le polisemie, confondere le omonimie, scegliere in lingua d'arrivo delle equivalenze il cui campo semantico non ricopre quello delle unità traduttive, fare un'interpretazione erronea, modificare il testo per via di aggiunte o soppressioni: sono questi, secondo la Reiss i principali abbagli in cui si può imbattere un traduttore, e si offrono al critico come argomenti per esprimere un giudizio sulla traduzione. Per giudicare l'equivalenza semantica, di fatto, occorre basarsi sul contesto linguistico, in cui si trovano gli indizi univoci di ciò che l'autore ha inteso dire.

---

<sup>113</sup> “Tradurre è un processo bipolare che si compie in un movimento costante d'andata e ritorno tra il testo di partenza e il testo d'arrivo. Il traduttore deve continuamente sforzarsi di trovare degli equivalenti ottimali nella lingua d'arrivo facendo riferimento sistematicamente al testo di partenza, per assicurarsi che esse siano adeguate” [Trad. nostra].

b) Relativamente alle istruzioni lessicali, il criterio di confronto tra l'originale e la traduzione consiste nell'adeguatezza, essendo che le strutture lessicali di due lingue non sono mai perfettamente sovrapponibili. Il critico dovrà, pertanto, constatare, a livello lessicale, se le istruzioni che figurano nell'originale sono state trasposte nella traduzione in maniera adeguata, vale a dire si tratta di verificare se il traduttore – in base al tipo di testo – ha fornito una soluzione adeguata ai problemi posti dalla terminologia specializzata, dai socioletti, dai falsi amici, dagli omonimi, dai termini “intraducibili”, dalle metafore, dai giochi di parola, dalle espressioni idiomatiche, dai proverbi, etc. (Reiss, 1971/2002:79).

c) Nel caso delle istruzioni grammaticali fornite dal testo originale, una traduzione deve essere giudicata in funzione del criterio della correttezza, secondo due principi. In primo luogo, poiché il sistema grammaticale differisce sostanzialmente da una lingua all'altra, è il sistema morfologico e sintattico della lingua di arrivo che deve essere rispettato, a meno che qualche caratteristica propria al tipo di testo o un criterio extralinguistico non faccia contravvenire a tale principio. Secondariamente, una traduzione sarà detta grammaticalmente corretta quando sarà redatta in maniera corretta nella lingua d'arrivo e le strutture grammaticali del testo fonte saranno state comprese e rese in modo adeguato quanto alle loro implicazioni semantiche e stilistiche (Reiss, 1971/2002:81).

d) Per quanto concerne lo stile, infine, il critico dovrà esaminare se la traduzione corrisponde esattamente al testo originale. In base al tipo di testo, occorre verificare se la traduzione ha tenuto conto dell'uso che il testo originale fa dei differenti livelli linguistici (lingua corrente, registro elevato, stile raffinato) e se ha rispettato il grado di permeabilità tra i suddetti livelli, che cambia da una lingua all'altra. Inoltre, occorre assicurarsi che la traduzione abbia tenuto conto dello stile standard, dello stile personale dell'autore e dello stile tipico della sua epoca.

Una volta analizzato l'aspetto intralinguistico, il critico deve passare ad esaminare la componente extralinguistica, ovvero il contesto situazionale del testo originale, e la sua ripercussione a livello semantico, lessicale, grammaticale e stilistico. Il critico, così come il traduttore, deve essere in grado di cogliere i riferimenti alla micro-situazione del testo originale, nella quale l'autore, per mezzo di elementi extralinguistici, riduce l'elaborazione linguistica di ciò che intende dire, dal momento che le circostanze dell'enunciazione sono sufficienti al lettore appartenente alla stessa comunità linguistica per comprendere ciò che l'autore ha lasciato implicito. Il critico, quindi, deve “porsi all'interno della situazione”, come fa il lettore iniziale, al fine di giudicare se il traduttore ha fatto la scelta giusta, non solo dal punto di vista lessicale, ma anche semantico (Reiss, 1971/2002:91-92).

Della componente extralinguistica, che il traduttore prima, e il critico poi, devono essere in grado di dominare, fanno parte fattori quali:

a) la conoscenza dell'oggetto trattato nel testo originale (Reiss, 1971/2002:92-93);

b) il riferimento al tempo: il testo tradotto deve riportare, finché possibile, il marchio dell'epoca in cui il testo originale è stato redatto (Reiss, 1971/2002:9498);

c) il riferimento al luogo: il traduttore s'imbatte nella necessità di trovare degli equivalenti adeguati all'intenzione di una comunità linguistica, alla quale gli elementi legati al luogo del testo fonte non "dicono niente", poiché il pubblico di arrivo non possiede la rappresentazione della realtà a cui si fa riferimento nel testo di partenza; ne consegue che il critico deve essere in grado di ricostruire le riflessioni che hanno portato il traduttore a fare una certa scelta lessicale (Reiss, 1971/2002:98-102);

d) riferimento al ricevente: il traduttore deve fare in modo che il lettore della lingua d'arrivo possa integrare il testo nel suo proprio universo culturale e comprenderlo a partire dal suo punto di vista; il critico, a sua volta, deve porsi di fronte alla stessa esigenza e valutare la scelta del traduttore in funzione del ricevente (Reiss, 1971/2002:103-107);

e) il marchio del soggetto parlante: il traduttore ed il critico devono tenere in conto gli elementi (visibili sul piano lessicale, grammaticale e stilistico) connessi all'identità dell'autore, alla sua epoca e alla sua corrente letteraria, nonché alla caratterizzazione soggettiva dei suoi personaggi (Reiss, 1971/2002:107-108);

f) le implicazioni di ordine affettivo (umore, sarcasmo, disprezzo, ingiurie, esclamazioni di sorpresa, di stupore, d'ammirazione, diminutivi, etc.), rispetto alle quali il critico deve accertarsi che esse abbiano trovato un'eco sufficiente nel testo tradotto (Reiss, 1971/2002:109-112).

In conclusione, occorre che il critico prenda in considerazione le ripercussioni delle determinanti extralinguistiche sull'organizzazione linguistica del testo originale, così come ha fatto il traduttore al momento di tradurre.

Tuttavia, la studiosa tedesca, alla fine del suo capitolo dedicato alle "possibilità" della critica delle traduzioni, mette in chiaro il fatto che il traduttore ed il critico possono, talvolta, giungere a conclusioni divergenti, dal momento che, nonostante l'estremo rigore metodologico, la critica delle traduzioni non può mai essere del tutto esente da elementi soggettivi. Ciononostante, secondo la Reiss, questa condizione non mette in questione né la legittimità, né il valore della critica delle traduzioni (Reiss, 1971/2002:112).

I limiti intrinseci alla critica delle traduzioni sarebbero, invece, altri, di natura duplice: da un lato la contingenza soggettiva del processo ermeneutico e, dall'altro, la struttura della personalità del traduttore. Ne risulta che è necessario condurre la critica di una traduzione tenendo conto della categoria personale, la quale impedisce al critico di imporre dei giudizi perentori. Il suo compito, di fatto, si limita a proporre una lettura (interpretazione) contro un'altra lettura, rispettivamente, una concezione artistica contro un'altra concezione artistica, a metterle a confronto e far emergere i loro effetti sull'originale e sulla versione di arrivo.

Sebbene il giudizio sia, di fatto, relativo, e tale deve essere, la critica non manca di oggettività, in quanto opera sulla base di criteri pertinenti, ossia tenendo conto di elementi di

carattere personale. Dopotutto, essa potrà portare al risultato di stimolare nel lettore della critica ulteriori riflessioni e opinioni personali, che saranno ancora differenti rispetto alle interpretazioni precedenti – del traduttore e del critico (Reiss, 1971/2002:143).

Il modello di Katharina Reiss ha esercitato una forte influenza, soprattutto in Germania e Austria, in ragion del fatto che sottolinea il ruolo attivo svolto dal traduttore nel processo traduttivo e fornisce un modello complessivo e sistematico per l'analisi del testo tradotto e la valutazione delle traduzioni. La presa in esame delle componenti linguistiche ed extralinguistiche, assieme alla determinazione delle funzioni testuali, fanno sì che il giudizio qualitativo implichi sia il livello micro- che macrotestuale, ponendo, così, l'accento sul fatto che la valutazione della traduzione non può più limitarsi ad una mera questione di confronto parola per parola tra il testo tradotto e il suo originale, ma deve coinvolgere i fattori connessi al contesto sociale e non-linguistico.

Tuttavia, in termini di applicazione pratica, l'approccio di Reiss soffre di una certa vaghezza a proposito del concetto di "equivalenza", sdoppiato in una duplice definizione che differenzia l'equivalenza "potenziale" dall'equivalenza "ottimale" (Reiss, 1971/2002:70). Stando alla distinzione saussuriana di *langue* e *parole*, la studiosa tedesca sostiene che tra due lingue esiste una serie di relazioni a livello della *langue*, per cui il processo traduttivo consisterebbe nella scelta tra le varie equivalenze potenziali, al fine di giungere alla individuazione dell'equivalenza ottimale, al livello della *parole*, scelta che, a sua volta, sarebbe dettata dal contesto linguistico (Reiss, 1971/2002:71).

Di fronte a questo modo di agire, tuttavia, Carol Maier polemizza sul fatto che la scelta dell'equivalente ottimale dipenderebbe dalla soggettività del traduttore, il quale si affiderebbe al criterio dell'appropriatezza di un certo elemento linguistico nel sistema culturale di arrivo. Mancherebbe in questa pratica, pertanto, una definizione chiara e rigorosa di ciò che può essere ritenuto appropriato nel sistema linguistico in cui si traduce, ed inoltre, si porrebbero dei limiti e delle preclusioni nei confronti del potenziale creativo ed innovativo del linguaggio, in particolare riguardo ai neologismi e alle metafore, la cui resa sarebbe difficile da valutare secondo i parametri dell'equivalenza elaborati da Reiss (Maier, 2000:152).

### 3.2. Juliane House

Un ulteriore importante contributo nell'ambito del *Translation Quality Assessment* è quello fornito da Juliane House, la quale ritiene che la valutazione delle traduzioni sia strettamente connessa alle teorie traduttologiche, nel senso che, differenti maniere di concepire il tradurre danno esito a concetti differenti di qualità della traduzione e, di conseguenza, a metodi differenti di valutarla.

Il modello che House propone nel suo volume del 1977, *A Model for Translation Quality Assessment* – una rivisitazione del modello sarà pubblicata poi nel 1997, con il titolo *Translation Quality Assessment: A Model Revisited* – è basato sulle teorie pragmatiche dell'uso del linguaggio.

Il metodo valutativo adottato è essenzialmente di tipo comparativo: si mette a confronto il testo tradotto con il suo originale e s'indaga il rapporto di equivalenza tra i due. Il legame di equivalenza, secondo House, si stabilisce su due piani: da un lato, si ha l'equivalenza del testo di arrivo con il testo di partenza; dall'altro, l'equivalenza del testo di arrivo con la situazione comunicativa del destinatario, ovvero con il contesto situazionale nel quale il messaggio viene recepito. Alla base dell'equivalenza tra i due testi sta la nozione di funzione testuale, nel senso che, per essere equivalente all'originale, un testo tradotto deve svolgere la stessa funzione svolta dal testo di partenza. Il concetto di funzione adottato da House fa riferimento alle nozioni di funzione interpersonale e funzione ideazionale elaborate da Halliday (1978), già trattate nel corso della presente dissertazione (paragrafo 5.4.; capitolo II, sezione analitica).

Il metodo valutativo in questione presuppone tre fasi:

a) l'analisi del testo originale, dal punto di vista lessicale, sintattico e stilistico, nonché della sua funzione, in relazione alla dimensione situazionale e all'uso linguistico. Il profilo testuale che ne risulta delinea la funzione del testo originale, che viene assunta come norma rispetto alla quale il testo tradotto viene misurato e valutato, dopo essere stato sottoposto ad un'analisi simile a quella adottata per il testo originale;

b) mettere confronto di parti rilevanti del testo originale e del testo tradotto, al fine di rivelare i punti di discordanza e quelli di affinità;

c) trarre le conclusioni relative alle qualità della traduzione.

Rispetto alle discordanze tra originale e traduzione, House (1997:45) fa la differenza tra “dimensional mismatches” e “non-dimensional mismatches”: i primi sono errori pragmatici che hanno a che fare con i parlanti e con l'uso linguistico; i secondi, invece, sono discordanze nel significato denotativo degli elementi dell'originale e della traduzione o anche infrazioni del sistema della lingua di arrivo. Casi di discrepanza del testo tradotto rispetto al significato denotativo degli elementi del testo di partenza possono essere: omissione, aggiunta, sostituzione. I casi di infrazione del sistema della lingua di arrivo, invece, possono essere distinti in chiare infrazioni alla grammatica, oppure in casi di dubbia accettabilità, laddove la rottura con la norma d'uso può essere interpretata come l'attuazione delle potenzialità innovative del linguaggio. Pertanto, il giudizio qualitativo finale della traduzione consiste nell'individuazione di entrambi i tipi di errore e nell'affermazione di considerazioni circa la relativa concordanza delle due componenti funzionali.

Il discernimento degli errori appartenenti ai due gruppi di discordanze sopracitate è connesso all'utilizzo di due distinti tipi di strategia traduttiva, l'una detta “overt translation” (lett. traduzione manifesta), l'altra “covert translation” (lett. traduzione occulta). La “overt translation” è necessaria ogni volta che il testo di partenza è fortemente legato alla cultura di appartenenza;

mentre la “covert translation” si effettua quando il testo originale non presenta particolari specificità culturali.

Come già visto nel paragrafo relativo alle teorie traduttologiche basate sull’analisi del discorso e del registro, gli errori dimensionali sono considerati “covertly erroneous errors” (lett. errori occultamente erronei), mentre le inesattezze denotative o gli errori del sistema di arrivo sono definiti “overtly erroneous errors” (lett. errori manifestamente erronei). Inoltre, solo la “covert translation” consente l’equivalenza funzionale; tuttavia, l’analisi di tale risultato è ancora più difficoltoso che nel caso della “overt translation”, in quanto il traduttore, per ovviare all’incomunicabilità dovuta alle differenze culturali tra il sistema di partenza e quello di arrivo, deve applicare un cosiddetto filtro culturale, vale a dire apportare dei cambiamenti, su vari livelli linguistici, per adattare il testo originale alle esigenze culturali del pubblico di arrivo; di conseguenza, il critico deve esprimere un giudizio di qualità anche di tale filtro e valutare il risultato del cambiamento del contesto che esso ha apportato (House, 1997:70).

Nello specifico, il modello valutativo di House – rifacendosi alla teoria sistemico-funzionale di Halliday (1978) – agisce su tre livelli: *lingua/testo*, *registro (campo, modo e tenore)* e *genere*. Uno degli elementi basilari di tale modello è “l’equivalenza traduttiva”, intesa sul piano funzionale e pragmatico, a cui si correla il concetto di significato, ossia la preservazione del significato attraverso due lingue e culture differenti.

Il concetto di significato, come elaborato nell’articolo per la rivista sulla traduzione, *Meta*, dal titolo “Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation”<sup>114</sup>, implica tre aspetti principali – l’aspetto semantico, pragmatico e testuale – e la traduzione è vista come la ricontestualizzazione di un testo in lingua di partenza per mezzo di un testo in lingua di arrivo semanticamente e pragmaticamente equivalente (House, 2001:247). La prima condizione necessaria all’equivalenza è che il testo tradotto abbia una funzione equivalente a quella del suo originale, laddove per funzione s’intende l’applicazione o l’uso del testo in un particolare contesto situazionale. Pertanto, “testo” e “contesto situazionale” non devono essere visti come entità separate (House, 2001:248). Il testo si deve riferire alla particolare situazione in esso implicata, e per questo, si deve trovare il modo di scomporre l’ampia nozione di “contesto situazionale” in parti più facilmente gestibili, ad esempio particolari caratteristiche del contesto situazionale, ossia “dimensioni situazionali”, quali “campo”, “modo” e “tenore”.

Il *campo* comprende l’attività sociale, questioni relative al soggetto, incluse le differenziazioni e il grado di generalità, specificità o “granularità” sul piano lessicale, che sia esso di tipo specializzato, generale o popolare.

Il *tenore* si riferisce alla natura dei partecipanti e alla loro relazione in termini di potere sociale e distanza sociale, ma anche sul piano emozionale. Ha a che fare, ad esempio, con la

---

<sup>114</sup> J. House, “Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation”, in *Meta*, vol. 46, n. 2, 2001, p. 243-257 (<http://id.erudit.org/iderudit/003141ar>) (consultato in data 14.12.2012)

provenienza temporale, geografica e sociale dell'autore del testo, così come con il suo atteggiamento intellettuale, emozionale e affettivo nei confronti del contenuto trattato.

Il *modo*, infine, fa riferimento, da un lato ai due tipi di canale – scritto e orale – e, dall'altro, al grado di partecipazione, reale o potenziale, che si può realizzare tra lo scrittore e il lettore. La partecipazione può essere “semplice”, ad esempio un monologo privo di un interlocutore diretto, o “complessa”, quando nel testo si ricorre a vari meccanismi linguistici per rivolgersi agli interlocutori.

Il tipo di analisi linguistico-testuale, che individua nell'originale e nella traduzione caratteristiche linguistiche correlate alle categorie del *registro* (*campo*, *tenore* e *modo*), tuttavia, non conduce direttamente a delle considerazioni circa la funzione testuale individuale; occorre, invece, tenere conto della categoria del *genere*, in quanto questa consente di penetrare nel livello “macrocontestuale” della comunità linguistica e culturale in cui il testo è inserito, mentre la categoria del registro si limita a cogliere la connessione tra il testo e il suo “microcontesto” (House, 2001:248).

Nonostante numerosi concetti elaborati da Juliane House abbiano segnato svolte decisive nello sviluppo successivo degli studi traduttologici – basti pensare all'influenza terminologica esercitata dalla sua teoria (*overt vs covert translation*, filtro culturale, etc.) – non sono mancate le critiche nei riguardi del modello valutativo predisposto per l'analisi qualitativa delle traduzioni.

Una sintesi di tali obiezioni è fornita da Susanne Lauscher, nel già citato contributo per il numero speciale della rivista internazionale di traduttologia, *The Translator* (vol. 6, nr. 2, 2000), curato da Carol Maier e dedicato alla valutazione della traduzione, in cui l'autrice mette in dubbio la fattiva applicabilità del metodo di House.

Il primo impedimento è riscontrato nel fatto che per il testo di arrivo si ammettono solo due possibili funzioni: la funzione del testo di arrivo può essere identica alla funzione del testo di partenza, oppure alla funzione che il pubblico attuale del testo di partenza assegna al testo originale (Maier, 2000:154). Inoltre, la determinazione dell'equivalenza funzionale – che nel metodo di House è fondamentale – risulta problematica in ragion del fatto che House ritiene che la funzione del testo sia espressa da mezzi linguistici; ciò porta a ritenere che il modo in cui il testo originale è scritto diventa il parametro per giudicare l'appropriatezza dei mezzi linguistici usati nel testo di arrivo. E questo comporterebbe un'ulteriore contraddizione, dal momento che House sostiene che le differenze culturali agiscono nelle strategie della verbalizzazione, ma aggiunge che, per essere ritenute applicabili, tali differenze devono essere verificate da ricerche empiriche nelle “preferenze comunicative” culturalmente determinate, senza però fornire basi sufficienti per la distinzione delle preferenze comunicative nelle diverse culture.

In conclusione, il modello elaborato da House sembra essere limitato ad una formulazione intuitiva, incapace di giungere all'enunciazione prescrittiva di giudizi che fondino una concezione valutativa della traduzione.

### 3.3. Christiane Nord

Con il suo volume del 1988, *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Christiane Nord intende fornire uno strumento per lo studio, la produzione e l'analisi delle traduzioni, proponendo una metodologia basata sull'analisi del testo orientata alla traduzione. Volendo raggiungere un pubblico di lettori più ampio, la stessa studiosa, con la collaborazione di Penelope Sparrow, prepara una versione inglese del volume, edita nel 1991 con il titolo *Text analysis in translation: theory, methodology and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*, nella cui introduzione, l'autrice spiega che nella traduzione si è attenuta al suo concetto traduttivo di "funzionalità e fedeltà", ovvero adattare il testo alle aspettative dei nuovi lettori, mantenendo, però, le intenzioni pedagogiche dell'originale (Nord, 1988/1991:iii).

Il principio che guida la formulazione dell'approccio analitico di Nord è rappresentato dall'idea che il tradurre richiede una preliminare analisi del testo:

Translation-oriented text analysis should not only ensure full comprehension and correct interpretation of the text or explain its linguistic and textual structures and their relationship with the system and norms of the source language, but it should also provide a reliable foundation for each and every decision which the translator has to make in a particular translation process. For this purpose, it must be integrated into a global concept of translation that will serve as a permanent frame of reference for the translator.<sup>115</sup> (Nord, 1988/1991:1)

L'analisi del testo di partenza ai fini della traduzione, dunque, richiede un metodo che consente al traduttore di comprendere la funzione degli elementi osservati nel testo originale e, di conseguenza, scegliere le strategie traduttive adatte allo scopo della traduzione. Un simile metodo analitico, orientato alla traduzione ("translation-oriented"), nel senso che non fa riferimento alle specifiche caratteristiche della lingua di partenza e di arrivo, può essere applicabile a coppie differenti di lingue implicate nell'atto traduttivo. Tuttavia, tale modello metodologico deve essere a) abbastanza generale da poter essere applicato a tutti i testi e b) sufficientemente specifico da poter prendere in considerazione quanto più problemi universali della traduzione possibili (Nord, 1988/1991:2).

L'interesse per questo metodo – ai fini del presente lavoro – consiste nel fatto che esso può fornire i criteri e le linee guida per la valutazione della qualità delle traduzioni.

---

<sup>115</sup> "L'analisi di testi orientati alla traduzione dovrebbe assicurare non solo piena comprensione e una corretta interpretazione del testo o spiegare le sue strutture linguistiche e testuali e le loro relazioni con il sistema e le norme della lingua di partenza, ma dovrebbe fornire anche una base affidabile per ogni decisione che il traduttore deve assumere in un particolare processo traduttivo. A tal fine, deve essere integrata in un concetto globale di traduzione che servirà da quadro di riferimento stabile per il traduttore" [Trad. nostra].

Per comprendere tale modello occorre partire dal presupposto che la concezione traduttiva intesa da Nord è di tipo funzionalista, sulle orme di Katharina Reiss (1971). La traduzione è considerata una “comunicazione interculturale” (Nord, 1988/1991:4) che si svolge secondo un preciso processo, avviato da un “iniziatore”, il quale mira ad ottenere un particolare strumento comunicativo, vale a dire un testo di arrivo che svolga all’interno del sistema ricevente una certa funzione (Nord, 1988/1991:8). La funzione del testo di arrivo non si coglie in modo automatico tramite l’analisi del testo di partenza, ma è definita in modo pragmatico dall’intenzione della comunicazione interculturale (Nord, 1988/1991:9). Ciò significa che la funzione di un testo è determinata dalla situazione in cui il testo serve come strumento di comunicazione.

Per comprendere meglio la situazione comunicativa, il traduttore può fare riferimento alle cosiddette “istruzioni traduttive”, che forniscono informazioni circa i fattori situazionali nella prospettiva della ricezione del testo tradotto (destinatari, tempo e luogo della ricezione, etc.).

Il ruolo del traduttore all’interno del processo traduttivo è centrale, in quanto rappresenta il destinatario del testo di partenza e il produttore del testo d’arrivo; egli deve attenersi alle intenzioni per le quali si commissiona la traduzione in favore della cultura ricevente (Nord, 1988/1991:10-11).

Infine, il testo rappresenta un elemento determinante all’interno della comunicazione interculturale: esso implica una precisa situazione comunicativa, stabilita nel tempo e nello spazio, e può essere compreso e analizzato solo in relazione alla struttura dell’atto comunicativo. Nel modello di Nord, il testo è preso in esame come una forma di mutua interdipendenza di due aspetti, l’aspetto strutturale e quello pragmatico-situazionale (Nord, 1988/1991:12-13).

Per quanto riguarda il processo di ricezione, il testo può essere analizzato dal punto di vista sia dell’emittente che del destinatario. Da un lato, occorre tenere conto dell’obiettivo che l’autore intende raggiungere con il suo testo – di fatto, da ciò dipendono le strategie adottate nella produzione del testo originale (l’elaborazione del soggetto, le scelte stilistiche, etc.), fattore che si ripercuote sulla funzione testuale; dall’altro, la ricezione di un testo dipende dalle aspettative individuali del destinatario, che sono determinate dalla situazione in cui recepisce il testo ma anche dal contesto sociale, dalla sua conoscenza del mondo e dalle sue esigenze comunicative. Pertanto, in quanto prodotto delle intenzioni dell’autore, il testo rimane provvisorio fino a quando non è recepito dal destinatario. È la ricezione che completa la situazione comunicativa e definisce la funzione del testo (Nord, 1988/1991:15-16).

Nord descrive lo svolgersi del processo traduttivo, dall’ottica del traduttore, attraverso un modello costituito da tre fasi (Nord, 1988/1991:33-35):

- a) l’analisi delle intenzioni del testo di arrivo;
- b) l’analisi del testo di partenza, suddivisa in due tappe: dapprima il traduttore deve cogliere l’idea generale del testo originale e successivamente deve soffermarsi sugli elementi testuali che consentono la realizzazione delle intenzioni del testo; l’obiettivo

del traduttore, in questa fase, è quello di cogliere gli elementi di maggiore importanza per la traduzione, che possono richiedere un adattamento alle esigenze del testo di arrivo e che devono essere confrontati con i corrispettivi elementi dell'originale;

c) la strutturazione finale del testo di arrivo.

Nord assegna al suo modello la denominazione di “looping model” (lett. modello circolare), in quanto la fase finale costituisce il punto di arrivo con cui si chiude il cerchio costituito dal processo traduttivo.

L'analisi del testo di partenza deve prendere in considerazione due tipi di fattori, extratestuali ed intratestuali, che hanno a che fare, rispettivamente, con elementi esterni al testo (autore, intenzione del testo, destinatario, luogo, tempo, ragioni della comunicazione, etc.) ed elementi interni al testo (soggetto e contenuto del testo, presupposizione dell'autore rispetto alle conoscenze del lettore, composizione del testo, elementi paralinguistici che accompagnano il testo, caratteristiche lessicali, strutture sintattiche, lo stile, etc.) (Nord, 1988/1991:36-37).

Un ulteriore fattore da valutare riguarda le difficoltà traduttive, le quali non derivano solo dalla natura e dalla situazione comunicativa del testo originale rispetto alle possibilità offerte dalla lingua di arrivo. Piuttosto, esse dipendono dal livello di conoscenza e competenza del traduttore, dallo scopo della traduzione (le qualità stilistiche, funzionali e pragmatiche richieste dal testo di arrivo), come anche dalle condizioni di lavoro in cui opera il traduttore (mancanza di dizionari, pressione temporale, scarsa remunerazione, etc.) (Nord, 1988/1991:150).

Inoltre, è necessario distinguere le difficoltà traduttive dai problemi della traduzione: un problema traduttivo è un ostacolo che ogni traduttore deve affrontare e risolvere nello svolgere un particolare compito. Nord distingue quattro categorie di problemi traduttivi:

- a) problemi derivanti da caratteristiche particolari del testo di partenza;
- b) problemi derivanti dalla natura del compito traduttivo;
- c) problemi legati alle differenze nelle norme e convenzioni tra la cultura di partenza e quella di arrivo;
- d) problemi dovuti alle differenze strutturali tra la lingua di partenza e quella di arrivo.

Le difficoltà traduttive, al contrario, sono soggettive ed hanno a che fare con il traduttore stesso e le sue condizioni di lavoro (Nord, 1988/1991:151).

Nord propone il suo modello di analisi del testo rilevante per la traduzione come uno strumento di studio del testo tradotto, ma non lo ritiene un mezzo per prevenire errori o malintesi nella traduzione. Tale metodo prevede che i risultati ottenuti dall'indagine del testo tradotto vengano considerati alla luce delle norme linguistiche, stilistiche, letterarie e testuali della cultura ricevente; tuttavia, un metodo più obiettivo, secondo il parere di Nord, è quello che si basa sul confronto tra il testo tradotto ed il suo originale.

Un simile modello di valutazione, di fatto, fornirebbe informazioni non solo a proposito delle similitudini e delle differenze sussistenti tra le strutture linguistiche dei due testi, ma anche

circa il processo traduttivo individuale e le strategie messe in atto. Esso, inoltre, mostrerebbe se il testo tradotto è appropriato per gli scopi traduttivi prefissati. In sintesi, mentre il metodo pensato da Nord per valutare la qualità della traduzione (più noto secondo la denominazione inglese di “*assessing translation quality*”) è rivolto all’analisi del prodotto risultante dal processo traduttivo; il modello alternativo, definito più esattamente critica della traduzione (“*translation criticism*”), è inteso principalmente ad indagare i fattori che costituiscono il processo della traduzione e, quindi, il processo traduttivo in sé (Nord, 1988/1991:163).

Rispetto al suo modello di valutazione delle traduzioni, Nord chiarisce che il semplice confronto di strutture tra il testo originale e il testo tradotto non può essere considerato come critica delle traduzioni, i cui criteri fondamentali, invece, sono da ricercare nell’analisi delle funzioni e degli effetti del testo.

Una volta portata a termine la prima fase prevista dal suo modello – analisi del testo di arrivo rivolta a valutare se il testo tradotto è coerente con la situazione in cui “funziona” nel sistema ricevente, tenendo conto, non solo degli elementi intratestuali, quali il lessico, la semantica e la stilistica, ma anche dei fattori extratestuali, come le dimensioni pragmatiche del ricevente, del tempo, dello spazio, etc. – il prossimo passaggio nel processo della critica delle traduzioni riguarda l’atto traduttivo del transfer: lo scopo prefissato dalla traduzione; il metodo e le procedure traduttive; il trattamento di certi problemi traduttivi, etc.

Nel caso in cui non disponga di tali informazioni – in quanto non sono state fornite né dal traduttore né dall’editore – il critico deve ricostruire i principi impliciti del transfer mettendo a confronto i due testi, originale e traduzione. Da questo confronto, inoltre, risulta un profilo del testo di arrivo che, nel caso in cui il critico disponga di esplicite “*istruzioni traduttive*”, gli consente di valutare se la traduzione è funzionalmente adeguata.

Un’ultima considerazione è da rivolgere alla maniera in cui Nord considera gli errori traduttivi. Sulla base del suo punto di vista “*funzionalista*”, la studiosa ritiene che nessuna espressione in sé possiede la qualità di essere incorretta, ma che è il ricevente che assegna a qualche espressione tale qualità, alla luce di una particolare norma.

Nell’ottica della didattica della traduzione – che occupa un posto centrale nella teorizzazione di Nord – un errore traduttivo può essere definito come “*il fallimento nell’ eseguire una delle istruzioni traduttive*” (Nord, 1988/1991:170). Questa definizione pone il docente nella posizione di poter adattare il grado di difficoltà del compito traduttivo al livello di competenza dei discenti.

La definizione funzionale degli errori traduttivi, inoltre, costituisce una considerevole implicazione per la valutazione della qualità della traduzione, la quale si occupa non solo di individuare e segnalare gli errori, ma anche di classificarli (Nord, 1988/1991:170). La gerarchia degli errori può essere stabilita sulla base della funzione del testo di arrivo: i fattori extratestuali sono di primaria importanza, poiché guidano le aspettative del ricevente e permettono, talvolta, di

tollerare certe infrazioni alle norme intratestuali. Gli errori pragmatici, dunque, sono considerati più gravi di quelli linguistici.

#### 4. Lo stato della ricerca sul *Translation Criticism*

A differenza della traduzione, la critica non gode di una lunga tradizione, fatto che può essere in parte spiegato dalle molteplici difficoltà di stabilire criteri appropriati per l'analisi e la valutazione delle attività creative, ed in parte connesso alla mancanza di riconoscimento economico di cui soffre l'attività traduttiva in Occidente.

Una perspicace analisi dello stato di fatto della materia in esame, fino alla metà degli anni '80 del secolo scorso, è fornita da Van den Broeck nel suo contributo al volume di Theo Hermans, *The Manipulation of Literature*, del 1985. Nella parte introduttiva del suo articolo, intitolato "Second Thoughts on Translation Criticism – A model of its Analytic Function", lo studioso olandese chiarisce alcune delle motivazioni in base alle quali la critica delle traduzioni sarebbe poco sviluppata, in Occidente ancor meno che nei Paesi dell'Europa dell'Est.

La spiegazione di questa differenza sarebbe da ricercare nella tradizione teorica della traduttologia: effettivamente, i primi contributi intesi a fare degli studi della traduzione una materia scientifica più sistematica ed oggettiva, si devono in particolare agli studiosi cecoslovacchi (Jiří Levý, František Miko, Anton Popovič, Dionýz Ďurišin) che, sulle scie dello strutturalismo della Scuola di Praga, applicano allo studio della traduzione modelli più sistematici di ricerca, ponendo l'attenzione soprattutto sull'aspetto descrittivo e comparativo dell'analisi traduttiva.

Oltre a ciò, nell'Europa dell'Est i traduttori sono già da tempo trattati professionalmente alla pari degli scrittori; in Occidente, invece, lo status sociale dei traduttori continua ad essere inferiore a quello degli scrittori. Ciò fa sì che, mentre nei Paesi dell'Est la critica delle traduzioni inizia ad essere una pratica rilevante, non solo sostenuta dalla formazione istituzionalizzata di traduttori e traduttologi, ma soprattutto promossa da pubblicazioni e ricerche scientifiche; in Occidente, al contrario, essa rimane ad uno stadio amatoriale, nel senso che ad occuparsene sono, principalmente, altri traduttori che da quella stessa lingua traducono, o anche filologi e critici letterari che hanno dimestichezza con la lingua e la letteratura del testo originale, ma che, in entrambi i casi, rispetto alle teorie traduttologiche sono dei dilettanti e si dedicano alla critica delle traduzioni solo a livello amatoriale (Hermans, 1985:55).

Il carattere dilettantistico di tali approcci critici viene fuori, come evidenzia Van den Broeck, per almeno quattro ragioni: innanzitutto, la maggior parte dei critici tratta il testo tradotto come se si trattasse di un originale scritto nella propria lingua madre, senza fare alcun riferimento al fatto che si tratta in realtà di un testo tradotto; altri, invece, si soffermano lungamente sull'autore e sulla sua produzione letteraria, mentre liquidano l'analisi traduttiva vera e propria con

formulazioni superficiali e scontate, quali “la traduzione si legge bene”, “a parte piccoli errori, la traduzione è eccellente”, “sfortunatamente la scelta lessicale del traduttore non corrisponde allo stile dell’autore” e così via (Hermans, 1985:55); altri ancora si avventurano in un’analisi degli errori commessi dal traduttore, ma per lo più omettono di fornire ai lettori chiarimenti circa i criteri implicati per esprimere tali giudizi; infine, gran parte dei critici, nell’approcciarsi al testo tradotto, partono dal presupposto che si tratti di una “replica” più o meno fedele dell’originale. Quest’ultimo è un approccio totalmente orientato al testo di partenza, per cui non si tiene conto del fatto che la traduzione costituisca in sé un testo collocato all’interno del sistema letterario di arrivo (cfr. Even-Zohar e il polisistema) e si trascura la rete di relazioni che il testo tradotto intrattiene con gli altri testi del sistema, trattandolo come se fosse un fenomeno isolato.

Da questa generale panoramica della situazione relativa allo stadio di sviluppo sistematico della critica delle traduzioni in Occidente, Van den Broeck esclude la Germania, dove si registra una lunga tradizione per quanto riguarda la teoria e la pratica della traduzione. Nel suo articolo, infatti, lo studioso olandese non manca di fare riferimento al contributo di Katharina Reiss in materia di critica delle traduzioni, riproponendo il concetto della studiosa tedesca, secondo cui una critica obiettiva prende necessariamente in considerazione i vari fattori implicati nel processo traduttivo, inteso come comunicazione interlinguista e interculturale (Hermans, 1985:54).

Quanto espresso da Van den Broeck trova conferma nella sintesi sulla “revisione e la critica delle traduzioni” elaborata da Carol Maier per l’enciclopedia sugli studi traduttologici edita da Mona Baker e Gabriela Saldanha – *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 1998<sup>116</sup> – da cui emerge, da un lato, il ritardo e la lentezza con cui procedono gli approcci critici scientificamente fondati e sistematici, e dall’altro il considerevole interesse di cui la critica delle traduzioni gode da parte degli studiosi e degli stessi traduttori.

Dalla panoramica della Maier, innanzitutto, risultano i diversi modi di concepire la critica delle traduzioni: ad esempio, c’è chi la considera come “un tipo speciale di attività critica” (Vilikovský, 1988:74) tanto da dover essere distinta dalle altre forme di critica implicite nell’attività stessa del tradurre, e chi la ritiene un’area separata degli studi applicati sulla traduzione (Holmes, 1988:78); altri sottolineano la sua importanza nel costituire un legame tra la teoria e la pratica traduttiva (Newmark, 1988:184). In secondo luogo, si apprende che l’importanza di una formulazione sistematica della critica delle traduzioni dipende, essenzialmente, dall’esigenza dei traduttori e dei revisori di disporre di un apparato critico in grado di valutare una traduzione attraverso criteri più articolati rispetto alla semplice individuazione di errori isolati (Baker/Saldanha, 1998/2009:237).

---

<sup>116</sup> M. Baker and G. Saldanha, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/New York, 1998, pp. 236-241. Nel presente lavoro si fa riferimento alla seconda edizione, pubblicata nel 2009.

Dietro a tale esigenza si colloca, nello stesso tempo, l'intenzione di indagare le pratiche utilizzate in passato per la valutazione delle traduzioni e i criteri di cui ci si è serviti. Cosa non semplice da realizzare, poiché, da un lato, manca un canone universale sulla base del quale i testi possono essere valutati (Bassnett, 1980:9), dall'altro, i cambiamenti che occorrono continuamente nei criteri usati per misurare il successo o il valore di una traduzione rendono difficile identificare modelli e tendenze prefissati. Inoltre, i critici del passato hanno spesso descritto le traduzioni come "buone" o "cattive", senza qualificare approfonditamente questi aggettivi. George Steiner, ad esempio, afferma: "Una cattiva traduzione è quella che risulta inadeguata rispetto al suo testo fonte per ragioni che possono essere infinite ed ovvie. Il traduttore ha frainteso l'originale a causa di ignoranza, fretta o limiti personali" [Trad. nostra] (Steiner, 1975:416).

Nello stesso tempo, però, l'attenzione verso la valutazione delle traduzioni aumenta, e con essa il tentativo di stabilire dei criteri di valutazione sistematici.

Uno dei primi risultati si individua nella pratica dell'identificazione degli errori, dunque, limitatamente al livello linguistico dell'analisi critica. Tuttavia, questo è solo l'inizio dell'esperienza nel campo della critica delle traduzioni, alla quale è richiesto un compito ben più complesso della semplice individuazione di errori linguistici. A partire dalla fine degli anni '70 del secolo scorso, di fatto, emergono approcci più eclettici per la valutazione delle traduzioni, in particolare come esito delle teorie traduttologiche contemporanee, che assegnano al traduttore ed al tradurre nuove responsabilità e nuovi obiettivi – come abbiamo appositamente illustrato attraverso la sintetica panoramica teorica contenuta nel secondo capitolo del presente lavoro.

## 5. Differenti approcci di critica delle traduzioni

La panoramica delle varie concezioni relative alla critica delle traduzioni, elaborata da Carol Maier per la già menzionata *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998/2009), fornisce una distinzione dei diversi metodi analitici sulla base delle differenti teorie traduttologiche, mettendo in luce come le varie considerazioni critiche rispetto al risultato del tradurre derivino dai modi differenti di intendere la traduzione, il suo processo e il suo prodotto.

A questo tipo di distinzione ci si attiene nel presente lavoro, in quanto si ritiene il criterio più funzionale ai fini della – seppur parziale – classificazione e descrizione di una serie di contributi scientifici sul *Translation Criticism*.

La classificazione elaborata da Maier comprende tre tipi di approcci metodologici.

La prima categoria riguarda i metodi di critica delle traduzioni che si basano su modelli comparativi, vale a dire sul confronto tra l'originale e la traduzione. Alcuni dei principali rappresentanti di questa concezione sono: Ján Viličkovský, Peter Newmark, Raymond van den Broeck, Wolfram Wills.

Il secondo tipologia è costituita da quegli approcci che si focalizzano sul testo tradotto e sul suo contesto. In questa classificazione sono da distinguere il contributo di André Lefevere, incentrato sullo studio del prodotto del tradurre nel contesto della cultura ricevente e non tanto sul processo traduttivo; e quello di Gideon Toury, sviluppato attorno al concetto di norme traduttive che tengono conto del sistema di arrivo.

Il terzo tipo di approccio critico alla traduzione menzionato da Carol Maier è quello di Antoine Berman, noto come “critica traduttiva”, in cui il confronto tra traduzione e originale è decisivo, ma non è l’unica componente di una valutazione etica ed estetica, che consideri la traduzione, non solo in relazione alla propria lingua e tradizione letteraria, ma anche in base all’esperienza dell’estraneo che la traduzione rende possibile.

Nella sintesi elaborata da Carol Maier, inoltre, si leggono interessanti considerazioni per comprendere il ruolo della critica delle traduzioni rispetto alla svolta apportata dalle concezioni post-strutturaliste e post-colonialiste nella traduttologia, di cui si è già discusso nel secondo capitolo del presente lavoro.

Assegnando al tradurre nuovi obiettivi e al traduttore un nuovo compito, il prodotto del processo traduttivo viene ora valutato alla luce di differenti criteri. In sintesi, nella prospettiva del post-strutturalismo, il traduttore guadagna maggiore libertà d’azione, ma nello stesso tempo aumentano le sue responsabilità e le aspettative nei suoi confronti. Ad esempio, i critici richiedono ai traduttori di rendere espliciti le strategie e gli obiettivi che governano la loro pratica, di scrivere prefazioni, postfazioni e qualsiasi altra forma di commento in cui possano essere fornite delle considerazioni utili alla valutazione della traduzione. Questo tipo di critica delle traduzioni implica l’accettazione di molteplici versioni, anche quelle individuali, tenendo conto degli obiettivi per i quali ciascuna versione è stata intesa (Baker/Saldanha, 1998/2009:239-240).

Rispetto a questioni di “rappresentazione, potere, storicità” generate dal post-colonialismo, i traduttori devono ripensare le definizioni tradizionali di “equivalenza”, “differenza” e “comunicazione”. Di fronte all’affermazione dell’esistenza di disuguaglianze tra culture, i traduttori sono chiamati a rappresentare un’altra identità; e sulla base di questa abilità vengono misurate le sue doti e viene valutato il prodotto del suo lavoro (Baker/Saldanha, 1998/2009:240).

Nel presente lavoro di tesi dottorale, s’intende ampliare e approfondire la panoramica dei principali studi sul *Translation Criticism*, pertanto, alla carrellata appena presentata sono stati aggiunti ulteriori contributi teorici e metodologici nell’ambito della critica delle traduzioni. Di essi verrà di seguito fornita una descrizione che mette in luce le caratteristiche e la metodologia di ogni singolo approccio.

Nello specifico, oltre agli studiosi già menzionati da Carol Maier, specialisti nel settore della critica della traduzione sono anche: Werner Koller, sostenitore di un modello comparativo; Kitty van Leuven-Zwart, nota per il suo complesso modello di analisi delle traduzioni; Armin Paul Frank, teorico di un approccio critico basato sul trasferimento sottostante alla traduzione (*transfer*);

ed infine, Lance Hewson, autore di un metodo critico comparativo, rivolto ad indagare gli effetti prodotti dalle scelte traduttive sulla traduzione.

Un sintetico riferimento, infine, va fatto a Jiří Levý e Anton Popovič, i cui contributi alla critica delle traduzioni forniscono importanti riflessioni iniziali sulla concezione teorica e pratica di quest'attività, ponendo l'attenzione, in particolare, sull'aspetto estetico e stilistico dell'opera letteraria.

### 5.1. Jiří Levý e Anton Popovič: gli esordi del *Translation Criticism*

La maniera in cui Jiří Levý e Anton Popovič intendono la critica delle traduzioni rispecchia la loro concezione del tradurre come abilità creativa e artistica.

Lo studioso ceco Jiří Levý è noto nei circoli traduttologici internazionali per il concetto di “processo decisionale” in riferimento alla traduzione, elaborato nell'articolo del 1967, dal titolo “*Translation as decision-making process*” (Venuti, 2000:148-159). La sua opera capitale rimane, tuttavia, il volume *Umění překladau* (lett. L'arte della traduzione)<sup>117</sup> del 1963, dedicato alla teoria, metodologia e storiografia della traduzione e inteso a favorire il miglioramento della qualità delle traduzioni, promuovendo la coscienza professionale e l'etica del traduttore.

La concezione traduttologica di Levý si basa sul concetto di produzione creativa: lo scopo del traduttore è quello di preservare, cogliere e trasmettere l'opera originale, ovvero riprodurre un'opera già esistente, e non di crearne una nuova. Nella pratica, ciò consiste nella sostituzione di un sistema di materiali linguistici con un altro sistema, attraverso una creatività autonoma che faccia uso di tutti i mezzi linguistici della lingua di arrivo. In tal senso la traduzione può essere definita come segue:

A translation as a work of art is artistic reproduction, translation as a process is original creation and translation as an art form is a borderline case at the interface between reproductive art and original creative art.<sup>118</sup> (Levý, 1963/2011:58)

---

<sup>117</sup> In seguito al notevole successo che il volume *Umění překladau*, pubblicato in lingua ceca nel 1963, aveva registrato tra gli Slavisti, si rendeva necessaria una più ampia circolazione dell'opera, ragion per cui l'autore ha predisposto una nuova edizione per i lettori tedeschi (1969), russi (1969) e serbo-croati (1982). A partire dall'edizione tedesca è stata predisposta la seconda edizione in ceco, edita nel 1983, utilizzata come testo di partenza per la traduzione del volume di Levý in lingua inglese, edita nel 2011, a cui si fa riferimento nel presente lavoro: J. Levý, *The Art of Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2011.

<sup>118</sup> “Una traduzione in quanto opera d'arte è una riproduzione artistica, una traduzione in quanto processo è una creazione originale e una traduzione in quanto forma artistica è un caso limite sull'interfaccia tra arte riproduttiva e arte creativa originale” [Trad. nostra].

In tale definizione è da leggere, inoltre, l'opinione di Levý secondo cui il ricorso, da parte del traduttore, alla sua immaginazione creativa nella ricerca di un equivalente, potrebbe rendere ancora più precisa la riproduzione dell'originale. Il traduttore incorrerebbe, invece, nell'errore nel momento in cui, in modo autonomo, ri-stilizzerebbe l'opera da tradurre, attenendosi semplicemente al significato letterale del testo, anziché riprodurre, con l'ausilio della sua creatività, gli effetti estetici contenuti nell'originale.

Come per qualsiasi tipo di arte, rispetto all'analisi estetica di un'opera letteraria tradotta, subentra la necessità di stabilire i criteri fondamentali per la sua valutazione, vale a dire per la definizione della categoria del valore. Il valore è determinato dalla relazione tra l'opera e le norme che regolano quel tipo di arte – la scrittura, nel nostro caso. Due sono, secondo Levý, le norme vigenti nell'evoluzione dell'arte riprodotiva, di cui la traduzione fa parte: la norma riprodotiva (ovvero l'esigenza di cogliere l'originale fedelmente) e la norma artistica (cioè l'esigenza di bellezza). In termini traduttologici, in questa antinomia si esprime la contrapposizione tra fedeltà e libertà della traduzione. Nell'ottica di Levý entrambi gli attributi sono necessari:

A translation must be as accurate a reproduction of the original work as possible, but above all it must be a work of value in the domestic literature, as otherwise even the greatest accuracy is of no avail.<sup>119</sup> (Levý, 1963/2011:60)

Innanzitutto, l'esattezza di una traduzione corrisponde alla sua capacità di comunicare tutti gli attributi sostanziali dell'originale; in altri termini, la traduzione non può essere uguale all'originale, ma deve fare lo stesso effetto sul lettore. Ciò è possibile solo se il traduttore assume la prospettiva del destinatario della traduzione, tentando di riprodurre, in più possibile, effetti stilistici equivalenti.

Inoltre, il secondo criterio in base al quale una traduzione viene giudicata è la bellezza, l'eccellenza artistica, il valore estetico in quanto opera appartenente alla letteratura ricevente. A parere di Levý, dal momento che tale norma della competenza artistica è comune all'opera originale e alla traduzione, e implica, pressappoco, lo stesso contenuto in entrambe, ciò complica il ruolo del traduttore, come anche quello del critico. Da un lato, i traduttori – sostiene Levý – hanno “un'innata tendenza a correggere e abbellire l'originale” (Levý, 1963/2011:64), sebbene il gusto estetico sia un fatto fortemente soggettivo e connesso al talento artistico individuale; dall'altro, i critici della traduzione devono prestare molta attenzione tanto a non assegnare giudizi negativi ai tentativi intenzionali dei traduttori di imitare uno stile semplicistico, classificandoli come loro inattitudini professionali, quanto a non attribuire ai traduttori meriti inerenti, invece, al testo originale.

---

<sup>119</sup> “Una traduzione deve essere la riproduzione quanto più accurata dell'opera originale, ma soprattutto deve essere un'opera valida nella letteratura di appartenenza, altrimenti anche la più elevata accuratezza è inutile” [Trad. nostra].

Diversamente dall'originale, le traduzioni di opere letterarie non sono manufatti indipendenti, ma aspirano ad essere la "riproduzione del loro originale" (Levý, 1963/2011:169), pertanto la loro caratteristica principale è determinata dalle relazioni con l'originale. A ciò si lega la particolare importanza che gli studiosi della traduzione attribuiscono all'indagine del processo creativo, alla ricostruzione del suo iter, dal punto di partenza al suo risultato. Tuttavia, lo studioso ceco spiega che risalire al processo creativo del traduttore è più difficile che risalire alla genesi dell'opera originale ed intuire il processo creativo dell'autore, in quanto quest'ultimo può essere individuato semplicemente attraverso le espressioni linguistiche utilizzate e, naturalmente, le sottili sfumature semantiche che esse implicano; nel caso dell'opera tradotta, invece, la stilizzazione del traduttore può aver subito condizionamenti da parte dell'editore, del revisore, etc.

Nell'ottica di studio delle traduzioni, dunque, la presenza certa del testo originale ai fini del confronto con la traduzione è fondamentale per Levý, il quale individua un'ulteriore difficoltà, rappresentata da quelle che vengono definite "traduzioni di seconda mano" (Levý, 1963/2011:169), vale a dire quelle traduzioni realizzate a partire, non dal testo nella lingua originale, ma da un'ulteriore testo tradotto. Relativamente a ciò, lo studioso ceco pone l'esempio della sua lingua – il ceco – e delle lingue orientali; dunque, essenzialmente, questo discorso vale per quelle lingue cosiddette minori, la cui diffusione è relativamente limitata – tra queste, nell'interesse del presente lavoro, la lingua albanese, in riferimento alla quale si evidenzia il fenomeno delle traduzioni indirette in lingua italiana attraverso le precedenti traduzioni in francese.

A tal proposito Levý suscita una breve riflessione sul fatto che, nella maggioranza dei casi, si viene a conoscenza della realtà che un testo tradotto è frutto di una traduzione di seconda mano, solo nel momento in cui si rintracciano nel testo di arrivo errori di comprensione o deviazioni dal testo di partenza difficili da spiegare sulla base del testo originale, e dunque, si desume la presenza di una traduzione indiretta. Ciò lascia intendere che, molto spesso, nella sigla editoriale manca il riferimento esplicito alla traduzione mediata da un'altra traduzione.

Dal punto di vista metodologico, Levý fornisce alla critica delle traduzioni, ancora nella sua fase embrionale, un modello di tipo comparativo basato sul confronto tra originale e traduzione.

Una volta associato quale sia il testo di partenza utilizzato come prototipo per la traduzione, secondo la metodologia suggerita da Levý, lo storico della traduzione – rispettivamente, il critico – può procedere nell'operazione fondamentale: analizzare i principi fondamentali che regolano una concreta procedura di lavoro del traduttore, sia in termini di metodo traduttivo, sia di concezione traduttiva (Levý, 1963/2011:173).

Ogni traduzione, relativamente al suo grado di precisione, implica una maggiore o minore proporzione di deviazioni dall'originale introdotte dal traduttore; sono proprio tali deviazioni che, a parere dello studioso ceco, possono meglio rivelare il metodo artistico del traduttore e il suo punto di vista rispetto all'opera letteraria che traduce. La prima fase dell'analisi, dunque, consiste in un dettagliato confronto tra il testo originale e il testo tradotto, finalizzato all'assemblaggio, quasi di

tipo statistico, di ogni elemento relativo alle deviazioni riscontrate. L'analisi dimostrerà che una parte di tali deviazioni è di tipo accidentale, mentre altre sono dovute all'interconnessione tra lo stile personale del traduttore e della sua epoca con lo stile dell'originale, del suo autore e del suo tempo. Tali deviazioni, inoltre, sono sintomatiche delle relazioni tra il punto di vista del traduttore sull'opera da tradurre e l'idea oggettiva dell'opera stessa (Levý, 1963/2011:173-174).

Levý inserisce tra le deviazioni accidentali sia quei fenomeni che costituiscono una mera evidenza delle competenze linguistiche del traduttore e della sua attenzione nei confronti dei dettagli del testo originale, sia i chiari errori semantici. Tuttavia, a questo tipo di deviazioni non assegna un valore rilevante ai fini dell'analisi traduttiva. Di maggiore rilevanza, sono invece altri tipi di imprecisioni, ossia quelle che hanno a che vedere con le deviazioni sintattiche o stilistiche generate dall'interpretazione del testo originale da parte del traduttore (Levý, 1963/2011:174).

L'analisi della traduzione, dunque – sostiene Levý – richiede spesso metodi altamente raffinati, che consentano di discernere i dettagli più significativi, di difficile individuazione, in quanto, nella più parte dei casi, risiedono non nella composizione e nella rappresentazione della realtà contenuta nel testo, ma nelle sottili sfumature stilistiche che sottostanno alla tessitura linguistica dell'opera (Levý, 1963/2011:178). Con questa considerazione, è evidente come lo studioso ceco si contrapponga alla tendenza che caratterizzava, a suo tempo, i primi approcci critici alla traduzione, vale a dire la presupposizione che l'analisi delle traduzioni implichi non altro che il calcolo degli errori semantici e delle inesattezze stilistiche.

Anche il secondo esponente della scuola traduttologica cecoslovacca, Anton Popovič, concepisce una sorta di approccio comparativo all'analisi delle traduzioni.

Il suo metodo parte dall'individuazione delle conformità e delle differenze che intervengono nell'atto del tradurre, e procede con la spiegazione delle relazioni tra l'opera originale e la traduzione.

Popovič accetta il fatto che perdite, guadagni e cambiamenti sono una parte indispensabile del processo traduttivo, per via delle intrinseche differenze tra i valori intellettuali ed estetici delle due culture implicate. Nel suo saggio “The Concept ‘Shift of Expression’ in Translation Analysis” (1970)<sup>120</sup>, utilizza il termine “shift” per caratterizzare tale fenomeno.

Each individual method of translation is determined by the presence or absence of shift in the various layers of the translation. All that appears as new with respect to the original, or fails to appear where it might have been expected, may be interpreted as shift.<sup>121</sup> (Popovič, 1970:78).

---

<sup>120</sup> A. Popovič, “The Concept ‘Shift of Expression’ in Translation Analysis”, in J. S. Holmes, F. de Haan and A. Popovič (eds.), *The Nature of Translation*, The Hague, Mouton, 1970, pp. 78-87.

<sup>121</sup> “Ogni metodo traduttivo individuale è determinato dalla presenza o assenza di *shift* nei vari livelli della traduzione. Tutto ciò che appare nuovo rispetto all'originale, o quello che non appare laddove ci si aspettava, può essere interpretato come *shift*” [Trad. nostra].

Prendendo le distanze dalla tendenza del suo tempo di considerare gli *shift* come deliberate distorsioni, incompetenza del traduttore o incompatibilità linguistica tra due lingue, Popovič analizza tali mutamenti in termini di differenza dei valori culturali e delle norme letterarie. Anziché imputar loro incompetenza e ignoranza, lo studioso slovacco sostiene che i traduttori ricorrono agli *shift* proprio in ragione del loro tentativo di rendere in modo fedele il contenuto dell'originale nonostante le differenze tra le lingue. I mutamenti, pertanto, rivelano non l'inadeguatezza della traduzione, ma qualcosa circa la qualità estetica primaria dell'originale.

Tra i vari metodi traduttivi possibili, Popovič protende per un modello che salvaguardi l'aspetto estetico dell'opera originale, giustificando, così, gli *shift* d'espressione. Secondo la teoria di Popovič, quindi, il critico può seguire le tracce lasciate dai mutamenti nell'opera tradotta e giungere alle norme culturali del sistema ricevente che regolano la traduzione.

Il suo modo di intendere il tradurre vuole che lo scopo della traduzione non sia quello di proporre una coesione stilistica con l'originale; piuttosto, Popovič accetta l'impossibilità di ottenere un testo equivalente e formula una teoria che sia in grado di spiegare e non di criticare la mancanza di identità tra originale e traduzione. L'idea di fondo di tale teoria è che, attraverso l'analisi degli *shift* d'espressione e l'analisi delle relazioni tra la lingua dell'originale e la lingua della traduzione, è possibile rivelare alcuni elementi che determinano la natura eterogenea e mediatrice del processo traduttivo.

Il principale punto di contatto tra l'originale e la sua traduzione, secondo Popovič, è l'atto creativo e la sua riproduzione attraverso l'uso di altri materiali, e per tale ragione, la costante in tale relazione è costituita dalla percezione del testo da parte del lettore, la sua concretizzazione nella mente di chi lo legge (Holmes/Haan/Popovič, 1970:82).

Popovič ritiene che l'unicità della traduzione letteraria come risultato stilistico, assieme al carattere duale dello stile, implichi l'esistenza di due norme stilistiche nell'opera tradotta: le norme dell'originale e le norme della traduzione. Questo sdoppiamento dello stile della traduzione viene considerato come "un'interrelazione tra una costante ed una tendenza" (Holmes/Haan/Popovič, 1970:82): le norme dell'originale costituiscono un fattore costante, immutabile e vincolante per il traduttore; al contrario, la maniera in cui esse prendono forma nelle norme del testo di arrivo dipende dal punto di vista soggettivo del traduttore e dalla sua tendenza creativa.

A proposito degli *shift* stilistici, Popovič sostiene che:

The incorporation of the 'linguistic impression' of the original (that is, its style as a homogeneous expression) into the translation cannot be accomplished

directly, but only by means of an equivalent function, namely by appropriate shifts.<sup>122</sup> (Holmes/Haan/Popovič, 1970:83)

Ciò significa che un trasferimento diretto di specifici caratteri stilistici dall'originale alla traduzione è impedito dal carattere stesso delle componenti coinvolte in tale processo. Di fatto, alla base c'è un fattore di percezione individuale dell'aspetto stilistico nella comunicazione, nonostante la dimensione stilistica di un'opera sia trasmessa da ciò che risulta universale nella sua impronta (Holmes/Haan/Popovič, 1970:83).

L'identificazione dei mezzi stilistici utilizzati nei due testi costituisce un importante passaggio nella valutazione della natura dell'equivalenza, in quanto consente di valutare in modo accurato gli strumenti linguistici nel loro contesto, ovvero in relazione all'intero sistema espressivo. In sintesi, si possono così indagare gli *shift* d'espressione, vale a dire analizzare le relazioni tra la scrittura dell'originale e quella della traduzione.

L'analisi della traduzione dimostra che le differenze stilistiche emergono nella lingua di arrivo in certe sequenze e in certe situazioni. È necessario seguire il processo di sviluppo, durante il quale le sfumature più specifiche d'espressione iniziano a differenziarsi. Gli *shift* d'espressione indicano le direzioni lungo le quali si muovono i valori espressivi nella traduzione. L'interpretazione di tali *shift* fornisce dei dati sulla differenziazione qualitativa dello stile letterario in conformità con la loro disposizione nel testo. L'identificazione degli *shift* d'espressione e la loro interpretazione stilistico-semantiche costituiscono, nell'ottica di Popovič, i principali aspetti dell'analisi della traduzione (Holmes/Haan/Popovič, 1970:85).

Popovič include la definizione della critica della traduzione di testi letterari nel suo "Dictionary for the Analysis of Literary Translation"<sup>123</sup>, sotto la voce di "Axiology of Translation":

Value-theorie criteria set by literary criticism for the translator. Literary criticism is active in postulating these values through its pragmatic aspect. What counts is a tension between the critical postulates and the aesthetic expectations of the receiver. The axiology of translation is formulation of the actual value of the translation text. In practice, three basic approaches of translation criticism usually occur: (1) a criticism aiming at the evaluation of the translation from the reader's viewpoint; (2) a comparison of the translation with the original from the viewpoint of realization of the intellectual and aesthetic values of the original in

---

<sup>122</sup> "L'incorporamento dell'"impronta linguistica" dell'originale (cioè, il suo stile come impronta omogenea) nella traduzione non può essere realizzata direttamente, ma soltanto per mezzo di una funzione equivalente, ovvero di *shift* appropriati" [Trad. nostra].

<sup>123</sup> A. Popovič, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Department of Comparative Literature, The University of Alberta, Edmonton, 1976.

the translation; (3) the intellectual and aesthetic place of the translated work in the context of the receiving literature.<sup>124</sup> (Popovič, 1976:2)

Da tale definizione emergono alcuni elementi significativi per caratterizzare l'approccio critico alla traduzione prefigurato da Popovič. Innanzitutto, è messo in risalto l'aspetto estetico dell'opera letteraria, che fa sì che la traduzione tenga conto delle preferenze letterarie ed intellettuali del lettore. In secondo luogo, la critica della traduzione si serve di criteri valutativi improntati alla critica letteraria, e dunque, rivolti all'analisi del testo tradotto in quanto opera letteraria. Da questi due presupposti si deducono tre tipi di approcci della critica delle traduzioni, orientati, rispettivamente, al pubblico dei lettori, al confronto con l'originale e al sistema della letteratura ricevente.

Sebbene ancora agli albori, il contributo teorico fornito dagli studiosi cecoslovacchi costituisce un passo determinante in direzione della formulazione del ramo descrittivo di studio della traduzione. L'approccio teorico adottato si conforma con l'avvio di una metodologia descrittiva, che mira ad analizzare i mutamenti, non solo nella dimensione linguistica, ma anche nell'orizzonte letterario e culturale, storico ed ideologico. Di fatto, al fine di spiegare in modo adeguato gli *shift*, gli studiosi cecoslovacchi promuovono una metodologia che non si limita ad individuare i cambiamenti della tradizione artistica, ma considera l'evolversi delle norme sociali e le motivazioni psicologiche soggettive.

## 5.2. Metodi di natura comparativa

Tra i vari approcci di critica della traduzione, quelli basati su metodi di natura comparativa risultano i più numerosi. Di questa categoria, oltre agli studiosi già menzionati da Carol Maier (Vilíkovský, Newmark, Van den Broeck e Wills), fanno parte, altresì, Werner Koller e Kitty van Leuven-Zwart.

Koller è uno dei primi studiosi di traduzione ad esprimersi sull'adeguatezza delle traduzioni nei termini di una vera e propria materia di studio, la critica delle traduzioni, per l'appunto.

Van Leuven-Zwart, invece, è una dei principali rappresentanti di un tipo di approccio comparativo basato essenzialmente sul *tertium comparationis* e sugli *shift*.

---

<sup>124</sup> “Criteri teorici e valutativi che la critica letteraria fornisce al traduttore. La critica letteraria è attiva nel postulare tali valori attraverso il suo aspetto pragmatico. Ciò che conta è la tensione tra i postulati critici e le attese estetiche del ricevente. L'assiologia della traduzione è la formulazione del valore effettivo del testo tradotto. In pratica, di solito si verificano tre fondamentali approcci della critica delle traduzioni: (1) una critica che mira a valutare la traduzione dal punto di vista del lettore; (2) un confronto della traduzione con l'originale dal punto di vista della realizzazione dei valori intellettuali ed estetici dell'originale nella traduzione; (3) la collocazione intellettuale ed estetica dell'opera tradotta nel contesto della letteratura ricevente. [Trad. nostra].

Nell'espone, di seguito, i differenti contributi, si preferisce rispettare l'ordine cronologico della loro pubblicazione. Questo criterio corrisponde, del resto, all'intento della ricerca, vale a dire mostrare l'evoluzione della critica delle traduzioni, evidenziare il suo graduale livello di approfondimento teorico e l'aumento della sua ricercatezza metodologica e analitica.

### 5.2.1. Wolfram Wills

Uno dei primi riferimenti alla critica delle traduzioni è quello che Wolfram Wills inserisce nel nono capitolo (il penultimo) del suo volume *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, del 1977, dove la critica delle traduzioni è definita “una sottodisciplina della ricerca traduttologica applicata” (Wills, 1977/1982:217).

Il primo concetto determinante per la critica delle traduzioni, secondo Wills, è quello relativo alla competenza traduttiva. Si tratta di un concetto che implica varie sfaccettature: si può, infatti, distinguere la competenza linguistica da quella extralinguistica; ed all'interno della competenza linguistica, si può ancora individuare la competenza recettiva della lingua di partenza e la competenza riproduttiva nella lingua di arrivo (Wills, 1977/1982:218). Il concetto comprensivo di competenza è particolarmente necessario per la critica delle traduzioni, in quanto per ben comprendere il processo traduttivo, occorre essere consapevoli del fatto che ogni traduzione è soggetta al principio dell'individualità traduttiva, che ne fa un evento singolare ed irripetibile, nel senso che ogni traduzione dipende dall'abilità del traduttore di recepire il testo originale e dalle sue attitudini stilistiche, che non costituiscono dei fattori costanti, bensì degli elementi instabili che conducono a risultati differenti, qualora uno stesso traduttore traduca lo stesso testo un certo numero di volte in un certo arco di tempo (Wills, 1977/1982:219).

L'essenza della critica delle traduzioni, per Wills, consiste nella presenza di due testi, l'originale e la traduzione, che devono essere messi a confronto. Il critico, fondamentalmente, deve esaminare le concretizzazioni di questi due testi, prendendo in considerazione la loro relativa convergenza qualitativa riguardo a tre aspetti testuali: l'aspetto funzionale, l'aspetto costitutivo e quello recettivo (Wills, 1977/1982:220).

Nel far ciò, il critico deve portare a termine tre compiti (Wills, 1977/1982:220):

1. confrontare il testo originale e la traduzione;
2. ricostruire i processi psicolinguistici che conducono al testo di arrivo;
3. tentare di estrapolare una formula per la misurazione dell'adeguatezza intertestuale.

La realizzazione di tali obiettivi è possibile solo se il critico combina due abilità: l'abilità di riconoscere espressioni equivalenti/non-equivalenti nel contesto della sua competenza intertestuale; e l'abilità di tradurre nel contesto della sua stessa competenza traduttiva (Wills, 1977/1982:220). In altre parole, il critico della traduzione deve operare a ritroso: deve volgere all'indietro la procedura

traduttiva al fine di ritrovare, in maniera logica e coerente, i fattori che hanno contribuito alla produzione di un tale testo di arrivo. La difficoltà, tuttavia, consiste nel fatto che, nella maggior parte dei casi, il critico non è a conoscenza delle condizioni da cui è sorta la traduzione; egli, di fatto, agisce a partire dalla posizione determinata dalla sua personale concezione delle norme di equivalenza traduttiva e dalla sua attitudine rispetto alla ricezione del testo.

Il punto debole della critica delle traduzioni, legato alla mancanza di oggettività nel valutare il modo in cui il traduttore ha operato, potrebbe essere affrontato sviluppando una tassonomia di criteri traduttivi che garantiscano una sistematica descrizione, spiegazione e valutazione del testo di arrivo (Wills, 1977/1982:221-222).

Uno dei primi criteri da appurare è la definizione del binomio “norma/deviazione”, da cui deriva la distinzione di quattro tipi di relazioni rilevanti ai fini della critica delle traduzioni (Wills, 1977/1982:222):

1. La relazione tra norma e deviazione nell’ambito della *langue*;
2. La relazione tra norma e deviazione rispetto alle “norme d’uso” a livello linguistico e indipendentemente dalla situazione;
3. La relazione tra norma e deviazione rispetto alle “modalità di attualizzazione” che dipendono dalla situazione;
4. La relazione tra norma e deviazione nell’ambito della *parole*, ossia nei casi in cui la traduzione ha luogo come “processo di selezione tra variabili complesse”.

Wills considera relativamente non problematica l’analisi degli errori, basata sul binomio giusto/sbagliato, dove la competenza del traduttore e del critico sarebbero alla pari. Maggiormente intricato sarebbe, invece, l’approccio rivolto all’uso linguistico individuale, in cui la ricostruzione della lingua del testo tradotto implica il fattore dell’attività creativa e dell’innovazione stilistica.

Un tentativo di oggettivazione della critica delle traduzioni sarebbe, apparentemente, da ricercare nell’ambito delle norme d’uso comunicativo, poiché, secondo Wills, tra la lingua di partenza e la lingua d’arrivo sembra esistere un considerevole numero di modelli linguistici comportamentali e di regole restrittive, cosicché l’effetto comunicativo di una traduzione sarebbe determinato dall’attualizzazione, da parte della lingua d’arrivo, di inventari interlinguisticamente correlabili (Wills, 1977/1982:222). Tuttavia, la ricorrenza di tali modelli interlinguistici comporta due aspetti, uno positivo, l’altro negativo: l’aspetto positivo consiste nel fatto che, nell’ambito dei modi d’esprimersi standardizzati o “normalizzati” dal punto di vista comunicativo, il critico della traduzione può investigare la competenza comunicativa con un ampio grado di oggettività; l’aspetto negativo, invece, è legato al fatto che, soffermandosi sui modelli interlinguistici, si rischia di cadere nel riduzionismo, mettendo in atto tecniche di riproduzione testuale meccaniche, incentrate su modelli comportamentali associativi, che tendono a sorvolare sulle procedure traduttive motivate da scelte stilistiche (Wills, 1977/1982:223).

Del resto, però, la critica delle traduzioni si può opporre al riduzionismo senza compromettere la sua oggettività: ciò è possibile mettendo a confronto le molteplici possibilità traduttive di uno stesso testo. A tal fine, Wills offre una griglia utile alla schematizzazione di tale confronto, nella quale compaiono i tre livelli linguistici – sintassi, semantica e pragmatica – da qualificare sulla base dei seguenti attributi: sbagliato, inappropriato, indefinibile, corretto, appropriato (Wills, 1977/1982:226).

Tale griglia costituirebbe un tentativo di fornire maggiore rigore metodologico alla critica delle traduzioni e potrebbe suggerire le seguenti conclusioni in materia: in primo luogo, la traduzione è un processo dinamico, che include la componente creativa ma anche la formulazione non creativa, per cui consente solo in parte l'applicazione di criteri traduttivi e critici intersoggettivi; in secondo luogo, le considerazioni traduttive e critiche possono raramente, se non in nessun caso, raggiungere il livello del rigore delle scienze naturali, poiché il tradurre è un caso di uso linguistico che limita il raggio di applicabilità dei risultati traduttivi e critici; inoltre, la traduzione non può essere esaustivamente indagata senza tenere conto della persona del traduttore; infine, l'approccio linguistico rimane, comunque, fondamentale per l'analisi delle traduzioni, in quanto consente al critico di differenziare, sistematizzare e valutare i fattori linguistici e situazionali e le regole che agiscono nel processo traduttivo. Con la sua prospettiva macrotestuale, la critica delle traduzioni intenderebbe bilanciare gli aspetti positivi e quelli negativi del lavoro del traduttore e, possibilmente, fornire espliciti criteri di accettabilità rivolti ad una metodologia traduttiva basata sulla linguistica del testo, e dunque distinguere tra una verità generale e del testo e gli aspetti veritieri legati all'individualità del traduttore (Wills, 1977/1982:227).

### 5.2.2. Werner Koller

Un altro approccio di tipo comparativo alla critica delle traduzioni è contenuto nel volume di Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* del 1979<sup>125</sup>, dove l'argomento compare in brevi accenni, senza, tuttavia, godere di una più ampia e specifica trattazione.

All'interno della prefazione al volume, il riferimento alla critica delle traduzioni (in tedesco, *Übersetzungskritik*) è inserito nel discorso a proposito dei vari fattori intorno ai quali verte l'analisi della traduzione: il tipo di testo (genere); l'analisi testuale; l'analisi del testo nell'ottica del tradurre. A ciò si aggiunge l'opinione che la traduzione debba essere anche valutata e giudicata: è qui che si colloca la competenza della critica delle traduzioni (Koller, 1979/1992:23).

Ancora nella prefazione, inoltre, Koller accenna alla concezione secondo cui i principi essenziali, sulla base dei quali viene stabilito il grado di adeguatezza di una traduzione, devono trovare fondamento nello studio della traduzione ed essere rispecchiate dalle teorie traduttologiche.

---

<sup>125</sup> Nel presente lavoro si fa riferimento alla quarta edizione del volume: W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle und Meyer Verlag, Heidelberg/Wiesbaden, 1992.

Su questo punto lo studioso tedesco ritorna poco oltre, nel primo capitolo, dove ribadisce che spetta alla critica delle traduzioni il compito di enucleare i principi che guidano una traduzione, ovvero trovare quelle che Koller definisce le “teorie traduttive implicite” (*implizite Übersetzungstheorie*), a cui si contrappongono le “teorie traduttive esplicite” (*explizite Übersetzungstheorie*) (Koller, 1979/1992:35).<sup>126</sup>

Il metodo da adottare a tal fine è quello del confronto tra testo originale e testo tradotto: si tratta, essenzialmente, di ricostruire la gerarchia seguita dal traduttore nel tentativo di ottenere l'equivalenza tra i due testi.

La concezione della critica delle traduzioni, in secondo luogo, verte sulla nozione di interpretazione. Poiché il traduttore, nel produrre il testo nella seconda lingua, ha compiuto delle scelte, vale a dire, ha preso le proprie decisioni sulla base del suo modo di interpretare il testo originale, dunque, anche il critico si deve avvalere dello stesso principio, ovvero l'interpretazione. Nel caso del critico, tuttavia, si tratta di ricostruire le interpretazioni del traduttore e la sua ricerca di adeguatezza (Koller, 1979/1992:49).

Un ulteriore compito della critica delle traduzioni riguarda le intromissioni che il traduttore può aver compiuto nel produrre il testo di arrivo. Concretamente, si tratta di scoprire gli interventi nel testo sul piano contenutistico, indagare la loro fondatezza e cercare di rivelare il contesto che ha condotto a tali intromissioni. Il critico deve, pertanto, indagare in che modo e in quale parte del testo siano stati lesi tanto l'autonomia dell'originale, quanto l'interesse del nuovo pubblico di leggere un testo privo di intromissioni. È necessario, altresì, accertarsi che certe intromissioni non siano realmente attribuibili al traduttore, ma riconducibili allo stesso autore dell'originale, ad esempio per mezzo di nuove edizioni della stessa opera (Koller, 1979/1992:112).

Koller concepisce la traduzione di opere letterarie come la concretizzazione di un testo in dato momento storico e rispetto ad un certo pubblico di lettori, e considera il traduttore come uno dei destinatari all'interno di un certo contesto storico e allo stesso tempo come colui che realizza una possibile concretizzazione storica sulla base dei criteri linguistici e stilistici della traduzione. E a tal proposito richiama l'attenzione sul fatto che l'ambiguità e l'indeterminatezza, che caratterizzano i testi letterari, fanno sì che essi vengano concretizzati in modo differente in situazioni storiche diverse e in virtù delle differenti ipotesi interpretative dei lettori. In altri termini, poiché la concretizzazione di testi letterari tradotti cambia a livello diacronico e sincronico (diversi lettori e diversi traduttori dello stesso testo in un certo periodo di tempo), sono possibili diverse traduzioni che rispecchiano le differenti concretizzazioni da parte del destinatario del testo tradotto. Si pone, dunque, la questione su quale sia l'interpretazione o la concretizzazione corretta delle

---

<sup>126</sup> Per *teorie traduttive esplicite* (*explizite Übersetzungstheorie*) Koller intende “le asserzioni teoriche circa i metodi, i principi e i procedimenti traduttivi con cui il traduttore porta avanti il suo lavoro”; mentre per *traduttive implicite* (*implizite Übersetzungstheorie*) intende “le decisioni preliminari e i principi traduttivi che si possono estrapolare dalla traduzione stessa, ovvero dal confronto tra originale e traduzione” [Trad. nostra] (Koller, 1979/1992:35).

intenzioni dell'originale. È qui che interviene il ruolo della critica delle traduzioni, la quale deve analizzare le concretizzazioni della traduzioni rispetto ai suoi effetti linguistici e stilistici (Koller, 1979/1992:121-122).

La critica delle traduzioni, inoltre, rappresenta per Koller uno dei nove ambiti principali che costituiscono lo studio della traduzione: (1) le teorie traduttologiche; (2) lo studio di tipo linguistico; (3) l'analisi incentrata sul testo; (4) l'analisi del processo traduttivo; (5) la critica scientifica della traduzione; (6) lo studio applicato della traduzione, che fornisce gli strumenti utili alla pratica traduttiva, quali i dizionari di vario tipo; (7) la connessione con altre discipline scientifiche, quali la linguistica, la letteratura, la filosofia, etc.; (8) lo sviluppo delle varie teorie traduttive nella storia e l'analisi della ricezione delle traduzioni nelle varie epoche; (9) la didattica della traduzione (Koller, 1979/1992:125-127).

All'ambito di competenza della critica, di fatto, Koller ricollega i primi tre punti sopramenzionati, in quanto ognuno di essi gioca un ruolo determinante ai fini dell'analisi critica delle traduzioni.

La prospettiva teorica, ad esempio, fornisce al critico le risposte ai quesiti fondamentali sul tradurre, relativi alla concezione traduttiva, alle strategie, ai metodi, alla ricezione del prodotto, al processo traduttivo, all'equivalenza, e così via.

In secondo luogo, lo studio di tipo linguistico, inteso a descrivere i potenziali equivalenti tra due testi (o meglio, tra i lessemi, i sintagmi e le frasi appartenenti al testo originale e alla traduzione), fornisce i criteri e chiarisce i fattori che stanno alla base di una determinata scelta da parte del traduttore tra le possibili varianti equivalenti. Questo stesso approccio può essere utilizzato dal critico che vuole condurre un'indagine mirata a chiarire il rapporto di equivalenza tra l'originale e la traduzione, stabilendo un confronto sul piano semantico, sintattico e stilistico, ma anche individuando le soluzioni adottate nel caso di particolari difficoltà traduttive (ad esempio, metafore, elementi culturali, giochi di parole, etc.).

L'analisi incentrata sul testo, inoltre, rientra nell'ambito metodologico e nei criteri della critica delle traduzioni, in quanto fornisce i fondamenti teorici e metodologici per indagare l'adeguatezza del testo tradotto rispetto alle norme linguistiche, stilistiche e letterarie del sistema culturale ricevente, alle situazioni comunicative e alle esigenze del nuovo pubblico di lettori. Tale tipo di approccio, infatti, pone a confronto il testo originale e la traduzione al fine di enucleare, sistemare e correlare gli elementi relativi alla lingua, allo stile e alle peculiarità estetiche del testo di partenza con i loro equivalenti nel testo di arrivo e le norme corrispondenti, tenendo conto sia del livello linguistico e stilistico micro-strutturale che del livello testuale macro-strutturale.

A nostro avviso, nell'ottica della critica delle traduzioni rientra anche il quarto dei nove ambiti di studio della traduzione, vale a dire quello dell'analisi del processo traduttivo, che invece Koller non considera. Tuttavia, dalla sua stessa descrizione, lo studio del processo traduttivo risulta del tutto pertinente ai criteri, alla metodologia e alle finalità della critica della traduzione: indagare i

processi mentali del traduttore e in particolare le strategie che il traduttore professionale applica nel risolvere problemi relativi alla comprensione, all'analisi, al trasferimento e alla formulazione del testo nella lingua di arrivo (Koller, 1979/1992:127).

Il punto fondamentale relativo alla critica delle traduzioni nell'ottica di Koller, infine, consiste nell'obiettività dei criteri valutativi messi in atto nel giudicare una traduzione (Koller, 1979/1992:125-127).

### 5.2.3. Raymond van den Broeck

Il contributo al *Translation Criticism* fornito da Raymond van den Broeck consiste, essenzialmente, nell'elaborazione di un modello sistematico per l'analisi critica e la revisione delle traduzioni, che è stato pubblicato nel suo articolo già menzionato articolo del 1985, "Second Thoughts on Translation Criticism – A model of its Analytic Function", pubblicato nel volume di Theo Hermans del 1985..

La descrizione di tale modello da parte del suo ideatore prende avvio da due osservazioni preliminari. Innanzitutto, Van den Broeck considera il suo modello come un "modello ottimale" (Hermans, 1985:55), basato sull'affermazione che il critico prenderà in considerazione sia l'atto comunicativo dell'originale che quello della traduzione, adottando, quindi, un criterio comparativo; secondariamente, l'autore dichiara che il modello proposto è, di fatto, incompleto, in quanto verte principalmente su una delle tre funzioni della critica delle traduzioni descritte da Anton Popovič<sup>127</sup> (Hermans, 1985:56), vale a dire sulla funzione analitica, trattando, invece, in modo soltanto implicito, la funzione postulativa e quella operativa dello studioso slovacco.

Nell'ottica di Van den Broeck, la critica delle traduzioni è costituita, oltre che dall'elemento soggettivo intrinseco in ogni giudizio valutativo, altresì da una componente oggettiva, che entra in gioco ogni volta che l'analisi, anche solo in modo implicito, è condotta tramite una descrizione sistematica. Il punto di partenza di tale descrizione sarebbe un'analisi comparativa del testo originale e del testo tradotto. Dal confronto tra i suoi standard critici e le norme adottate dal traduttore, il critico potrebbe chiaramente distinguere la sua poetica ed il suo metodo traduttivo, costituito sulla base delle presunte aspettative del pubblico e in virtù delle politiche traduttive messe in atto per raggiungere il suo obiettivo (Hermans, 1985:56)

L'obiettivo del confronto è quello di accertare il grado di equivalenza "fattuale" tra il testo originale e il testo tradotto. Per equivalenza "fattuale" (Catford 1965:50), Van den Broeck intende il fenomeno osservabile (empirico) per cui il testo originale e la traduzione sono correlati dagli stessi caratteri funzionalmente rilevanti (Hermans, 1985:57).

---

<sup>127</sup> A. Popovič, "Zum Status der Übersetzungskritik", *Babel*, XIX, 4, 1973, pp. 161-165.

Dal momento che il confronto deve essere orientato al testo di partenza ed irreversibile (il testo tradotto deriva dal testo di partenza e non viceversa), ne consegue che l'invariante utilizzata come *tertium comparationis* in un simile confronto dovrebbe essere basata sul testo di partenza. Van den Broeck indica tale invariante nella "Traduzione Adeguata" descritta da Gideon Toury (già affrontata nel paragrafo relativo alle teorie del polisistema, del presente lavoro).

Tale costrutto intermedio è di natura ipotetica: la "Traduzione Adeguata" non è un testo concreto, ma una ricostruzione ipotetica di tutti gli elementi del testo di partenza che posseggono una funzione testuale. A questi elementi, Van den Broeck assegna la denominazione di "textemes" già da utilizzata da Even-Zohar (Hermans, 1985:57).

Il confronto tra l'originale e la traduzione deve tenere conto dell'occorrenza di modificazioni nell'espressione, le quali possono essere di natura obbligatoria o opzionale: quelle obbligatorie sono governate da regole, nel senso che sono imposte dalle regole del sistema culturale e linguistico di arrivo, per cui non si ritiene che interferiscano con l'adeguatezza del testo di arrivo; le modificazioni opzionali, invece, sono determinate dalle norme del traduttore, quindi costituiscono un segnale della preoccupazione del traduttore di creare un testo di arrivo "accettabile", ossia un testo conforme alle norme del sistema di arrivo. Tuttavia, può succedere che il traduttore violi le norme e le regole di arrivo. Diversamente, però, anche l'assenza di modificazioni obbligatorie costituisce un'indicazione delle norme traduttive, cosicché rappresenta un elemento da tenere in conto nella critica delle traduzioni (Hermans, 1985:57).

Il confronto tra un testo d'arrivo e il suo originale passa attraverso tre fasi.

1. La prima fase consiste in un'analisi "textemica" del testo di partenza, che conduce alla formulazione della "Traduzione Adeguata", ovvero si analizza il testo di partenza in termini di "textemes". Quest'analisi comprende tutti i livelli testuali in cui elementi linguistici ed extralinguistici ottengono una rilevanza funzionale. Sono incluse componenti foniche, lessicali e sintattiche, varietà linguistiche, figure retoriche, strutture narrative e poetiche, convenzioni testuali, elementi tematici, e così via. È implicito che a certi aspetti, relativi alla strutturazione gerarchica delle varie componenti testuali e alle loro interrelazioni, vada concessa priorità.
2. La seconda fase corrisponde ad un confronto degli elementi del testo di arrivo con i "textemes" precedentemente individuati, tenendo conto delle varie modificazioni (o deviazioni) rispetto al testo originale. L'identificazione delle corrispondenze si avvarrà del metodo utilizzato dalla linguistica contrastiva e dalla stilistica.
3. La terza fase è basata su una generalizzante descrizione delle differenze tra l'equivalenza concreta tra i due testi (originale e tradotto) e la "Traduzione Adeguata", sulla base del confronto dei "textemes". Tale descrizione illustrerà il grado e il tipo di equivalenza tra il testo di partenza e il testo di arrivo.

Van den Broeck, inoltre, fa notare che una descrizione scientifica della traduzione non deve essere confusa con ciò che generalmente è noto come “analisi degli errori” (Hermans, 1985:58). L’analisi degli errori, di fatto, offrirebbe una gamma troppo ristretta di criteri valutativi, soffermandosi lungamente sulla nozione di “Traduzione Adeguata”, non solo come *tertium comparationis*, ma anche come norma per giudicare il testo di arrivo, cosicché ogni modificazione opzionale verrebbe considerata erronea, specialmente nei casi in cui i criteri applicati alla traduzione non coinciderebbero con le norme del traduttore.

La descrizione della traduzione che Van den Broeck intende proporre, invece, sarebbe di natura differente. Lo studioso spiega che il suo principale interesse non è quello di valutare se la traduzione è “adeguata”, “corretta”, o “di successo”, ma di fornire una risposta a questa incognita analizzando “il come” ed “il perché” di una traduzione, vale a dire esaminando le norme e le opzioni del traduttore, i vincoli sotto cui lavora e la maniera in cui essi influenzano il processo traduttivo e il prodotto finale (Hermans, 1985:58-59).

Van den Broeck aggiunge:

It follows that a more appropriate model of translation description should take into account the multiple relations between the source text and the system of similar and/or other texts originating from the same language, culture and tradition.<sup>128</sup> (Hermans, 1985:59)

I punti nodali di questa complessa rete di relazioni sono: l’autore, il testo originale e il lettore, per quanto riguarda il sistema di partenza; il traduttore, il testo tradotto e il nuovo lettore, per quanto riguarda il sistema di arrivo; le due lingue naturali, i due contesti culturali e sociali, e le convenzioni e le tradizioni testuali di entrambi i sistemi (Hermans, 1985:59).

Determinante, per Van den Broeck, risulta l’analisi del processo traduttivo e della ricezione del prodotto, dell’oggetto della traduzione, da parte del nuovo pubblico di lettori; ma un ruolo altrettanto importante è assegnato alla teoria del testo, che aiuterebbe a comprendere in che modo e perché certi testi funzionano in quanto tali.

Fondamentale, inoltre, è che il critico riconosca le norme assunte dal traduttore ed operi in base ad esse; solo in questo modo le considerazioni del critico possono avere un valore oggettivo.

Secondo la concezione di Van den Broeck, infine, uno dei compiti principali della critica delle traduzioni è quello di contribuire a creare una maggiore consapevolezza delle norme implicate nella produzione e nella ricezione delle traduzioni (Hermans, 1985:61).

---

<sup>128</sup> “Ne consegue che un modello più appropriato di descrizione della traduzione dovrebbe prendere in considerazione le molteplici relazioni tra il testo di partenza e il sistema di testi simili e/o differenti che hanno origine nella stessa lingua, cultura e tradizione”. [Trad. nostra].

#### 5.2.4. Peter Newmark

Di natura comparativa è, altresì, il metodo elaborato da Peter Newmark, il quale dedica al *Translation Criticism* un capitolo del suo volume *A textbook of Translation*, del 1988, in cui vengono tracciate le linee principali di tale pratica analitica.

L'assunzione di fondo è che la valutazione delle traduzioni – sia essa sotto forma di critica o di giudizio misurato – è costituita dal confronto tra originale e traduzione. Nello specifico, la critica delle traduzioni, nell'ottica di Newmark (1988:186), implica cinque argomenti principali:

1. una breve analisi del testo in lingua originale, soffermandosi sulle sue intenzioni e i suoi aspetti funzionali;
2. l'interpretazione da parte del traduttore delle intenzioni del testo originale, il suo metodo traduttivo e il tipo di pubblico dei lettori della traduzione;
3. un confronto dettagliato, selettivo e rappresentativo, della traduzione con l'originale;
4. una valutazione della traduzione, dal punto di vista (a) del traduttore, (b) del critico;
5. dove appropriato, un giudizio della posizione della traduzione nella cultura o nella materia della lingua di arrivo.

Si esaminino più da vicino i cinque elementi appena menzionati.

In primo luogo, l'analisi del testo originale va ad indagare le intenzioni dell'autore, vale a dire le sue attitudini nei confronti dell'argomento trattato, ma anche la caratterizzazione del pubblico dei lettori. Inoltre, viene giudicata la qualità del linguaggio per determinare il livello di libertà assunto dal traduttore. Il suggerimento di Newmark è quello di tralasciare la biografia o il resto della produzione letteraria dell'autore in questione – a meno che nel testo in esame non vi siano riferimenti diretti. Tali dettagli potrebbero essere d'aiuto per comprendere il testo, ma non sarebbero utili ai fini dell'apprezzamento del testo o della sua valutazione (Newmark, 1988:186).

Secondariamente, Newmark denuncia il fatto che, talvolta, i critici delle traduzioni sorvolano sul tentativo di osservare il testo dal punto di vista del traduttore e, addirittura, esprimono considerazioni negative circa l'interpretazione del testo da parte del traduttore, senza, però, fornire la porzione di testo sotto accusa (Newmark, 1988:186). Diversamente, il passaggio incriminato può essere il risultato di una particolare intenzione del traduttore, legata alla sua interpretazione del testo originale; cosicché il compito del critico consiste nell'indagare se si tratti di un'incongruenza nella traduzione o di una scelta deliberata del traduttore, del frutto del suo prescelto metodo traduttivo (Newmark, 1988:187).

In terzo luogo, il critico considera la maniera in cui il traduttore ha risolto particolari problemi del testo di partenza. Tali punti non devono essere presi in considerazione uno dopo l'altro, ma devono essere raggruppati in modo selettivo secondo certi elementi generali: il titolo; la struttura, la suddivisione in paragrafi e la connessione tra le frasi; le metafore; i termini culturali; il "translationese"; i nomi propri; i neologismi; le parole "intraducibili"; le ambiguità; il livello

linguistico; e dove rilevante, il meta-linguaggio, i giochi di parole, gli effetti di suono (Newmark, 1988:187). Secondo Newmark, questa terza sezione della critica, deve consistere in una discussione dei problemi traduttivi, piuttosto che nel veloce pronunciamento circa la correttezza o l'inesattezza della traduzione (Newmark, 1988:188).

Quarto punto: il critico valuta l'accuratezza referenziale e pragmatica della traduzione secondo lo standard del traduttore. Se la traduzione non è una chiara versione dell'originale, il critico considera, innanzitutto l'elemento essenziale "invariante" del testo, vale a dire, indaga se i suoi fatti o le sue idee, ma anche la sua intenzione nei confronti del lettore, sono adeguatamente rappresentate nella traduzione. Dopo aver valutato se la traduzione di per sé ha successo, il critico si accinge a valutarla dal punto di vista dei suoi propri standard di accuratezza pragmatica e referenziale. Newmark, inoltre, esorta a non rivolgere al traduttore l'accusa di ignorare principi traduttivi che effettivamente non risultano ancora prefissati al tempo del suo lavoro. La questione principale qui riguarda la qualità e l'entità dei difetti semantici della traduzione, e verte sull'indagine se essi siano inevitabili o derivino dall'incapacità del traduttore. Pertanto, il critico è chiamato a valutare un passaggio del testo tradotto, a prescindere dal suo originale: se si tratta di un testo "anonimo", non individuale, informativo o persuasivo, il critico si aspetta che esso sia scritto in modo naturale, chiaro, elegante e piacevole; se, invece, il testo è di tipo personale e autorevole, il critico deve valutare in che misura il traduttore sia riuscito a cogliere l'idioletto dell'originale (Newmark, 1988:188-189).

Infine, nel caso di testi letterari il critico valuta la potenziale importanza dell'opera all'interno della cultura della lingua di arrivo. Newmark auspica che i traduttori forniscano in un'apposita premessa le considerazioni personali circa il ruolo della traduzione, la sua influenza sulla lingua, la letteratura e la concezione ideologica del nuovo contesto di arrivo. Tuttavia esprime la consapevolezza che la tradizionale anonimità del traduttore continua ad imporre la propria presenza. Di conseguenza, spetta al critico cercare di collocare l'opera tradotta all'interno del contesto straniero (Newmark 1988:189).

Secondo Newmark, lo schema di tale metodo critico può essere adottato secondo due approcci: un approccio funzionale e un approccio analitico (Newmark, 1988:189). Quello funzionale è un approccio generale, che tenta di valutare se il traduttore ha raggiunto lo scopo preposti e dove, eventualmente, ha fallito. L'esito di tale analisi rimane ad un livello di intuizione, soggettivo, mentre i dettagli tendono a mancare. L'approccio analitico, al contrario, è basato sui dettagli. L'idea è che un testo può essere suddiviso in sezioni per essere valutato e che una cattiva traduzione è più facile da discernere rispetto ad una buona, ovvero è più facile individuare gli errori che le scelte felici del traduttore.

Newmark sostiene che la traduzione è "in parte scienza, in parte abilità, in parte arte e in parte questione di gusto" (Newmark 1988:190).

Rispetto alla connotazione della traduzione come scienza, Newmark distingue due tipi di errori: referenziali e linguistici. Gli errori referenziali riguardano i fatti, il mondo reale, si riscontrano come proposizione, non nella singola parola; compaiono nelle opere letterarie fittizie, assegnando al mondo caratteristiche erronee. Sono indizio dell'ignoranza del traduttore, o ancora peggio, dell'autore, che il traduttore ha "copiato". Gli errori linguistici, invece, mostrano l'ignoranza da parte del traduttore della lingua straniera e possono essere di tipo grammaticale o lessicale, includendo parole, collocazioni o idiomi (Newmark 1988:189).

Considerando la traduzione come abilità o talento, Newmark definisce il talento come l'attitudine di seguire o deviare dall'uso naturale appropriato al tipo di testo: pragmatico e persuasivo nei testi vocativi; chiaro nei testi informativi; attenendosi allo stile dell'originale nei testi espressivi e autorevoli (Newmark 1988:190). Gli errori relativi all'uso possono essere dovuti all'incapacità di scrivere bene, ad uno scorretto utilizzo del dizionario; al fraintendimento dei cosiddetti "falsi amici"; alla ricerca ostinata di equivalenza parola per parola; alla mancanza di senso comune (Newmark 1988:190).

Considerare la traduzione come arte, significa, infine, presupporre che, ai fini dell'interpretazione, il traduttore deve andare oltre il testo e rilevare ciò l'autore ha inteso dire. Ne deriva una traduzione creativa, in cui il traduttore si è allontanato, in qualche maniera e in una certa misura, dal testo originale, effettuando scelte personali, che corrispondono a soluzioni felici da parte del traduttore, in quanto danno esito a traduzioni efficaci ed accurate. Agli occhi del critico, ciò costituisce l'aspetto positivo della valutazione delle traduzioni, in opposizione a quello negativo riscontrabile nell'analisi della traduzione come scienza e come abilità, rivolta alla rivelazione degli errori relativi alla realtà, al linguaggio e all'uso (Newmark 1988:191).

Newmark chiude il suo capitolo sulla critica delle traduzioni con una conclusione che, a nostro modo di vedere, merita ulteriori riflessioni.

But the fact that there is a small element of uncertainty and subjectivity in any judgment about a translation eliminates neither the necessity nor the usefulness of translation criticism, as an aid for raising translation standards and for reaching more agreement about the nature of translation.<sup>129</sup> (Newmark, 1988:192)

La critica delle traduzioni è davvero intesa al raggiungimento di standard traduttivi e ad una maggiore concordanza circa la natura della traduzione? O piuttosto agisce concretamente su traduzioni individuali, basandosi, di volta in volta, su criteri pertinenti al testo in questione?

---

<sup>129</sup> "Ma il fatto che vi sia un piccolo elemento di incertezza e soggettività in ogni giudizio sulla traduzione non elimina né la necessità né l'utilità della critica delle traduzioni, intesa come ausilio per il raggiungimento di standard traduttivi e di una maggiore concordanza circa natura della traduzione". [Trad. nostra].

Solo l'applicazione regolare e ripetuta diverse volte su differenti opere tradotte, di un certo metodo di critica delle traduzioni, potrebbe fornire qualche risposta a tale interrogativo.

#### 5.2.5. Ján Vilikovský

La concezione teorica di Vilikovský, espressa nel suo saggio “Translation and Translation Criticism – the Elusive Criteria”<sup>130</sup>, del 1988, è basata sulla considerazione che la critica delle traduzioni offre un contributo importante all'analisi degli errori rintracciabili nel testo di arrivo, ma che questa funzione non è particolarmente adeguata se si ha a che fare con testi letterari. Un'opera letteraria, infatti, non è solo un fatto linguistico, ma implica una serie di segnali atti a suscitare una certa risposta emozionale e intellettuale, ed è inserita in un determinato contesto culturale e letterario, da cui derivano le differenze che un testo tradotto inevitabilmente riporta nei confronti del suo originale. Tali differenze, dunque, non si devono necessariamente considerare deficienze, difetti o imperfezioni, ma concomitanze ineluttabili del passaggio di un testo attraverso due distanti dimensioni spaziali, temporali e linguistiche. Pertanto, sostenendo l'idea che la traduzione sia un atto comunicativo che favorisce l'interazione tra due letterature, due sistemi di valori, due culture (Nekeman, 1988:73), lo studioso slovacco ritiene che la critica delle traduzioni non sia uno strumento correttivo, né un mezzo per classificare e demarcare, bensì “uno strumento per descrivere i fatti osservabili del contatto interletterario” (Nekeman, 1988:74).

Per descrivere concretamente una traduzione e definirla, occorrono, secondo Vilikovský tre relazioni di diversa natura:

- relazione tra il testo originale e il testo tradotto;
- relazione tra la traduzione e il suo contesto letterario;
- relazione tra i due contesti letterari.

Relativamente alla prima relazione, Vilikovský ritiene che il critico debba definire due aspetti: da un lato, il metodo scelto dal traduttore per realizzare la sua traduzione sulla base dello scopo che si è proposto, tenendo conto di una sua interpretazione del testo originale; e dall'altro, la legittimità dell'interpretazione del traduttore, questione da collegare all'ammissibilità di differenti punti di vista interpretativi.

La seconda relazione risulta necessaria ai fini della spiegazione della precedente relazione, in quanto sarebbe impossibile stabilire una corrispondenza tra la traduzione e il suo originale, senza tenere conto del contesto letterario in cui il testo tradotto inizia a svolgere la propria funzione. La descrizione di tale contesto, di fatto, fornisce il sistema fondamentale di strumenti e metodi, le convenzioni a cui affidarsi e le tradizioni da rispettare o infrangere” (Nekeman, 1988:75).

---

<sup>130</sup> J. Vilikovský, “Translation and Translation Criticism – the Elusive Criteria”, in P. Nekeman (ed.) *Translation, Our Future / La traduction, notre avenir, XIth World Congress of FIT / XIe Congrès Mondial de la FIT*, Euroterm, Maastricht, 1988, pp. 72-78.

Sono due gli aspetti da valutare in questa fase: il primo concerne le relative posizioni dei due testi rispetto alle loro tradizioni originarie (il critico dovrebbe cercare di stabilire se sono in reciproco accordo); il secondo aspetto riguarda il funzionamento della traduzione nel suo contesto letterario (generalmente, apportando idee nuove ed estranee, con le relative espressioni linguistiche, le traduzioni pongono la cultura della lingua di arrivo davanti al confronto con nuovi elementi culturali e costringono la lingua a rapportarsi con essi).

La terza relazione, infine, appare propedeutica per le altre due, in quanto nessun'altra descrizione sarebbe possibile senza tenere conto della cornice più ampia che le ingloba tutte. L'analisi verte, nuovamente, su due aspetti: da un lato, le condizioni generali di contatto tra le due letterature; dall'altro, l'attitudine del traduttore rispetto ai due contesti (approccio orientato al testo di partenza o al testo di arrivo).

Questo tipo di critica delle traduzioni punta l'attenzione sull'aspetto estetico dell'opera tradotta, concedendo scarso rilievo alle questioni relative alla qualità della traduzione, ed ancor meno al discernimento e alla correzione degli errori, effettivi o presunti. Il suo scopo, invece, sarebbe quello di mettere in luce la maniera in cui il traduttore ha realizzato il suo obiettivo, e di identificare le ragioni per le quali il prodotto della traduzione risulta essere accettabile nel contesto spazio-temporale e culturale di arrivo (Nekeman, 1988:78).

### 5.3. Il modello del *tertium comparationis*: Kitty van Leuven-Zwart

Uno dei più noti modelli basati sul *tertium comparationis*, nonché uno tra i più complessi metodi di critica delle traduzioni, è quello elaborato dalla studiosa olandese Kitty van Leuven-Zwart, descritto in un articolo dal titolo "Translation and Original, Similarities and Dissimilarities (I, II)", pubblicato in due fasi sulla rivista traduttologica *Target*<sup>131</sup>.

Si tratta di un metodo realizzato per stabilire e descrivere le modificazioni (*shift*) nelle traduzioni integrali di testi narrativi. È basato sulla premessa che, tanto i mutamenti microstrutturali (quelli che si manifestano al livello delle proposizioni, dei periodi e dei sintagmi, riguardando il piano semantico, stilistico e pragmatico) quanto quelli macrostrutturali (*shift* a livello delle unità di significato che trascendono frasi/periodi/sintagmi, riguardando, invece, gli attributi e le caratterizzazioni dei personaggi, la natura e l'ordine dell'azione, il tempo e lo spazio degli eventi), possono fornire indicazioni sulle norme traduttive adottate dal traduttore, sulla sua interpretazione del testo originale e sulla strategia applicata durante il processo traduttivo.

Il criterio metodologico prevede che l'indagine sulla natura e la frequenza dei mutamenti inizi con il livello microstrutturale, per poi passare al livello macrostrutturale, garantendo, così, la

---

<sup>131</sup> K. van Leuven-Zwart, "Translation and Original, Similarities and Dissimilarities", I, in *Target* 1:2, pp. 151-181, 1989; e II, *Target* 2:1, pp. 69-95, 1990.

verificabilità dell'analisi e la ripetitività di tale metodo, costituito da due componenti: la componente comparativa e la componente descrittiva. Il modello comparativo è rivolto alla classificazione dei mutamenti a livello microstrutturale, ricercando le indicazioni relative all'interpretazione e alle strategie; il modello descrittivo, invece, si focalizza sugli effetti dei mutamenti microstrutturali sul livello macrostrutturale (Van Leuven-Zwart, 1989:155).

Per quanto riguarda il modello comparativo, l'analisi volta ad indagare in che modo e in che misura la traduzione differisce dal suo originale, inizia con il confronto tra il testo di partenza e il testo di arrivo a livello microstrutturale. Poiché non è realistica l'idea di condurre un confronto sui due testi nella loro interezza, saranno scelti a caso dei passaggi. Questi ultimi saranno suddivisi nei cosiddetti "transemi", sulla base della grammatica funzionale di Dik (1978), i quali rappresentano un'unità testuale comprensibile. Vi sono due tipi di "transemi": "state of art transeme", costituito da un predicato e dai suoi complementi; e "satellite transeme", che manca di predicato e può essere descritto come una specificazione avverbiale o un'amplificazione dello "state of art transeme".

Il principio fondamentale del modello comparativo è costituito dal concetto di relazione, inteso secondo la definizione strutturalista che prevede che due entità siano correlate quando hanno sia aspetti simili che dissimili (Van Leuven-Zwart, 1989:156).

Il confronto tra i "transemi" del testo di partenza e i "transemi" del testo di arrivo comprende tre fasi (Van Leuven-Zwart, 1989:157-159):

- a) Stabilire le similarità, il comune denominatore, detto "architranseme" (ATR), il quale può essere di tipo "semantico", quando i "transemi" condividono certi aspetti del significato; oppure "pragmatico" o "situazionale", quando certi aspetti dei due "transemi" si applicano solo in una particolare situazione.
- b) Confrontare ogni singolo "transeme" con l'ATR, al fine di stabilire la relazione tra i rispettivi "transemi" e l'ATR. Le relazioni possono essere di due tipi: sinonimia (il "transeme" e l'ATR corrispondono); iponimia (il "transeme" e l'ATR differiscono).
- c) Stabilire la relazione tra i due "transemi". Le possibilità sono quattro:
  1. Relazione sinonimica: ciascun "transeme" è in rapporto sinonimico con l'ATR. In questo caso non c'è *shift* nella traduzione.
  2. Relazione iponimica: un "transeme" ha una relazione sinonimica con l'ATR e l'altro una relazione iponimica.
  3. Contrasto: entrambi i "transemi" sono in rapporto iponimico con l'ATR.
  4. Mancanza di relazione: i "transemi" non hanno aspetti di congiunzione, non si può stabilire un ATR.

Le ultime tre relazioni descritte generano, rispettivamente, tre tipi di mutamenti microstrutturali: modulazione, modificazione e mutazione, i quali, a loro volta, vengono classificati con

sottocategorie differenti, in base al livello testuale in rapporto al quale agiscono (semantico, stilistico, sintattico, pragmatico) (Van Leuven-Zwart, 1989:159-169).

Pur senza entrare nei dettagli della minuziosa descrizione che la studiosa olandese fornisce di ciascun tipo di mutamento, per comprendere la complessità di tale modello, basta riportare qualche cifra indicativa, tratta dal diagramma che la stessa autrice inserisce nel suo articolo in conclusione al paragrafo sul modello comparativo (Van Leuven-Zwart, 1989:170). Nel diagramma in questione, risultano otto categorie principali e settantatre sottocategorie ad esse correlate.

Per quel che concerne, invece, il modello descrittivo, questo è da considerarsi complementare al modello comparativo, in quanto è inteso a descrivere le conseguenze a livello macrostrutturale degli *shift* occorsi a livello microstrutturale, analizzati dal modello comparativo.

Van Leuven-Zwart sottolinea che la macrostruttura dei testi letterari è fatta di unità di significato che trascendono i periodi, le frasi e i sintagmi; si tratta di unità di significato come: la natura, il numero e l'ordine degli episodi, gli attributi dei personaggi e le relazioni tra loro, i particolari degli eventi, le azioni, lo spazio e il tempo, l'atteggiamento del narratore nei confronti del mondo letterario, il punto di vista da cui il narratore guarda il mondo, e così via. Tuttavia, la parte costitutiva della macrostruttura sono gli elementi microstrutturali: un testo consiste di parole, frasi, periodi, sintagmi che il lettore mette insieme per comprenderle come unità più ampie. La natura e gli attributi della macrostruttura, pertanto, dipendono largamente dalle caratteristiche degli elementi che costituiscono la microstruttura. Ne consegue che mutamenti di tipo microstrutturale possono dare esito a mutamenti sul piano macrostrutturale. Nella maggior parte dei casi, però, tale mutamento macrostrutturale non sarà la conseguenza di un singolo *shift* a livello microstrutturale: affinché avvengano mutamenti macrostrutturali, sono necessari più *shift* microstrutturali della stessa natura o simile. In altre parole, solo quei mutamenti microstrutturali che mostrano una certa frequenza e consistenza apportano degli *shift* nella macrostruttura (Van Leuven-Zwart, 1989:171).

Il principio teorico del modello descrittivo di Van Leuven-Zwart è tratto da Leech e Short (1981) e Bal (1980), da cui sono presi in prestito due concetti fondamentali, rispettivamente, la nozione di "funzione" e quella di "livelli" (Van Leuven-Zwart, 1989:172-173).

Per quanto riguarda la funzione, il concetto basilare è che nella prosa letteraria i mezzi linguistici possono svolgere tre funzioni:

- a) Funzione interpersonale: il modo in cui è stabilita la comunicazione tra il parlante e l'ascoltatore;
- b) Funzione ideazionale: il modo in cui è fornita l'informazione relativa al mondo letterario;
- c) Funzione testuale: il modo in cui l'informazione è strutturata e organizzata nel linguaggio.

Queste tre funzioni sono interrelate e risultano operative in ciascuna espressione linguistica, cosicché ogni espressione linguistica è caratterizzata dal modo in cui le tre diverse funzioni sono realizzate.

Relativamente ai livelli di testo, invece, sono distinti tre tipi:

- a) Livello della storia: è il livello più profondo ed astratto, è paragonabile al concetto di ‘fabula’ dei formalisti russi; consiste di elementi astratti come gli eventi, i protagonisti, lo spazio e il tempo.
- b) Livello del racconto: è paragonabile alla nozione di ‘soggetto’ dei formalisti russi, e può essere considerato la concretizzazione degli elementi astratti del livello della storia. Ad esso è legata la nozione di focalizzazione, ossia il punto di vista da cui è presentato il mondo letterario.
- c) Livello del discorso: costituisce l’espressione linguistica del mondo letterario creato nel livello del racconto. Un’importante nozione ad esso correlata è quella del narratore, il mezzo attraverso cui la comunicazione tra il lettore e il mondo letterario si stabilisce.

Per sua natura, il livello della storia non può costituire elemento di indagine del modello descrittivo, poiché, nel momento in cui una delle funzioni inizia ad agire sugli elementi astratti che costituiscono tale livello, essi diventano concreti, quindi passano al secondo livello, quello del racconto. Il modello descrittivo, dunque, indaga sei fattori distinti, vale a dire le tre funzioni operanti sui due livelli, del racconto e del discorso (Van Leuven-Zwart, 1989:173).

Una minuziosa esposizione circa il funzionamento del modello descrittivo chiude la prima parte dell’articolo di Kitty van Leuven-Zwart, mentre la seconda parte si apre con la trattazione dell’influenza dei mutamenti microstrutturali sulla macrostruttura dei testi letterari in prosa e si conclude con un breve resoconto dei risultati ottenuti attraverso l’applicazione di tale metodo.

Tra le numerose critiche che altri studiosi della traduzione hanno rivolto al metodo di Kitty van Leuven-Zwart, almeno quattro meritano di essere citate, per comprendere la differenza tra questo tipo di modello di critica delle traduzioni basato sul *tertium comparationis* ed altri modelli.

Innanzitutto, è stato polemizzato il criterio di scegliere a caso i passaggi da sottoporre ad analisi. Ciò implica almeno due problematiche: in primo luogo si pone la questione circa la somma dei passaggi necessari per produrre un’affidabile campionatura dell’opera, e secondariamente ulteriori commenti potrebbero sorgere a proposito dell’esclusione (consapevole o meno) di certi passaggi.

In secondo luogo, è stata contestata l’affermazione di Leuven-Zwart, secondo cui solo gli *shift* microstrutturali che hanno una certa frequenza e consistenza creano mutamenti nella macrostruttura (Van Leuven-Zwart, 1989:171). Al contrario, sarebbe da preferire l’idea espressa tra gli altri da Lance Hewson, secondo cui “un mutamento marcato può influenzare il modo in cui l’intero testo viene interpretato” (Hewson and Martin, 1991:226-228).

In terzo luogo, è stato contestato l'utilizzo dei "transemi", in quanto ciò comporta la segmentazione di passaggi con la conseguente interruzione di quelle relazioni tra le frasi e i periodi che vanno oltre la semplice proposizione.

Infine, il principio stesso del *tertium comparationis* è messo in questione, in quanto un metodo che prevede di catalogare i mutamenti sulla base di un confronto con un paradigma, che a sua volta è il risultato di un'interpretazione da parte di un soggetto individuale, non potrebbe garantire l'oggettività necessaria ad un metodo scientifico.

#### 5.4. Armin Paul Frank: modello orientato al *transfer*

Per comprendere la maniera in cui Paul Armin Frank intende la critica delle traduzioni, occorre, innanzitutto, conoscere l'orientamento delle sue concezioni teoriche a proposito della traduzione letteraria, rese note nel suo contributo dal titolo "Towards a Cultural History of Literary Translation. 'Histories', 'Systems', and Other Forms of Synthesizing Research"<sup>132</sup>.

La prima considerazione di fondo è che il testo tradotto dipende dal suo originale, lo rappresenta e lo sostituisce all'interno della letteratura, della lingua e della cultura di arrivo; la traduzione implica un'interpretazione scritta in una seconda lingua e, dunque, una ri-creazione, o ri-scrittura, del testo secondo i vincoli linguistici, letterari e culturali dettati dal sistema ricevente (Kittel, 1992:369). Inoltre, dal momento che il traduttore, nel produrre un testo che ancora non esiste, utilizza un'opera esistente in un'altra lingua e in un'altra letteratura, la "ricezione" e la "produzione" coincidono nell'atto del tradurre, cosicché la traduzione può essere considerata come "una ri-creazione recettiva interlinguistica e interletteraria" (Kittel, 1992:370).

Il testo tradotto, poi, è caratterizzato da una natura ibrida, poiché è costruito con i mezzi del sistema di arrivo, ma si rifà ad un testo originale e lo sostituisce nel contesto d'arrivo, distinto da una rete di relazioni differenti da quelle che dominano nel contesto originario del testo di partenza (Kittel, 1992:371). Tra tali relazioni, una indispensabile è quella che lega il testo tradotto con il suo originale. Essa, tuttavia, non rappresenta una relazione tra le caratteristiche del testo originale e del testo tradotto, stabilita a priori ed in modo definitivo. L'equivalenza, di fatto, non è una condizione prescrivibile, ma un "atto performativo", per cui il traduttore, in un dato momento, considera la sua traduzione come completa, anche se non necessariamente perfetta, e ne autorizza la pubblicazione come la migliore realizzazione possibile del testo fonte, in presenza di specifiche condizioni di lavoro (Kittel, 1992:371)

---

<sup>132</sup> A. P. Frank, "Towards a Cultural History of Literary Translation. 'Histories', 'Systems', and Other Forms of Synthesizing Research", in H. Kittel, *Geschichte, System, literarische Übersetzung – Histories, systems, literary translations*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1992, pp. 369-387.

Le relazioni concrete tra testo di partenza e testo di arrivo sono determinate, in primo luogo, dalle decisioni del traduttore, dalle sue scelte, cosicché le traduzioni possono essere considerate come “la manifestazione dell’*ethos* del traduttore” (Kittel, 1992:371), ovvero del modo in cui il traduttore mantiene il controllo delle condizioni in cui lavora. In secondo luogo, nel caso di testi letterari, le suddette relazioni dipendono anche da numerosi altri fattori, quali: lo stato della ricezione, ivi inclusi il punto di vista del traduttore, dei suoi contemporanei e dei suoi predecessori, sull’opera da tradurre; gli obiettivi del traduttore (o dell’editore) e la sua concezione del tradurre; il cosiddetto “*translator’s desk*” (i dizionari e le opere di riferimento utilizzate); l’eco di traduzioni precedenti (nella stessa lingua) o intermediarie (in lingue differenti), come anche di altre opere della letteratura di arrivo; l’influenza della grammatica e le convenzioni stilistiche della lingua di arrivo.

L’approccio teorico alla traduzione, che contraddistingue Frank, è il cosiddetto “*transfer-oriented approach*” (lett. approccio orientato al *transfer*), che dovrebbe rappresentare un gradino intermedio tra i due approcci traduttologici estremi, vale a dire l’approccio orientato al testo di partenza (*source-oriented approach*) e l’approccio orientato al testo d’arrivo (*target-oriented approach*). Di fatto, l’obiettivo di Frank è quello di studiare la traduzione da una duplice prospettiva, tenendo conto degli elementi relativi alla lingua e alla cultura di partenza, ma anche di quelli della lingua e della cultura di arrivo e, infine, prendendo in considerazione, altresì, la differenza tra i due sistemi linguistici e culturali implicati dalla traduzione.

In termini di critica delle traduzioni, dunque, tale modo di intendere il tradurre sfocia nell’idea di Frank che l’atto traduttivo presuppone differenti potenziali interpretazioni del testo originale e che le “deviazioni” riscontrabili nella traduzione non sono da considerare errori, ma un mezzo per penetrare in certi aspetti del testo originale, che altrimenti sarebbero inaccessibili (Hewson, 2011:10-11).

A parere di Frank<sup>133</sup>, lo studioso – filologo o storico della traduzione – che intende condurre un’analisi del testo tradotto deve partire con l’identificazione del traduttore, poiché può essere utile, ai fini della comprensione e della valutazione del risultato del suo lavoro, conoscere e studiare altre traduzioni da lui realizzate (Frank, 1994:14-15).

Secondariamente, mentre il traduttore ha a che fare essenzialmente con il testo originale, lo studioso della traduzione, prima di esprimere un qualsiasi giudizio in merito ai mutamenti riscontrabili in un testo tradotto, deve indagare l’esistenza di eventuali varianti testuali dell’originale, in base alle quali stabilire se i mutamenti in questione possono (o devono) essere accettati oppure contestati (Frank, 1994:15). D’altra parte, nel caso in cui esistano più varianti di un testo originale, stabilire se il traduttore abbia tenuto conto di un solo modello di partenza per la

---

<sup>133</sup> A. P. Frank, “Bausteine einer Theorie der literarischen Übersetzungsforschung“, in *Miscellany on Translation Criticism*, FIT Committee for Translation Criticism, Institute of Translation Studies, Faculty of Arts, Charles University, Prague, 1994, pp. 13-23.

realizzazione della traduzione, o se invece non si sia lasciato influenzare da altre edizioni, non è impresa facile. Il compito del critico, tuttavia, non si scontra soltanto con questa difficoltà: anche quando la variante del testo di partenza utilizzata per la traduzione è stata individuata con una certa sicurezza, non mancano complicazioni alle quali il critico deve prestare attenzione. Frank si riferisce a tali complicazioni con il termine di “filtro” (Frank, 1994:16) e ne descrive sei differenti tipi.

Il primo “filtro” consiste nell’opinione del traduttore rispetto al testo originale e al suo autore. Essendo la traduzione un atto interpretativo di un’opera originale ed il suo trasferimento in un altro sistema linguistico, letterario e culturale, si rispecchia in essa il modo in cui il traduttore ha compreso il testo di partenza e le condizioni in cui ha operato. Sarebbe, pertanto, un errore se il critico pretendesse di valutare una traduzione solo alla luce della sua personale comprensione del testo originale. Il suo compito, al contrario, è quello di studiare la traduzione da una prospettiva differente alla sua, ovvero porsi dalla parte del traduttore e ricostruire la recezione dell’opera da parte di quest’ultimo. Benché complesso, questo approccio può risultare molto utile ai fini di una critica delle traduzioni che intende conoscere e non solo giudicare la traduzione, in quanto consente di comprendere in profondità l’opera letteraria che vi sta alla base (Frank, 1994:16).

Il secondo “filtro” si sviluppa intorno al concetto di concezione della traduzione. Ogni traduttore opera sulla base del suo modo di concepire la traduzione. Talvolta, può sembrare che un traduttore cambi la propria concezione del tradurre persino nel corso della stessa traduzione; in tal caso, la traduzione presenterà delle caratteristiche che, a prima vista, un critico può considerare errori, mentre, ad una più accurata analisi, esse costituiscono gli indicatori utili all’interpretazione della concezione traduttiva del traduttore (Frank, 1994:16-17).

Il terzo “filtro” è rappresentato dai supporti ai quali il traduttore può ricorrere nell’atto del tradurre, in particolare i dizionari. La complicazione è qui costituita dal fatto che tali risorse invecchiano con il passare del tempo, nel senso che certi termini possono assumere significati e connotazioni stilistiche differenti in epoche differenti, cosicché l’utilizzazione di tali supporti alla traduzione è regolata da una logica temporale e contestuale al testo (Frank, 1994:17-18).

Le consuetudini e le norme di scrittura del sistema ricevente costituiscono il quarto “filtro”. Se si osservano le traduzioni in modo superficiale, la maggior parte di esse presentano, indifferentemente dal testo di partenza, alcuni caratteri stilistici identici. Se, invece, si guardano alla luce del traduttore o di certi passaggi di testo, si individuano gli stessi profili individuali dei traduttori, tanto che, talvolta, si può stabilire il modo di scrivere di un traduttore, come se questo si fosse orientato ad una “stilistica di minoranza”. Al contrario, vi sono casi in cui, il fatto che un traduttore cambi casa editrice o addirittura rinunci al lavoro, si può interpretare come il rifiuto da parte del traduttore di accettare la stilistica imposta dall’editore (Frank, 1994:18-19).

Un ulteriore “filtro” ha a che fare con la questione della recezione del testo tradotto da parte del pubblico di arrivo. Vi sono casi in cui il traduttore avverte l’impressione che ciò che traduce

risulta talmente estraneo ai nuovi lettori, da dover ricorrere ad una spiegazione, piuttosto che ad una mera traduzione. Questo accade con quei testi che contengono una forte dose di umorismo, non facilmente comprensibile per il nuovo pubblico, o anche con i testi che i traduttori devono conformare alle richieste della censura che agisce nel sistema di arrivo (Frank, 1994:20).

L'ultimo "filtro", infine, è costituito dalle traduzioni precedenti a cui il traduttore può fare riferimento. In tal caso si possono distinguere quattro tipi di relazioni testuali tra la nuova traduzione e le precedenti: (a) acquisizione (*Übernahme*); (b) esclusione (*Meidung*); (c) parafrasi, perlopiù nel senso di un ampliamento (*überbietende Weiterschreibung*); e (d) ampliamento perfezionato (*vervollkommnende Weiterschreibung*) (Frank, 1994:20-21).

Le considerazioni di Armin Paul Frank nell'ambito dell'*Übersetzungskritik* sono il risultato dell'analisi condotta sull'attività di traduzione letteraria dall'inglese (americano) al tedesco. Uno dei punti-chiave di tale studio consiste nel mettere in luce ciò che effettivamente i traduttori fanno nell'atto del tradurre: restituiscono il "senso" dell'originale, nel modo in cui da loro è stato colto; tentano di riprodurre lo stesso modello testuale; cercano di esprimere gli elementi della realtà rappresentata nel testo ("inferenti") in una maniera che ritengono simile al modo in cui i lettori della traduzione intenderebbero tali inferenti; formulano la traduzione tenendo conto delle differenze interlinguistiche, interletterarie, interculturali, delle norme di scrittura del sistema di arrivo, delle costrizioni politiche ed economiche del loro Paese, delle precedenti traduzioni; inseriscono, omettono o spostano parole, frasi, paragrafi, persino capitoli (Frank, 1994:21-22). Tale enumerazione – evidentemente non esaustiva – offre una sintesi della molteplicità di strategie che il traduttore ha a disposizione, mettendo in luce come il potenziale interpretativo di una traduzione dipenda necessariamente dalle potenziali interpretazioni del testo di partenza.

È per questa ragione che, secondo Frank, ai fini dello studio della traduzione, l'analisi delle differenti interpretazioni possibili risulta più interessante rispetto all'indagine delle equivalenze ricostruite (Frank, 1994:21-22).

### 5.5. Approccio critico orientato al sistema di arrivo: Gideon Toury

A proposito di Gideon Toury e della sua teorizzazione di un tipo di studio descrittivo della traduzione, molto è stato già detto nei paragrafi 5.5 e 5.6 del secondo capitolo del presente lavoro.

Nel paragrafo che segue, dunque, si riprende il discorso a partire dalla concezione della traduzione orientata al sistema di arrivo e si richiama l'attenzione sulle norme traduttive, al fine di rendere evidenti i legami tra l'approccio descrittivo della traduzione e il *Translation Criticism*.

La molteplicità delle norme traduttive, nella prospettiva della critica delle traduzioni, è seguita da due fattori: la *specificità socio-culturale* e l'*instabilità* delle norme stesse (Toury 1995:62). Ciò significa che ogni norma ha la sua valenza all'interno di una data realtà, nell'ambito

di una determinata società e di un delimitato contesto culturale, e che l'eventuale validità di certe norme all'interno di culture differenti è solo una mera coincidenza, laddove non si tratti del risultato di continui contatti tra sistemi culturali differenti, che danno esito a manifestazioni di interferenza di valori. Inoltre, per loro naturale specificità, le norme sono instabili, mutevoli nel corso del tempo, con maggiore o minore rapidità.

Il comportamento delle norme si ripercuote nel processo del tradurre e l'esito globale è visibile nel prodotto della traduzione, di cui si occupa, in maniera retrospettiva, il critico delle traduzioni.

Le norme di per sé non sono direttamente osservabili; tuttavia Toury presenta due tra le maggiori fonti per la ricostruzione delle norme traduttive (Toury, 1995:65):

- a) la fonte testuale: gli stessi testi tradotti, per tutti i tipi di norme, come anche inventari analitici delle traduzioni (ad es. testi "virtuali"), per varie norme preliminari;
- b) la fonte extra-testuale: formulazioni semi-teoriche e critiche, quali le teorie traduttologiche "prescrittive", le affermazioni fatte dai traduttori, dagli editori, e da altre persone coinvolte o interessate a tale attività, le valutazioni critiche di traduzioni individuali, l'attività di traduttori o "scuole" di traduttori, e così via.

Tra i due tipi di fonte esiste una fondamentale differenza: i testi sono prodotti primari di un certo comportamento regolato da norme e, pertanto, possono essere considerati come loro immediate rappresentazioni; i pronunciamenti normativi, al contrario, sono semplicemente sottoprodotti dell'esistenza e dell'attività delle norme. Come ogni tentativo di formulare una norma, essi sono parziali e non obiettivi, possono derivare da divergenze, perfino da contraddizioni, tra argomenti e richieste, da un lato, e comportamenti effettivi e risultati concreti, dall'altro, dovute alla soggettività, all'ingenuità, o anche alla mancanza di sufficiente conoscenza da parte di chi produce tali formulazioni (Toury, 1995:65-66).

Nonostante tali riserve, tuttavia, le formulazioni semi-teoriche e critiche non perdono la loro valenza di fonti legittime per lo studio delle norme. Esse devono essere considerate come *pre-sistematiche* e devono essere accompagnate da spiegazioni che le collochino in un preciso e delimitato contesto, devono essere messe a confronto tra loro e con i modelli costituiti dal comportamento reale e dalle norme ricostruite tramite esse (Toury, 1995:66).

Sarebbe comodo per il critico basarsi su norme *isolate* che descrivano il comportamento della traduzione; tuttavia, ciò non è fattibile, in quanto la traduzione è intrinsecamente *multi-dimensionale*, nel senso che i fenomeni da essa implicati sono strettamente intrecciati e non possono essere considerati isolatamente, neppure a fini metodici. Il critico della traduzione, dunque, non può agire in modo "paradigmatico", elencando semplicemente le norme distinte o "normemes" (Toury, 1995:66); piuttosto, egli deve procedere in maniera "sintagmatica", attuando l'integrazione di *normemi* appartenenti a vari tipi di problemi.

Oltre a ciò, il critico non può aspettarsi che il comportamento del traduttore sia del tutto sistematico. Il suo processo decisionale, di fatto, può essere differente in base ai diversi tipi di problematiche traduttologiche, ma anche variare in modo irregolare nell'ambito di una singola problematica traduttiva. Ne consegue che l'uniformità nel comportamento traduttivo è una nozione graduata – e non polarizzata: totale eresia/assoluta regolarità – che si può definire solo alla fine dell'analisi traduttiva e non può essere data come presupposto (Toury, 1995:67).

La costituzione di un metodo per la critica descrittiva delle traduzioni, secondo Toury, deve partire dall'assunto che i testi presi in esame sono traduzioni, e non opere originali. Riconoscere che il testo analizzato non è frutto della cultura di arrivo, ma in essa si colloca in quanto traduzione, costituisce il fondamento della concezione traduttiva orientata al testo di arrivo. Ciò che più conta, per il nostro studioso, è sapere che il testo fonte esiste, che vi è un originale inserito nella propria cultura, ma non necessariamente esso deve costituire oggetto di studio per stabilire un confronto con il testo tradotto. Il metodo analitico concepito da Toury focalizza la sua attenzione, piuttosto, sulle costituenti del testo di arrivo, al fine di valutare l'*accettabilità* della traduzione nel sistema ricevente (Toury, 1995:70-71).

La prima fase di studio del testo tradotto prevede vari tipi di confronto, che forniscano considerazioni circa la sua accettabilità. Anche quando il testo originale non è fisicamente presente in questa fase comparativa iniziale, la sua presupposta esistenza è un fattore costantemente considerato. Il confronto più semplice, dunque, sarebbe quello tra varie traduzioni di quel determinato testo nella stessa lingua realizzate in un certo arco di tempo. Un simile confronto farebbe luce tanto sulla realizzazione superficiale della traduzione, sia sulla sua collocazione, o valenza, nella cultura di arrivo (Toury, 1995:72).

La difficoltà di questo metodo subentrerebbe qualora le traduzioni parallele a disposizione appartenessero a contesti temporali molto distanti tra loro, in quanto la lingua utilizzata per la traduzione porterebbe in sé delle modificazioni, poiché ogni lingua, per sua natura, è soggetta a costanti modificazioni (Toury, 1995:73).

Un altro possibile metodo comparativo sarebbe quello di porre a confronto differenti fasi dell'emergere di una singola traduzione, tentando di tracciare il modo in cui il traduttore vacilla tra differenti concezioni di accettabilità (Toury, 1995:73).

Infine, possono essere messe a confronto differenti traduzioni dello stesso testo in lingue diverse, al fine di valutare l'impatto di vari fattori sulla realizzazione della traduzione, prestando attenzione agli elementi con valore universale e a quelli che, invece, possiedono una certa specificità culturale o linguistica (Toury, 1995:73-74). Come Toury conferma, le differenze tra tradizioni linguistiche e culturali diverse sono più difficili da gestire rispetto alle differenze temporali interne alla stessa tradizione. Pertanto, il confronto verte, in questo caso, non tanto sui singoli testi tradotti, ma sulle analisi separate delle varie traduzioni (Toury, 1995:74).

Avendo a disposizione il testo originale, il critico potrebbe indagare le relazioni traduttive attraverso una mappatura del testo di arrivo sul testo di partenza, che porterebbe ad assegnare lo status di “soluzione” traduttiva a vari costituenti del testo di arrivo, considerati “fenomeni traduttivi”. In tal modo ciascuna soluzione del testo di arrivo non si limiterebbe ad implicare semplicemente l’esistenza di un corrispondente “problema” nel testo originale; piuttosto, i due elementi (segmento sostituito + segmento sostituito) si determinerebbero a vicenda (Toury, 1995:77).

L’individuazione dei problemi traduttivi è, dunque, il risultato di un’analisi comparativa retrospettiva, uno dei cui risultati mostra come ciò che in una certa mappatura costituisce un problema traduttivo, non lo è, invece, rispetto ad un’altra coppia di testi messi a confronto, neppure quando si tratta di una differente traduzione dello stesso originale (Toury, 1995:78).

Uno dei maggiori obiettivi del confronto tra segmenti corrispondenti del testo tradotto e dell’originale è sempre stata l’identificazione dei mutamenti (*shift*) rispetto al testo di partenza. Toury ritiene che sia stata assegnata eccessiva enfasi a tale nozione, ma soprattutto contesta il tipo di ragionamento negativo in materia di mutamenti traduttivi, che finisce per trascurare gli elementi rilevanti di una particolare traduzione. La sua convinzione è che se si comprende fino in fondo cos’è la traduzione, andando oltre la definizione di buona e cattiva traduzione, dunque studiando il tradurre in termini positivi, si possono individuare i fattori determinanti nello stabilire le relazioni traduttive tra i due testi esaminati (Toury, 1995:84-85).

Sebbene l’indagine rivolta all’individuazione dei mutamenti sia praticata di frequente, Toury ritiene che questa non debba essere fine a se stessa: assieme alla definizione delle relazioni traduttive, l’identificazione dei mutamenti costituisce, infatti, una delle tappe lungo il percorso descrittivo della traduzione, per cui, attraverso tali “procedure di scoperta”, il critico giunge alla formulazione di “ipotesi esplicative”, le quali richiedono, alla base, una definizione del concetto di traduzione (Toury, 1995:85).

È il ramo teorico della disciplina (*Theoretical Translation Studies*) a fornire al ramo descrittivo (*Descriptive Translation Studies*) l’apparato per descrivere tutti i tipi di relazione che possono sussistere tra il testo originale e la traduzione. Subentra qui il concetto di “equivalenza traduttiva”, la quale assume ora una valenza differente rispetto ad altre teorie traduttologiche<sup>134</sup>. Non si tratta, infatti, di una semplice relazione tra testo di partenza e testo di arrivo stabilita sulla base di un determinato genere di costante, ma di un concetto “funzionale-relazionale”, vale a dire,

---

<sup>134</sup> La nozione di equivalenza, nella concezione di Toury, di per sé riveste un’importanza relativa. Essenzialmente, può servire a definire un concetto complessivo di traduzione soggiacente al corpus testuale in analisi, tenendo conto delle costrizioni (*constraints*) che hanno agito sul tradurre, e del processo decisionale (*decision-making*) attuato in funzione delle costrizioni. Inoltre, la nozione di equivalenza può essere utile al fine di spiegare – in ordine inverso rispetto a quello delle procedure di ricerca descritte in precedenza – l’intera rete di relazioni traduttive, le singole coppie “problema+soluzione” (per esempio, rappresentando effettive unità di traduzione in funzione delle norme dominanti di equivalenza nella traduzione), e le rappresentazioni linguistico-testuali delle soluzioni di traduzione, per questo definite come fenomeni traduttivi di superficie (Toury, 1995:86).

un sistema di relazioni che permette di distinguere una traduzione appropriata da una inappropriata, in virtù della performance linguistica adeguata rispetto alla cultura in questione (Toury, 1995:86).

Toury aggiunge il concetto di equivalenza “potenziale”. Tale concetto deriva dall’idea che ogni tipo di relazione tra originale e traduzione può entrare a far parte della nozione di equivalenza traduttiva, per cui l’intera serie delle possibili relazioni, che può funzionare ai fini di un’analisi descrittiva della traduzione, costituisce l’equivalenza “potenziale”, la quale appartiene alla sezione teorica della disciplina. Tuttavia, quando qualsiasi parte di tale equivalenza potenziale serve a descrivere alcuni fenomeni osservabili, si produce un’equivalenza “attualizzata” (o “realizzata”), che trova posto all’interno degli studi descrittivi della traduzione. Metodologicamente, ciò significa che il critico constata l’esistenza di equivalenza tra il testo originale e la traduzione; da accertare è la maniera in cui si giunge a tale assunto, ovvero indagare ciò che rimane invariato e ciò che viene trasformato dal processo traduttivo (Toury, 1995:86).

Trattandosi di traduzioni letterarie – ossia traduzioni il cui prodotto è accettabile come letterario nella cultura ricevente<sup>135</sup> – l’area di studio del critico non è mai il testo come entità in sé, ma ciò che il testo può rivelare a proposito del processo che ha portato alla sua realizzazione: le opzioni a disposizione del traduttore, le scelte da lui effettuate e le costrizioni che hanno determinato tali scelte.

#### 5.6. La *critica produttiva* di Antoine Berman

Nella seconda parte del suo lungo articolo dedicato alla critica delle traduzioni, dal titolo *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), Antoine Berman descrive la struttura – “l’architectonique”, secondo la definizione dell’autore (Berman, 1995:64) – dell’analisi delle traduzioni da lui concepita. Berman precisa fin dalle prime righe che non si tratta di presentare un modello, ma di tracciare un “possibile percorso analitico” (Berman, 1995:64), il quale presenta la caratteristica di potersi modulare alle esigenze di ciascun “analista” (ovvero critico delle traduzioni) e sulla base di tutti i tipi di forme testuali standardizzate (articolo, comunicazione, studio, opera, recensione, tesi, etc.).

Il percorso analitico di Berman consiste di varie tappe successive, fattore per il quale si può utilizzare il concetto di metodo di analisi delle traduzioni. Le prime tappe costituiscono una sorta di lavoro preliminare, vale a dire la lettura della traduzione e dell’originale; le tappe successive, invece, rappresentano i momenti fondamentali dell’atto critico in sé, basato su determinate categorie proprie di tale struttura critica.

---

<sup>135</sup> Si tenga presente la distinzione che Toury presenta a proposito di “traduzione letteraria”: (a) la traduzione di testi che sono considerati come letterari nella cultura di partenza; (b) la traduzione di un testo in modo tale che il prodotto sia accettabile come letterario nella cultura ricevente (Toury, 1995:168).

In primo luogo, la lettura e la rilettura della traduzione sono guidate dal criterio che il critico deve mantenere uno sguardo “recettivo” nei confronti del testo, sospendendo ogni giudizio affrettato e, soprattutto, lasciando completamente da parte l’originale, al fine di percepire se il testo tradotto “regge” (“tient”, in francese)<sup>136</sup> (Berman, 1995:65). Una simile lettura, inoltre, consente di rivelare, da un lato, le immancabili “zone testuali” problematiche, vale a dire passaggi in cui si rintracciano delle lacune del testo tradotto, che possono essere di vario tipo, stilistico, sintattico, lessicale, o di contaminazione linguistica, ossia possono essere il segnale di un’interferenza della lingua originale; dall’altro, essa rivela le zone testuali che Berman definisce “miracolose”, in cui si presenta una scrittura, non solo ben riuscita, ma che appare come una “scrittura-di-traduzione”, con dei segni di estraneità armoniosamente accettati dalla lingua di arrivo (Berman, 1995:66).

In secondo luogo, la lettura dell’originale prevede, a sua volta, di lasciare da parte la traduzione, ma di tenere conto delle zone testuali in cui il testo tradotto ha mostrato delle problematicità o delle soluzioni felici. Si tratta, dunque, di una “pre-analisi testuale”, nel corso della quale il critico individua i tratti stilistici che contraddistinguono la scrittura e la lingua dell’originale e ne costituisce una rete di correlazioni sistematiche utile alla fase futura di confronto. La lettura del testo originale da parte del critico, per un certo verso, può essere paragonata alla lettura che il traduttore compie prima e durante l’atto traduttivo; dall’altro, tuttavia, da essa si differenzia, per il fatto che la lettura del traduttore è, di per sé, una sorta di pre-traduzione, in quanto condotta nella prospettiva del tradurre (Berman, 1995:67-68). Inoltre, così come il traduttore, anche il critico, secondo Berman, deve ricorrere a numerose “letture collaterali”, di altre opere dello stesso autore e di altri autori della sua epoca<sup>137</sup>. In più rispetto al traduttore, il critico è maggiormente legato agli approcci teorici della traduzione, in quanto è chiamato egli stesso a produrre un discorso concettuale rigoroso (Berman, 1995:69).

Un criterio importante nella concezione bermaniana della critica delle traduzioni è quello che guida “la *selezione di esempi stilistici* (in senso ampio) pertinenti e significativi all’interno dell’originale” (Berman, 1995:70). Il criterio in questione è quello dell’*interpretazione dell’opera* (che varia a seconda dei critici), per cui vengono selezionati quei passaggi del testo originale che costituiscono i punti in cui esso “si condensa, si rappresenta, assume significato o si simbolizza” (Berman, 1995:70). Sono questi i passaggi testuali in cui la scrittura possiede un “alto grado di necessità”, diversamente da tutte le altre parti, caratterizzate da un “carattere aleatorio”, nel senso che, non possedendo tale necessità scritturale assoluta, potrebbero essere state scritte diversamente.

---

<sup>136</sup> “*Reggere* implica qui un doppio significato: reggere come uno scritto nella lingua ricevente, cioè essenzialmente non valicare le sue “norme” relative alla qualità standard della scrittura. Reggere, inoltre, al di là di questa esigenza di base, come un testo vero e proprio (sistematicità e correlazione, organicità di tutte le sue costituenti)”. [Trad. nostra] (Berman, 1995:65).

<sup>137</sup> Berman sostiene: “Tradurre esige letture vaste e diversificate. Un traduttore ignorante – che non legge nella maniera dovuta – è un traduttore manchevole. Si traduce con i libri – e non soltanto con i dizionari”. [Trad. nostra] (Berman, 1995:68).

Questa dialettica del necessario e dell'aleatorio – sottolinea Berman – è determinante per il critico e per il traduttore (Berman, 1995:71).

Prima di passare al confronto tra originale e traduzione, Berman ritiene necessaria un'ulteriore indagine: quella sul traduttore e sul lavoro di traduzione.

Diversamente dall'interesse rivolto all'autore dell'opera originale, incentrato su aspetti biografici, psicologici, esistenziali, etc., che possano far luce sulla sua produzione letteraria, l'interesse a conoscere più approfonditamente il traduttore risponde ad un'altra finalità, quella di delineare il suo profilo professionale e linguistico. In particolare, occorre sapere se il traduttore traduce nella sua lingua madre o in una lingua seconda; se è bilingue, ed eventualmente di che tipo; che tipo di rapporto intrattiene con le lingue che utilizza; se pratica soltanto la professione di traduttore, o se svolge anche altre attività lavorative; se è egli stesso autore, e di che genere; se ha scritto articoli, studi, saggi, sulle opere che ha tradotto; che genere di testi solitamente traduce; se ha scritto sulla sua pratica di traduttore, sui principi che la regolano, sulle sue traduzioni e sulla traduzione in generale. Non si tratta semplicemente di redigere una lista di informazioni circa il traduttore, ma occorre andare oltre, per determinare la sua posizione traduttiva, il suo progetto di traduzione e i suoi orizzonti traduttivi.

Relativamente alla posizione traduttiva, Berman chiarisce che si tratta di un "compromesso" tra la maniera in cui il traduttore percepisce il compito traduttivo e la maniera in cui ha interiorizzato le norme che regolano il tradurre in un certo contesto storico, letterario, ideologico. La posizione traduttiva, in altri termini, rappresenta il modo in cui il traduttore si pone nei confronti del tradurre. Essa può essere ricostruita, implicitamente, a partire dalle traduzioni stesse, o in certi casi, in maniera esplicita, attraverso le enunciazioni che il traduttore ha fornito sulle sue traduzioni e sul tradurre. La posizione traduttiva è strettamente connessa alla posizione linguistica del traduttore (il suo rapporto con le lingue straniere e la lingua materna) e alla sua posizione scritturale (il suo rapporto con la scrittura e con altre opere letterarie) (Berman, 1995:74-75).

Dalla posizione traduttiva, assieme alle esigenze specifiche poste dall'opera da tradurre, sorge il progetto traduttivo, il quale definisce – anche senza dover essere enunciato esplicitamente, né teorizzato *a fortiori* – la maniera in cui il traduttore realizza la traduzione, sceglie una maniera di tradurre. Il critico, dunque, deve leggere la traduzione alla luce del progetto traduttivo, che a sua volta non è accessibile che a partire dalla traduzione stessa, frutto, a sua volta, del progetto traduttivo. Ecco che il critico sembra trovarsi di fronte ad un "circolo assoluto, ma non vizioso", come sostiene Berman (1995:77):

elle [la traduction] va où la mène le projet, et *jusqu'ou* la mène le projet. Elle ne nous dit la vérité du projet qu'en nous révélant *comment* il a été réalisé (et non,

finalement, s'il a été réalisé) et quelles ont été les *conséquences* du projet par rapport à l'original.<sup>138</sup> (Berman, 1995:77)

Il compito del critico, infatti, consiste nel dimostrare che una traduzione che ha fallito in qualche sua parte, è il risultato di un progetto traduttivo errato in una certa sua componente. L'analisi del progetto comporta due fasi: innanzitutto, la lettura della traduzione, dalla quale risulta il progetto e la ricerca di eventuali enunciazioni del traduttore stesso a proposito della sua traduzione (in prefazioni, postfazioni, articoli, interviste, etc.); secondariamente, il lavoro comparativo vero e proprio, che prevede, per definizione, un'analisi della traduzione, dell'originale e delle maniere di realizzare il progetto traduttivo<sup>139</sup> (Berman, 1995:83).

A proposito del progetto traduttivo, Berman, in ultimo, fa notare che la sua esistenza non contraddice il carattere immediato, intuitivo, del tradurre, poiché una tale intuitività è pervasa di riflessività (Berman, 1995:78).

Posizione traduttiva e progetto traduttivo, infine, sono colti all'interno di un orizzonte, ovvero "l'insieme dei parametri linguistici, letterari, culturali e storici che "determinano" il sentire, l'agire ed il pensare di un traduttore" (Berman, 1995:79). La nozione di orizzonte traduttivo implicherebbe una doppia natura: da un lato, esso designa lo spazio entro cui l'agire del traduttore ha senso e può operare; dall'altro, demarca il cerchio di possibilità limitate entro cui il traduttore può agire.

Le analisi finora descritte preparano il terreno per la fase concreta e decisiva della critica delle traduzioni: il confronto *fondato*<sup>140</sup> tra l'originale e la sua traduzione (Berman, 1995:83).

La prima considerazione da fare riguarda la forma dell'analisi: essa, di fatto, può cambiare non solo in funzione del genere letterario del testo tradotto, ma anche in virtù della traduzione che analizza, vale a dire se si tratta della traduzione di una singola opera, della traduzione di una raccolta (per esempio, di poesie, di racconti, etc.) o della traduzione dell'intera opera di un traduttore. Inoltre, la forma dell'analisi può variare a seconda che si studi una sola traduzione di un traduttore o si proceda ad uno studio comparativo di più traduzioni della stessa opera<sup>141</sup>. Benché la metodologia applicata sia la stessa, la forma finale dell'analisi cambia (Berman, 1995:83-84).

---

<sup>138</sup> "Essa [la traduzione] va *dove* la conduce il progetto, e *fino a dove* la conduce il progetto. Essa ci dice la verità sul progetto soltanto nella misura in cui ci rivela *come* è stato realizzato (e non se, alla fine, è stato realizzato) e quali sono le *conseguenze* del progetto in relazione all'originale. [Trad. nostra].

<sup>139</sup> "La verità (e la validità) del progetto si misura al contempo in rapporto a se stessa e al suo prodotto" [Trad. nostra] (Berman, 1995:83).

<sup>140</sup> Berman chiarisce che il confronto tra originale e traduzione è una comparazione "fondata" (*fondée*, in francese), in quanto si basa su tutta quella serie di dati (*bases*, secondo l'autore) che il critico dapprima ha raccolto (Berman, 1995:83).

<sup>141</sup> Berman sostiene che il confronto con altre traduzioni è sempre fruttuoso, in quanto arricchisce un'analisi che altrimenti rimarrebbe alquanto limitata. Di fatto, ogni volta che un traduttore è a conoscenza dell'esistenza di altre traduzioni dell'opera che si accinge a tradurre, sa di avere a disposizione uno strumento da consultare per una qualsiasi ragione. Per questo motivo, Berman ritiene che, il fatto che un'opera sia stata

La comparazione prevede quattro passaggi: il primo consiste nel confronto degli elementi e dei passaggi selezionati nell'originale con quelli corrispondenti della traduzione; secondariamente, si opera il confronto inverso, tra le zone testuali problematiche (o, al contrario, ben riuscite) individuate nella traduzione e le relative zone testuali dell'originale; in terzo luogo, il confronto avviene con altre traduzioni (nei casi in cui ciò sia possibile); e infine, si attua il confronto della traduzione con il suo progetto traduttivo (Berman, 1995:85-86).

Quest'ultimo passaggio – il confronto con il progetto traduttivo – risulta il più complesso e delicato. Il progetto, come spiegato anche in precedenza, fa apparire il “come” ultimo della realizzazione della traduzione, in relazione alla soggettività del traduttore e alle sue scelte personali. Il risultato di tale confronto può mettere in evidenza una discordanza tra il progetto e la sua realizzazione. In tal caso, il critico deve essere in grado di definire la natura, la forma e le cause di tale discordanza. Tuttavia, non è raro che il critico s'inganni nel constatare una discordanza, verosimilmente in ragion del fatto che non ha ricostruito e analizzato il progetto traduttivo nella maniera dovuta. Inoltre, ciò che può apparire come una discordanza, talvolta, è la deficienza implicita all'atto traduttivo stesso. Berman, sottolinea che, a prescindere dalla logica e dalla coerenza di qualsiasi progetto traduttivo, c'è e ci sarà sempre difettosità in una traduzione (Berman, 1995:86).

Il critico della traduzione deve tenere conto di due fattori intrinsecamente connessi al confronto che sottosta all'analisi traduttiva: la comunicabilità e la leggibilità, da un lato; e la valutazione del lavoro del traduttore, dall'altro.

Per ciò che concerne il primo fattore, quello della comunicabilità, l'analisi della traduzione, essendo un lavoro di scrittura, deve sventare il pericolo di incorrere in certi errori:

a) la tecnicità terminologica, vale a dire che se il critico utilizza termini specialistici senza esplicitarli, ottiene l'effetto di ridurre la comunicabilità, di impedire ad un pubblico di lettori non specializzato nella materia di fruire dei risultati dell'analisi. Il compito del critico, dunque, è quello di “dis-ermetizzare” (Berman, 1995:88) il suo discorso, esplicitando la sua terminologia.

b) l'irruzione della lingua del testo originale o della lingua di una traduzione straniera evocata; ciò ricorre nella maggior parte dei casi in presenza di termini considerati intraducibili nella lingua di arrivo; la soluzione da adottare è quella di esplicitare il significato di tale termine, per il quale la lingua in cui si traduce non possiede un diretto equivalente (Berman, 1995:88);

c) il carattere minuzioso e complesso della scrittura, che potrebbe rendere complicata la comprensione dell'analisi e infrangere il criterio, che vuole che l'analisi comparativa sia trasparente, ricca e costantemente aperta alla pluralità delle prospettive e degli orizzonti che costituiscono la dimensione traduttiva stessa (Berman, 1995:88). Tre procedure possono garantire che l'analisi si configuri come un vero e proprio lavoro di scrittura: la chiarezza espositiva; la

---

già tradotta, cambia la natura del nuovo lavoro di traduzione e definisce l'analisi traduttiva di una tale traduzione come analisi di una ri-traduzione (Berman, 1995:84-85).

riflessività incessante del discorso, che deve allontanarsi dai testi messi a confronto per fornire una spiegazione dei dati di tale comparazione; infine, il ricorso alla digressione, ossia l'introduzione, a partire da un certo esempio, di una serie di questioni e di riflessioni, che assicurano alla scrittura una certa autonomia e il carattere di commento (Berman, 1995:89-91).

Il secondo fattore, la valutazione del traduttore, deve essere basata su un duplice criterio, d'ordine etico e poetico. La poeticità di una traduzione risiede nel fatto che il traduttore ha realizzato un vero e proprio lavoro testuale, ha prodotto un testo, in correlazione più o meno stretta con la testualità dell'originale. L'eticità, invece, consiste nel rispetto, o meglio, in un certo rispetto dell'originale. Eticità e poeticità, nella concezione di Berman, dunque, garantiscono che vi sia "corrispondenza"<sup>142</sup> con l'originale e la sua lingua (Berman, 1995:91-95).

Un'ulteriore tappa della critica delle traduzioni riguarda la ricezione della traduzione. Si tratta di una problematica delicata, in quanto, molto spesso il critico si trova a constatare che un dato testo è stato recepito non in quanto traduzione di un'opera scritta originariamente in un'altra lingua, ma in quanto opera straniera, ignorando il fatto che si tratti di una traduzione. In sintesi, il compito del critico è quello di appurare che l'opera tradotta sia stata recepita in quanto traduzione e di comprendere il modo in cui essa è stata recepita, inizialmente, dalla critica, la quale verosimilmente l'ha analizzata, valutata e giudicata, ed infine dal pubblico dei lettori (Berman, 1995:95-96).

La tappa finale del percorso critico tracciato da Berman rappresenta la parte più originale della sua concezione: la critica produttiva (Berman, 1995:96-97). Alla base di tale nozione sta la concezione (già esposta nel corso di questo paragrafo) circa la ritraduzione, per cui se di una certa opera letteraria esistono più di una traduzione, il critico, con il suo lavoro, deve essere in grado di articolare i principi di una ritraduzione sulla base di nuovi progetti traduttivi. Il punto chiave di questa teoria sta nel fatto che non si tratta di proporre un nuovo progetto traduttivo (ciò spetta eventualmente al traduttore), né di tentare di offrire dei consigli su come migliorare la traduzione; piuttosto, l'intento è quello di preparare il più rigorosamente possibile il terreno per una nuova traduzione, dunque per la ritraduzione. A tal fine, Berman asserisce che:

L'exposition des principes de la retraduction ne doit pas être ni trop générale ni trop fermée et exclusive, puisque la vie même de la traduction réside dans la

---

<sup>142</sup> Berman aggiunge che la scelta del termine "corrispondenza" è motivata dal fatto che esso possiede una ricca polisemia, ma allo stesso tempo, una forte indeterminatezza. Come lo studioso francese illustra per mezzo di esempi, il termine "corrispondenza", ha un duplice significato: un di tipo esistenziale ed ontologico, si pensi alle "corrispondenze" di Baudelaire; l'altro concreto, come la "corrispondenza" epistolare. Con ciò, Berman vuole intendere che la corrispondenza traduttiva è espressione del fatto che la traduzione deve sempre "corrispondere" alla pluralità di tutte le significazioni espresse da un termine (Berman, 1995:94).

pluralité imprévisible des versions successives ou simultanée d'une même œuvre.<sup>143</sup> (Berman, 1995:97).

Con quest'ultima tappa, dunque, l'analisi della traduzione diventa "critica" nel senso più elevato del termine, vale a dire come atto critico positivo, fruttuoso, fecondo, tanto che la sua ragione d'essere sussiste, non solo di fronte a traduzioni difettose e problematiche, ma anche in presenza di traduzioni ben riuscite. In questo caso, di fatto, il ruolo della critica produttiva è quello di mostrare l'eccellenza della traduzione e le ragioni di tale pregevolezza.

### 5.7. L'approccio di Lance Hewson

La panoramica appena delineata circa lo stato attuale della ricerca sul *Translation Criticism* ha messo in evidenza varie problematiche su cui il parere degli studiosi rimane discordo. Di esse si è occupato Lance Hewson, docente presso l'Università di Ginevra, autore del già citato volume sulla critica delle traduzioni, pubblicato nel 2011, con il titolo *An Approach to Translation Criticism, "Emma" and "Madame Bovary" in translation*, in cui l'autore fornisce una propria metodologia di analisi critica applicata allo studio delle traduzioni di due noti romanzi (*Emma* di Jane Austen e *Madame Bovary* di Gustave Flaubert).

Che l'approccio di Hewson sia di tipo comparativo, non solo è testimoniato dal metodo adottato per l'analisi del testo tradotto – basato sul costante confronto tra passaggi della traduzione e passaggi del testo originale, fino alla comparazione globale delle due macrostrutture – ma viene anche confermato dalle affermazioni stesse dell'autore, nel capitolo conclusivo del suo volume, dove trae un bilancio dell'operazione critica e presenta i limiti e la ragion d'essere del *Translation Criticism*.

Translation criticism, it seems to me, can only be a meaningful exercise when it envisages the relationship of a secondary text to its source, and recognizes that the source is not just the origin of the new text, but also the point of reference if we wish to be able to make a critical pronouncement on the outcome of the translation.<sup>144</sup> (Hewson, 2011:268).

---

<sup>143</sup> "L'esposizione dei principi della ritraduzione non deve essere né troppo generale né troppo delimitata ed esclusiva, poiché la vita stessa della traduzione risiede nella pluralità imprevedibile delle versioni successive o simultanee di una stessa opera". [Trad. nostra]

<sup>144</sup> "La critica delle traduzioni, a mio modo di vedere, può essere un esercizio significativo solo quando prevede la relazione tra il testo d'arrivo e il suo originale, ed ammette che il testo fonte è non solo l'origine del nuovo testo, ma anche il punto di riferimento per chi intende esprimere un pronunciamento critico sul risultato della traduzione". [Trad. nostra].

Hewson, inoltre, aggiunge che uno degli scopi della critica delle traduzioni è quello di esaminare tali risultati nell'intento di comprendere cosa avviene durante il processo traduttivo. Sebbene le condizioni originali del tradurre non possano essere ricreate, almeno si possono prefigurare alcune delle possibili scelte che in una certa porzione di testo sono state assunte, e di conseguenza trarne dei risultati.

Il *Translation Criticism*, nell'ottica di Hewson, pone faccia a faccia un testo (oggetto) e un commento su tale oggetto (Hewson, 2011:268). L'esito, quindi, è di doppia natura: nel tentativo di far luce sulle conseguenze delle scelte traduttive, la critica rivela la sua propria logica. Si ha a che fare, in questo caso, con una critica di orientamento positivo, in quanto ammette di essere basata sulla soggettività di un'interpretazione (Hewson, 2011:269). Tale interpretazione, e la logica su cui è basata, fornisce, secondo Hewson, non solo le basi su cui l'atto critico si appoggia, ma anche le fondamenta per una nuova traduzione, che a sua volta, sarà soggetta a nuove analisi critiche.

La critica delle traduzioni, dunque, nel contribuire a fare chiarezza su quanto è stato fatto nel corso dell'atto traduttivo, prepara il terreno per la realizzazione di una nuova traduzione, che possa trarre ispirazione e, quindi giovamento, dai risultati dell'operazione critica (Hewson, 2011:269).

#### 5.7.1. I presupposti per un nuovo modello

Prima di presentare il suo metodo, Hewson fornisce importanti spunti di riflessione a proposito di quelle problematiche traduttologiche, il cui modo di essere concepite si ripercuote sulla maniera di intendere la critica delle traduzioni. Nel fornire la propria opinione a riguardo, lo studioso ginevrino stabilisce i presupposti per il suo nuovo modello di analisi critica delle traduzioni, che si rifà, in parte, a criteri metodologici già adottati da altri studiosi, superando, però, alcune incoerenze che avevano attirato dubbi circa la concreta applicabilità dei metodi precedentemente descritti.

Il primo punto in discussione riguarda l'orientamento dell'approccio analitico del critico: deve esaminare prima il testo tradotto oppure il testo originale? deve cercare segnali di adesione ai differenti tipi di norme o, invece, alle loro infrazioni?

Partendo dall'idea che la traduzione possiede un doppio status, in quanto, da un lato, rappresenta il suo originale, portando il nome dell'autore, e dall'altro, conduce una vita autonoma nel nuovo contesto linguistico e culturale (Ballard/Hewson, 2004:126)<sup>145</sup>, Hewson ritiene che il critico sia in grado di superare la dicotomia testo di partenza *versus* testo di arrivo. La maniera per farlo è quella di "riattivare le interpretazioni dell'originale allorché si prefigura il potenziale interpretativo della traduzione" (Hewson, 2011:17).

---

<sup>145</sup> Cfr. L. Hewson, *Sourcistes et cibles*, in M. Ballard, L. Hewson, *Correct, incorrect*, Artois Presses Université, Arras, 2004, pp. 123-134.

Il secondo argomento controverso riguarda la terminologia utilizzata, la quale presenterebbe una certa indeterminatezza, ossia mancherebbe di una chiara esplicitazione della connotazione di certi termini, in particolare “shift” e “deviation”. Essi, secondo la spiegazione di Hewson (2011:17), presuppongono, per loro natura, un’istanza negativa, mentre, nella concezione degli studiosi che li hanno utilizzati, è stata loro attribuita una valenza positiva, che non colliderebbe con il loro concetto che la traduzione comporta in ogni caso un certo grado di cambiamento e differenza rispetto all’originale, e che, dunque, nonostante determinati passaggi presentino degli “shift” o delle “deviations” rispetto all’originale, il resto del testo risulta quanto possibile equivalente.

A questa inesattezza terminologica, Hewson fa fronte nel suo contributo alla critica delle traduzioni, introducendo due nuovi concetti: “scelte traduttive” ed i loro “effetti” (Hewson, 2011:17). Essi, nell’ottica di Hewson, renderebbero conto, rispettivamente, di due caratteri impliciti all’atto del tradurre: il primo concetto confermerebbe il fatto che la traduzione comporta sempre una scelta da parte del traduttore, anche laddove, teoricamente, il sistema della lingua di arrivo richiede una precisa soluzione; il secondo, invece, rivelerebbe la possibilità di identificare l’impatto di tali scelte e, dunque, misurare i loro effetti sulla traduzione. La combinazione di “scelta traduttiva” ed “effetto”, inoltre, secondo Hewson, avrebbe il vantaggio di porre in risalto le due figure coinvolte nell’attività critica della traduzione: il traduttore ed il critico, entrambi partecipi con la loro soggettività.

L’identificazione dei passaggi da analizzare e le relazioni tra elementi microstrutturali e livello macrostrutturale di un testo rappresentano due ulteriori temi oggetto di dibattito, in quanto sarebbero presupposti implicitamente, quasi dati per scontati, senza indagare le loro effettive implicazioni.

Rispetto al primo dei problemi, la replica di Hewson rivela che la selezione dei passaggi costituisce uno dei punti deboli del *Translation Criticism*, a cui neppure il suo approccio riesce a fornire una soluzione soddisfacente. Hewson, di fatto, si limita a constatare che la scelta dei passaggi comporta il rischio di selezionare campioni che non siano (o non siano considerati) rappresentativi, che non rivelino le caratteristiche principali della traduzione (Hewson, 2011:257).

Esistono modi diversi di scegliere i passaggi da analizzare: ad esempio, ci si può basare sull’identificazione di specifici fattori (elementi lessicali, strutture sintattiche, etc.) preventivamente stabiliti; oppure si può operare una scelta casuale, basandosi sul criterio dell’autentica rappresentatività; altrimenti, ci si può attenere ad una struttura critica precedentemente costruita, mettendo così in gioco l’interpretazione personale del critico, che sottosta a tale struttura e che determina la maggior parte delle sue operazioni critiche (Hewson, 2011:258).

Quest’ultimo tipo di selezione è quello adottato da Hewson. Il suo vantaggio consiste nell’assumere una certa posizione, contrapponendola alla posizione costituita e rivelata dal progetto traduttivo.

Nessuno dei suddetti metodi per la selezione dei passaggi, tuttavia, si esime dall'attirare su di sé almeno un'obiezione: se il set di passaggi scelti fosse stato differente, sarebbe mutato anche il set dei risultati ottenuti? Non potendo fornire una risposta certa a tale quesito, Hewson richiama il concetto della “compattezza interna” di una traduzione:

If one starts from the premise that translators work with an extended translation project that comprises a number of strategies, it might seem logical to believe that the product of the work will show a high degree of internal consistency. In such a case, the critic may reasonably choose a small number of passages in order to reconstruct just what the project and strategies were.<sup>146</sup> (Hewson, 2011:18)

Relativamente al secondo tema introdotto, quello delle relazioni tra elementi microstrutturali e livello macrostrutturale, Hewson fa notare che il macro-livello non è immediatamente visibile e che, di conseguenza, non può essere postulato in modo aggettivo al di fuori di una correlata interpretazione (Hewson, 2011:18). Pertanto, nel suo approccio, egli propone l'introduzione di un livello intermedio, che nella sua terminologia è denominato mesolivello (Hewson, 2011:16), in riferimento al quale il critico può esaminare i dati microstrutturali raccolti, per poi formulare delle ipotesi sulla rappresentazione della macrostruttura tenendo conto dei risultati del micro- e del macrolivello (Hewson, 2011:18)<sup>147</sup>.

Altra questione controversa: il *tertium comparationis*. Sebbene il suo utilizzo sia inteso come l'introduzione di una misurazione oggettiva in rapporto alla quale il critico può confrontare passaggi del testo originale e della traduzione, l'espressione del *tertium comparationis* è rappresentata, di fatto, da un qualche tipo di parafrasi, frutto, a sua volta, di una certa interpretazione. L'alternativa proposta da Hewson è quella che egli denomina “interpretazione potenziale” (Hewson, 2011:20). Il concetto di fondo consiste nel ritenere che il traduttore, nell'atto del tradurre, procede lungo una delle tante interpretazioni (plausibili, non plausibili, erronee) che il testo originale offre. Il critico non può giudicare se il lavoro del traduttore è basato su un'interpretazione erronea, ma, nell'ammettere altre possibili interpretazioni, può sostenere che le scelte traduttive assunte dal traduttore sostengono un'interpretazione differente, non compresa tra quelle da lui prefigurate (Hewson, 2011:20).<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> “Se si parte dalla premessa che i traduttori lavorano con un progetto traduttivo esteso, che comprende un certo numero di strategie, può apparire logico credere che il prodotto del lavoro mostrerà un elevato livello di compattezza interna. In tal caso, il critico può scegliere ragionevolmente un numero limitato di passaggi al fine di ricostruire il progetto e le strategie”. [Trad. nostra].

<sup>147</sup> Per maggiore chiarezza, si può notare che la microstruttura corrisponde al livello delle parole e delle frasi; la mesostruttura ad un passaggio del testo (della lunghezza massima di una pagina); e la macrostruttura all'intera opera.

<sup>148</sup> Hewson (2011:21), inoltre, fa riferimento al modello elaborato da Jean-Jacques Lecercle nel suo volume *Interpretation as Pragmatics*, del 1999, che presenta quattro tesi sull'interpretazione: (a) Tesi 1:

L'approccio di Hewson al *Translation Criticism* apporta, inoltre, una nuova prospettiva nei confronti delle questioni stilistiche. Lo studioso contesta il fatto che, nella maggior parte degli studi sulla traduzione e dei contributi critici, lo stile è relegato in una posizione secondaria o addirittura escluso dall'analisi. Egli intende, invece, dimostrare che le scelte stilistiche producono effetti di fondamentale rilevanza nell'interpretazione di un testo; cosicché il critico è chiamato a cercare di ricostruire le scelte stilistiche compiute dal traduttore e valutarne gli effetti (Hewson, 2011:19).

Infine, l'ultimo tema che, a parere di Hewson, necessita di approfondimento ed esplicitazione, riguarda la posizione interpretativa del critico. A tal fine, egli ricorre, ancora una volta, al contributo teorico di Lecercle (1999) e precisamente, al suo modello denominato "ALTER", acronimo derivato dall'associazione dei componenti in gioco: autore (A – author), lingua (L – language), testo (T– text), enciclopedia (E – encyclopaedia) e lettore (R – reader).

Come dimostra la sua rappresentazione schematica: [A ← [L → [T] ← E] → R] (Lecercle, 1999:75), al centro di tale modello è posto il testo; direttamente connessi ad esso sono la lingua, da un lato, e l'enciclopedia, dall'altro; l'autore ed il lettore, invece, occupano i due poli estremi. Ciò sta a significare che, secondo Lecercle, non c'è rapporto diretto tra autore e testo, né tra testo e lettore; ma che tale rapporto è intermediato, filtrato, rispettivamente, dalla lingua e dall'enciclopedia.

Hewson espande il modello di Lecercle, includendovi la figura del traduttore, nel suo duplice ruolo di lettore e (ri-)scrittore. Il traduttore, quindi, va ad occupare una posizione cruciale tra le due lingue ed enciclopedie, i due pubblici di lettori e, infine, tra i due testi. Ciò mette in risalto l'autonomia che la traduzione assume nel sistema letterario ricevente: essa, da un lato, incarna l'interpretazione del traduttore del testo originale; dall'altro, rappresenta un testo in pieno diritto, in attesa di essere per se stesso interpretato. Si colloca qui, dunque, la posizione, piuttosto delicata, del critico della traduzione, il quale deve prendere in esame un testo – la traduzione – che conduce, simultaneamente, una duplice esistenza, nel sistema ricevente e in quello di partenza, con il relativo potenziale interpretativo.

Hewson stabilisce, pertanto, che il ruolo del critico consiste nel confrontare il potenziale interpretativo dei due testi, al fine di fornire qualche indicazione circa la natura delle interpretazioni che essi incoraggiano. In breve, il critico può giungere a constatare se tra le rispettive

---

Tutte le interpretazioni sono possibili. (b) Tesi 2: Nessun'interpretazione è vera. (c) Tesi 3: Alcune interpretazioni sono corrette. (d) Tesi 4: Alcune interpretazioni sono false. (Lecercle, 1999:31). Lecercle ha dimostrato che la prima tesi è vera, mentre la seconda è da rigettare. L'attenzione si focalizza, dunque, sulle restanti due tesi, relative alla "correttezza" o "falsità" delle interpretazioni. Più precisamente, un'interpretazione è da ritenere corretta quando si conforma alle costrizioni della struttura pragmatica che regola l'interpretazione del testo e non interrompe l'interminabile processo interpretativo; al contrario, un'interpretazione è falsa quando disattende ai vincoli imposti dall'enciclopedia (ossia dalla somma totale delle conoscenze che circolano all'interno di una cultura, come definito da Umberto Eco nel suo volume, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, del 1984). Inoltre, un'interpretazione è definita incorretta, quando ignora le costrizioni che la lingua ed il testo impongono per l'atto interpretativo (Lecercle, 1999:32-33).

interpretazioni vi sia un rapporto di “similarità divergente” o “divergenza ”, secondo la terminologia hewsoniana (Hewson, 2011:23)<sup>149</sup>.

### 5.7.2. Profilo metodologico

Sulla base delle premesse appena esposte, è possibile comprendere il funzionamento della metodologia che Lance Hewson propone per l’analisi critica delle traduzioni. Essa prevede un doppio movimento: dal generale al particolare e di nuovo al generale, dunque dalle considerazioni macrostrutturali all’indagine degli elementi microstrutturali, e progressivamente a ritroso verso la macrostruttura. Hewson intende dimostrare che, con tale procedimento, il critico può ottenere un soddisfacente grado di comprensione sia delle questioni interpretative che dei risultati delle decisioni traduttive (Hewson, 2011:24).

Il metodo proposto da Hewson si sviluppa in sei fasi principali.

- I. Raccolta di una serie di dati preliminari circa l’opera e la sua traduzione.
- II. Costruzione della struttura critica e conseguente identificazione dei passaggi da confrontare.
- III. Analisi degli elementi microstrutturali e valutazione dei relativi effetti sul livello mesostrutturale.
- IV. Identificazione degli effetti sul livello macrostrutturale.
- V. Mappatura delle piste interpretative e ipotesi sulla natura della traduzione.
- VI. Verifica di tale ipotesi su un’altra combinazione di passaggi.

I dettagli dei sei passaggi sopramenzionati saranno analizzati singolarmente nei paragrafi seguenti.

#### **I. Raccolta dei dati preliminari**

Il metodo di Lance Hewson suggerisce sei aree di interesse che il critico, nella prima fase del suo lavoro, deve esaminare al fine di raccogliere i dati preliminari sull’opera letteraria che intende analizzare e sulla sua traduzione.

Le prime informazioni sul testo originale riguardano la storia delle sue edizioni. Aderendo all’opinione di Armin Paul Frank (Frank et al., 1986), Hewson ribadisce che il critico dovrebbe poter consultare il testo di partenza usato dal traduttore e i documenti pertinenti a tale opera, inclusi i riferimenti all’autore e alla sua produzione letteraria (Hewson, 2011:24-25).

---

<sup>149</sup> I due concetti saranno studiati più approfonditamente nel corso del presente lavoro; al momento ci si limita a citare la breve definizione fornita dall’autore: “La “similarità divergente” ci dice che la traduzione “rappresenta” con successo il testo di partenza, mentre la “divergenza” suggerisce il legame tra il testo originale e la traduzione è di tipo puramente formale, mantenuto dal nome dell’autore sulla copertina e da una serie di somiglianze superficiali”. [Trad. nostra] (Hewson, 2011:23).

In secondo luogo, il critico deve indagare la presenza di altre traduzioni della stessa opera. In concreto, deve accertarsi se il testo originale è stato precedentemente tradotto in quella stessa lingua o in altre lingue straniere; o se, al contrario, si tratta della prima traduzione in assoluto di quell'opera. Deve, inoltre, verificare se si tratta di una traduzione "genuinamente nuova", o del rifacimento di una precedente traduzione (Hewson, 2011:25).

La terza area di interesse verte sul traduttore. Condividendo il parere di Berman (1995:73-74), Hewson sostiene che il critico deve raccogliere informazioni circa il bagaglio linguistico e culturale del traduttore, deve rintracciare referenze relative ad altre opere tradotte, ad eventuali libri scritti, etc.

In quarta istanza, Hewson afferma che l'atto interpretativo è influenzato non solo dal testo in sé, ma anche dall'intero apparato che lo circonda. Esso include elementi paratestuali e peritestuali del testo originale e della traduzione, assieme ad indicazioni della maniera in cui essi influenzano il lettore nella sua interpretazione del testo. Nel concreto, il critico deve esaminare la copertina anteriore e posteriore, l'introduzione, la bibliografia, le note a piè di pagina, le note dell'editore, le note del traduttore, la postfazione e altri eventuali apparati testuali.

In aggiunta al contenuto della quarta istanza, Hewson individua il quinto punto di interesse nel fatto che un apparato critico dell'opera oggetto di studio possa già esistere. Esso costituirebbe uno strumento di grande utilità per il critico, in quanto potrebbe aiutarlo a formulare la sua struttura critica. Il compito del critico, in tal caso, sarebbe quello di verificare se tale apparato, a prescindere dalla lingua in cui è scritto (lingua del testo originale, lingua della traduzione, o altra lingua straniera), si riferisce direttamente all'opera originale oppure alla sua traduzione. Hewson ritiene necessario chiarire l'appartenenza dell'apparato critico alla cultura di partenza o a quella di arrivo, ai fini della formulazione di potenziali strategie interpretative (Hewson, 2011:25).

L'aspetto conclusivo della raccolta dei dati preliminari concerne una visione globale della macrostruttura del testo. Tale analisi consiste, da un lato, nell'osservare la maniera in cui l'opera è stata suddivisa in capitoli, di esaminare la struttura di tali capitoli e la loro suddivisione in paragrafi – una simile indagine consente al critico di individuare potenziali discrepanze che, al contrario, non sarebbe in grado di discernere una volta avviata l'analisi degli elementi microstrutturali (Hewson, 2011:26) – e dall'altro, nell'identificare gli elementi costitutivi dell'intreccio (ad esempio, la natura, il numero e l'ordine degli episodi, il numero di personaggi, i temi minori, etc.).

## **II. Struttura critica e scelta dei passaggi**

Una fase importante ai fini della critica delle traduzioni è rappresentata dalla scelta dei passaggi da sottoporre al confronto tra l'originale e la sua traduzione. Il parere di Hewson a proposito della difficoltà di compiere tale scelta e, per di più, a proposito della difficoltà di stabilire dei parametri oggettivi per compierla, è stato già esposto nel paragrafo precedente, nel quale è stato

preannunciato qual è il criterio da lui adottato per tale operazione – vale a dire, il riferimento ad una struttura critica anteriormente costituita.

Ciò che occorre qui sottolineare è l'importanza che Hewson assegna alla struttura critica, la quale, a parere del nostro studioso, costituirebbe la base su cui condurre le indagini critiche successive. Essa, di fatto, consentirebbe di stabilire il confronto tra gli elementi relativi al microlivello, identificare gli effetti sul mesolivello, ed elaborare delle osservazioni sul macrolivello (Hewson, 2011:26).

La struttura critica, come concepita da Hewson, mira, da un lato, ad identificare le caratteristiche stilistiche cruciali di un'opera, e dall'altro, ad esaminare la fondatezza delle principali potenziali piste interpretative, tenendo conto sia di orientamenti critici precedentemente pubblicati, sia di altre potenziali direzioni interpretative.

In questo stadio iniziale, dunque, il critico assume un atteggiamento analitico che rivela un chiaro orientamento al testo originale. L'intento non è quello di stabilire una sua interpretazione circoscritta e definitiva, ma di identificare un limitato numero di elementi che sembrano rivestire maggiore importanza nella prefigurazione delle interpretazioni – elementi che, del resto, si presuppone abbiano richiesto maggiore attenzione da parte del traduttore.

In una fase successiva, il critico potrà constatare che la traduzione ha, in qualche modo, alterato o trasformato tali elementi e potrà appurare fino a che punto le scelte traduttive incoraggino interpretazioni divergenti. Tuttavia, ciò non significa che egli debba limitarsi ad un unico approccio, precludendosi così la possibilità di scoprire nuove ed interessanti letture mediate dalle scelte del traduttore.

In altri termini, come Hewson afferma, la struttura iniziale è un punto di partenza necessario che delimita quello che altrimenti sarebbe un processo infinitamente lungo (Hewson, 2011:26).

Sulla base del ragionamento portato avanti nella costruzione della struttura critica, il critico può, quindi, individuare una serie di passaggi che, secondo i suoi calcoli, possono rappresentare al meglio il potenziale interpretativo espresso dall'opera originale.

### **III. Analisi microstrutturale e mesostrutturale**

Una volta selezionati i passaggi del testo originale che meglio rispondono alle esigenze della struttura critica e dopo aver individuato i corrispondenti passaggi all'interno del testo tradotto, il critico può avviare l'analisi, esaminare le scelte traduttive e iniziare a prendere nota in modo provvisorio dei loro potenziali effetti.

Hewson sostiene che, intendere di raggiungere una certa esaustività in tale operazione rappresenta una pretesa erronea, persino al livello più basso, quello microstrutturale. È necessario, pertanto, operare sulla base di una lettura iniziale, che rispecchia gli elementi identificati nella

struttura critica. Ciò consente al critico di concentrarsi su specifici elementi ed esaminare il modo in cui sono stati tradotti (Hewson, 2011:27).

Più esattamente, l'analisi microstrutturale intesa da Hewson verte su sei categorie: a) livello sintattico, b) piano lessicale, c) ambito grammaticale, d) componente stilistica, e) "scelte radicali", f) discorso indiretto libero.

Per ciascuna delle sei categorie saranno, di seguito, esposti i vari fenomeni traduttivi che il critico può riscontrare nel corso dell'analisi.<sup>150</sup>

- a) Da un punto di vista sintattico, le scelte del traduttore possono dare luogo a:
- calchi sintattici, vale a dire strutture che riproducono lo stesso ordine degli elementi sintattici dell'originale (Hewson, 2011:59-61);
  - modificazioni alla forma globale, che cambiano il modo in cui il materiale è suddiviso in capitoli, paragrafi e frasi (Hewson, 2011:62);
  - alterazioni rispetto all'ordine degli elementi sintattici nella frase, che creano anteposizione, giustapposizione o posposizione (Hewson, 2011:63-65);
  - ricategorizzazione (o trasposizione), cioè il cambiamento della categoria sintattica di un elemento (o di una serie di elementi) che richiede di ricostruire la frase intorno alla nuova categoria (Hewson, 2011:65);
  - modulazione, intesa come cambiamento del punto di vista, prodotto da un ampio numero di fenomeni, uno tra tutti il passaggio dalla forma attiva a quella passiva, o viceversa (Hewson, 2011:66).

b) La descrizione delle scelte lessicali compiute dal traduttore può mettere in evidenza i seguenti fenomeni:

- equivalente stabilito<sup>151</sup> (Hewson, 2011:67);
- prestito<sup>152</sup> (Hewson, 2011:68);
- esplicitazione<sup>153</sup> / implicitazione<sup>154</sup> (Hewson, 2011:68);

---

<sup>150</sup> Si noti che, per la descrizione dei singoli fenomeni presi in esame, nel presente lavoro si fa riferimento alla definizione che Lance Hewson ha fornito nel suo volume *An approach to Translation Criticism* (2011). Alcune definizioni sono state formulate dall'autore stesso, altre Hewson le ha tratte da tre pubblicazioni differenti, come verrà segnalato nelle relative note. Gli studi, personalmente consultati, a cui Hewson fa riferimento per le definizioni dei fenomeni descritti sono: a) L. Molina and A. Hurtado Albir, "Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach", in *Meta* 47 (4), 2002, pp. 498-512; b) J. Delisle, H. Lee-Jahnke and M.C. Cormier, *Terminologie de la traduction*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999; c) K. Wales, *A Dictionary of Stylistics*, Longman, Harlow, 2001.

<sup>151</sup> "Un termine o espressione riconosciuto (dai dizionari o dalla lingua in uso) come un equivalente nella lingua d'arrivo" [Trad. nostra] (Molina and Hurtado Albir, 2002:510).

<sup>152</sup> "Prendere una parola o un'espressione direttamente da un'altra lingua" [Trad. nostra] (Molina and Hurtado Albir, 2002:510).

<sup>153</sup> "Risultato di uno smorzamento, che consiste nell'introdurre nel testo d'arrivo, per maggiore chiarezza o in ragione di vincoli imposti dalla lingua d'arrivo, precisazioni semantiche non formulate nel

- iponimia / iperonimia, intese, rispettivamente, come passaggio dal più generale al più specifico, e viceversa, dal più specifico al più generale (Hewson, 2011:68);
- descrizione<sup>155</sup> (Hewson, 2011:69);
- adattamento culturale<sup>156</sup> (Hewson, 2011:69);
- modificazione<sup>157</sup> e modificazione radicale<sup>158</sup> (Hewson, 2011:69);
- creazione<sup>159</sup> (Hewson, 2011:69).

c) Il terzo tipo di analisi microstrutturale e mesostrutturale, quello riguardante il piano grammaticale, è rivolto ad esaminare le scelte che, nella maggior parte dei casi, sono determinate dall'incommensurabilità tra due sistemi linguistici. Gli aspetti grammaticali che inducono il traduttore ad intraprendere una scelta che apporta, nel testo di arrivo, un certo cambiamento rispetto all'originale, dipendono dalle coppie di lingue implicate dalla traduzione; la portata del cambiamento dipende dall'entità della distanza che separa i due sistemi linguistici. L'elemento grammaticale maggiormente sensibile alle variazioni tra lingue diverse è quella del verbo, sia rispetto alla categoria del tempo che alla categoria dell'aspetto. Un ulteriore fattore di discrepanza tra due sistemi linguistici riguarda la modalità, ovvero l'espressione di una serie di atteggiamenti o opinioni del parlante in relazione al contenuto proposizionale dell'enunciato. La modalità può essere di varia natura: possibilità, probabilità, certezza, obbligo, volontà, etc. I mezzi per esprimerla possono essere verbi modali, avverbi, sostantivi, aggettivi. Anche in questo caso, l'incidenza dei cambiamenti di modalità è direttamente proporzionale all'entità della distanza tra due lingue: tanto più due lingue sono diverse, quanto maggiore è la variazione della modalità implicata dalla traduzione.

d) Per quel che riguarda la quarta istanza dell'analisi critica della traduzione, vale a dire la componente stilistica, diversamente dalla maggior parte degli approcci critici alla traduzione, il

---

testo di partenza, ma che possono essere dedotte dal contesto cognitivo o della situazione descritta" [Trad. nostra] (Delisle, Lee-Jahnke et Cormier, 1999:37).

<sup>154</sup> "Risultato di un'economia ottenuta riformulando in modo non esplicito, nel testo d'arrivo, gli elementi informativi del testo di partenza, quando sono deducibili in maniera evidente dal contesto o dalla situazione descritta e sono presupposti dai parlanti della lingua d'arrivo" [Trad. nostra] (Delisle, Lee-Jahnke et Cormier, 1999:44).

<sup>155</sup> "Sostituire un termine o un'espressione con una descrizione della sua forma e/o della sua funzione, p.es. traducendo il *panettone* italiano come un dolce italiano tradizionale del periodo natalizio" [Trad. nostra] (Molina and Hurtado Albir, 2002:510).

<sup>156</sup> "Sostituire un elemento culturale del testo di partenza con uno della cultura d'arrivo, p. es. baseball con fútbol in una traduzione in spagnolo" [Trad. nostra] (Molina and Hurtado Albir, 2002:509).

<sup>157</sup> Hewson utilizza il termine modificazione per indicare il fenomeno traduttivo che vede l'assenza di una somiglianza di base tra gli elementi del testo di partenza e quelli del testo d'arrivo, i quali sono accomunati da soli legami di tipo semantico-pragmatici (Hewson, 2011:69).

<sup>158</sup> Hewson individua una modificazione radicale laddove tra gli elementi del testo di partenza e quelli del testo d'arrivo vi è una fondamentale differenza, tale che alcun legame semantico-pragmatico sussiste tra di essi (Hewson, 2011:69).

<sup>159</sup> Hewson definisce la creazione come una scelta traduttiva "non automatica", vale a dire imprevedibile, e giudicata appropriata (Hewson, 2011:69).

modello elaborato da Hewson assegna un ruolo primario all'analisi delle scelte stilistiche operate dal traduttore. La sua attenzione si focalizza sull'impatto stilistico prodotto da tali scelte. L'impatto è misurabile facendo il confronto con l'effetto creato dalla forma stilistica scelta dall'autore nell'opera originale e, inoltre, con l'effetto che avrebbero prodotto altre forme stilistiche alternative, che il traduttore avrebbe potuto adottare nel testo di arrivo.

Sulla base del modello di Hewson, gli elementi che mettono il traduttore di fronte ad una scelta stilistica sono:

- ripetizione: Hewson riconosce che l'esito principale delle scelte traduttive, come i teorici della traduzione sostengono, sarebbe quello di evitare la ripetizione nella lingua di arrivo; a questa tendenza, tuttavia, lo studioso ginevrino si oppone, riscontrando nelle ripetizioni un espediente stilistico da mantenere nel testo tradotto laddove nell'originale costituisce un effetto di marcatezza (Hewson, 2011:76);
- appellativi: la rimozione, l'aggiunta o la modificazione dei nomi di persona e/o dei titoli può apportare particolari effetti nella traduzione (Hewson, 2011:76);
- richiami anaforici: se nel testo tradotto appaiono richiami anaforici costituiti da termini che aggiungono una qualità o una funzione al personaggio, rilevanti effetti di voce possono incorrere nella traduzione, p. es. cambiamento di focalizzazione, scomparsa di discorso indiretto, etc. (Hewson, 2011:76-77);
- cliché<sup>160</sup> (Hewson, 2011:77);
- aforismi<sup>161</sup> (Hewson, 2011:77);
- tropi: la presenza di un tropo nel testo originale può dare esito a tre possibilità nel testo di arrivo, cioè presenza di tropo nella stessa posizione del testo, presenza del tropo in una porzione di testo vicina, assenza di tropo; viceversa, il testo tradotto può mostrare la presenza di tropo anche laddove non compare nel testo originale (Hewson, 2011:77-79);
- ritmo: l'alterazione del ritmo del testo originale può generare nella traduzione particolari effetti interpretativi (Hewson, 2011:79);
- allitterazione e assonanza: sebbene esse siano spesso rilette al rango di effetti stilistici di mero abbellimento della scrittura, Hewson ritiene che esse possano influire sul flusso della narrazione (Hewson, 2011:80);
- registro: la sua importanza ai fini dell'analisi critica delle traduzioni riguarda l'ambito del discorso diretto, del discorso indiretto e del discorso indiretto libero (Hewson, 2011:80-81);

---

<sup>160</sup> "Espressione privata d'originalità e banalizzata per via di un uso molto frequente" [Trad. nostra] (Delisle et al., 1999:18).

<sup>161</sup> "Un aforisma è una breve affermazione o massima che esprime verità generali o gnomiche circa la natura umana. È di solito contrassegnato dall'uso del tempo presente" [Trad. nostra] (Wales, 2001:324).

- connotazione: può incoraggiare ulteriori livelli d'interpretazione di un testo<sup>162</sup> (Hewson, 2011:81).

e) In ulteriore istanza, nel confrontare il testo tradotto con il suo originale, il critico può trovarsi di fronte all'aggiunta o all'eliminazione di elementi testuali. Si tratta di ciò che Hewson definisce le scelte radicali del traduttore, in quanto si pongono al di sopra degli altri livelli appena descritti. L'aggiunta comporta l'introduzione di materiali che non sono presenti nel testo di partenza, e l'eliminazione avviene quando elementi presenti nel testo originale non vengono trasposti nella traduzione. Rispetto all'esplicitazione e all'implicitazione, le due scelte radicali caratterizzate come aggiunta ed eliminazione presentano una rilevante differenza: da una parte, il materiale incorporato nel testo di arrivo per via dell'aggiunta non può essere dedotto dalla conoscenza contestuale della situazione descritta nel testo originale, come avviene nel caso dell'esplicitazione; dall'altra, gli elementi sottratti tramite eliminazione non possono essere recuperati dal contesto situazionale, diversamente dall'implicitazione (Hewson, 2011:81-82).

f) Infine, la sesta ed ultima categoria presa in considerazione da Hewson nel suo approccio critico è quella costituita dal discorso indiretto libero, alla quale assegna una posizione a se stante all'interno della serie dei parametri contemplati dal *Translation Criticism*. A differenza del discorso diretto e di quello indiretto, il discorso indiretto libero – trattandosi del punto di vista del personaggio, espresso nella narrazione senza essere introdotto da nessun verbo dichiarativo – è di difficile individuazione: il critico, infatti, si trova di fronte alla duplice difficoltà di rintracciare con precisione il discorso indiretto libero e di giudicare fino a che punto il traduttore sia riuscito a riprodurlo nel testo tradotto (Hewson, 2011:82).

Le scelte traduttive finora menzionate hanno un certo impatto, ovvero creano certi effetti sulla traduzione, fin dal livello microstrutturale. Tuttavia, Hewson precisa che si tratta di risultati parziali, in quanto la percezione di un effetto traduttivo può avvenire solo a livello pragmatico-discorsivo, vale a dire tenendo conto non solo dell'ambito microstrutturale implicato da una concreta occorrenza, ma anche tutti di fenomeni che si accumulano a livello dell'intero passaggio sotto osservazione, che Hewson definisce mesolivello (Hewson, 2011:53). Per tale ragione, nel presente lavoro, si sorvola sull'impatto (momentaneamente) creato dalle scelte traduttive sul microlivello, e ci si sofferma, piuttosto, sull'effetto prodotto a livello mesostrutturale, basandosi sulla distinzione, proposta da Hewson, di due differenti tipologie di effetti: effetti di voce ed effetti interpretativi (Hewson, 2011:85).

---

<sup>162</sup> “Tutti quei tipi di associazioni che le parole possono evocare: emozionali, situazionali, etc., in particolare in certi contesti, al di sopra e oltre la denotazione basilare o il significato concettuale [Trad. nostra] (Wales, 2001:78).

Per quanto riguarda i primi, Hewson chiarisce che la sua scelta di usare la categoria della “voce”, al posto del termine più ampio di stile, è motivata dal fatto che tale categoria comprende sia la voce del narratore, come elaborata dall’autore e come riproposta dal traduttore, sia le voci dei differenti personaggi.

Il secondo tipo di effetti, invece, riguarda il modo in cui le scelte traduttive influenzano le potenziali interpretazioni di un particolare passaggio.

Il primo tipo di effetto di voce è definito “accrescimento” (Hewson, 2011:85) e consiste nel ritenere che il traduttore abbia optato per scelte che apportano qualcosa “in più” alle varie voci. Esso si può ottenere attraverso mezzi di esplicitazione, ristrutturazione sintattica, aggiunta, e così via.

Il secondo effetto è rappresentato dal suo opposto, ed è espresso in termini di “riduzione” (Hewson, 2011:86). Corrisponde all’impressione generale da parte del critico di una minore articolazione, di un minore impatto delle caratteristiche stilistiche prescelte. L’effetto di riduzione può essere prodotto da una varietà di mezzi, quali l’implicitazione, la semplificazione delle strutture sintattiche, l’eliminazione.

Un terzo tipo di effetto di voce è definito “deformazione” (Hewson, 2011:86). Esso ha luogo sul livello delle voci del testo e si manifesta, principalmente, quando vi è un cambiamento nella focalizzazione o una modificazione rispetto alle scelte dell’autore di fare uso del discorso diretto, indiretto o indiretto libero; tuttavia, può verificarsi anche di fronte al cambiamento della modalità o dell’aspetto verbale.

Ulteriori tre effetti sono inclusi nella categoria degli effetti “interpretativi”: “contrazione”, “espansione” e “trasformazione”.

Si ha l’effetto della “contrazione” (Hewson, 2011:86) quando le piste interpretative fornite al lettore della traduzione sono minori, o meno ricche, di quelle che il testo originale offre ai suoi lettori. Ciò si può verificare quando le scelte del traduttore risolvono certe ambiguità del testo originale, o anche quando le scelte traduttive limitano il modo in cui un particolare passaggio può essere letto. Hewson mette in evidenza il fatto che la contrazione non implica necessariamente che qualche elemento testuale sia stato eliminato; al contrario, l’aggiunta di materiale può ridurre le potenziali interpretazioni.

Quando una certa scelta traduttiva arricchisce la serie delle potenziali interpretazioni si ha l’effetto della “espansione” (Hewson, 2011:86). La sua fonte d’origine principale è rappresentata dall’esplicitazione e dall’aggiunta. Tuttavia, come appena evidenziato, l’introduzione di nuovi materiali, può produrre l’effetto contrario.

L’effetto della “trasformazione” (Hewson, 2011:87), infine, si riscontra laddove il potenziale interpretativo dell’originale e il potenziale interpretativo della traduzione presentano notevoli differenze, vale a dire che le scelte traduttive hanno dato vita ad un testo in cui il critico fa

fatica a rintracciare dei legami, delle corrispondenze, tra il potenziale interpretativo della traduzione e quello dell'originale.

Al termine della lunga carrellata sugli elementi microstrutturali e sui loro effetti sul mesolivello, occorre fornire un'importante considerazione di Lance Hewson a proposito dell'impatto di tali effetti, e più esattamente, circa la possibilità di misurare la portata dell'impatto. La conclusione dello studioso è che, tale operazione comporterebbe un ulteriore esercizio della soggettività del critico, in aggiunta all'imprescindibile grado di soggettività intrinseco all'atto critico.

The critic thus can only assume the subjectivity of the exercise by noting what she feels to be the salient effects and analysing them with respect to the particular critical framework that has been constructed, and hypothesising that such effects are likely to influence the way in which target-text readers will indeed read the translation.<sup>163</sup> (Hewson, 2011:84)

Tuttavia, Hewson approfondisce la questione della soggettività intrinseca alla critica delle traduzioni, sottolineando che, sebbene si possa presumere che un altro critico, nel perseguire la stessa pista e nell'utilizzare gli stessi mezzi, potrebbe pervenire a risultati differenti, l'esercizio critico non è interamente soggettivo: esiste, di fatto, una gerarchia degli effetti, a partire dai risultati oggettivi delle scelte radicali, per finire alle interpretazioni delle sfumature stilistiche e del significato, in cui la soggettività è al massimo grado (Hewson, 2011:84).

L'unica possibilità di misurazione ammessa da Hewson, quindi, sarebbe da leggere nella sua distinzione tra micro-, meso- e macrolivello: mentre a livello microstrutturale, l'influenza di singoli effetti è marginale, essa assume crescente rilevanza quando si passa alla mesostruttura e gli effetti si accumulano; la misurazione diventa, dunque, determinante a livello macrostrutturale, in quanto consente di avanzare ipotesi concrete circa la natura e le potenziali letture della traduzione.

#### **IV. Identificazione degli effetti macrostrutturali**

Il livello macrostrutturale è un postulato che il critico stesso costruisce per portare il livello dell'analisi sull'intero piano dell'opera. Consiste in una proiezione dei risultati dedotti dall'osservazione ed analisi delle scelte traduttive ai due livelli più bassi, che conduce il critico ad avanzare un'ipotesi iniziale circa la natura della traduzione. È costituito mettendo insieme i dati raccolti durante la fase preliminare dell'analisi e i risultati ottenuti dall'osservazione dei differenti effetti micro- e mesostrutturali. Tale operazione implica, da un lato, la formulazione di categorie

---

<sup>163</sup> “Il critico può affermare soltanto la soggettività dell'esercizio mettendo in risalto quelli che egli sente come gli effetti salienti ed analizzandoli in relazione alla particolare struttura critica preventivamente costruita, ipotizzando che tali effetti possono influenzare il modo in cui i lettori del testo di arrivo leggeranno la traduzione”. [Trad. nostra].

che rendano conto dell'occorrenza di tali effetti, e dall'altro, la prefigurazione dei vari modi in cui gli effetti micro- e mesostrutturali si combinano per produrre altri effetti. Procedendo all'accumulazione degli effetti riscontrati nei primi due livelli, il critico può giungere a un duplice esito: da un lato, può verificare come l'accumulazione di particolari tipi di scelte traduttive conduca la traduzione in una particolare direzione, e dall'altro, può constatare che certe scelte producono un impatto inconsistente o incoerente (Hewson, 2011:166-167).

L'identificazione degli effetti macrostrutturali rispecchia la bipartizione degli effetti vista precedentemente, ovvero la categoria degli effetti di voce e quella degli effetti interpretativi.

Relativamente alla prima, l'accumulazione dell'effetto dell'accrescimento in relazione alle voci che il lettore percepisce, dà esito a livello macrostrutturale all'effetto della "marcatezza" (dall'inglese, *markedness*) (Hewson, 2011:176), per cui una particolare voce (o più voci) è maggiormente evidente e potenziata, tanto da distinguersi nella traduzione più di quanto non fosse possibile nel testo originale.

L'effetto micro- e mesostrutturale della riduzione, invece, che come già visto, riguarda i vari modi in cui le voci sono attenuate, appiattite, o normalizzate, e che può implicare, tra l'altro, la semplificazione sintattica, l'abbassamento del registro, la banalizzazione attraverso le scelte lessicali, l'attenuazione del ritmo, etc., viene risentito a livello macrostrutturale come effetto di "concisione" (dall'inglese, *conciseness*) (Hewson, 2011:268). Esso consiste nel dare al critico l'impressione che ciò che appare saliente nel testo originale ha subito un abbassamento di tono nella traduzione. Le voci del narratore e dei protagonisti, ad esempio, cessano di attirare su di sé l'attenzione del lettore.

I cambiamenti della focalizzazione, le modificazioni del discorso diretto e indiretto, le alterazioni riguardanti l'aspetto e la modalità, le scelte lessicali che alterano la voce, ovvero tutti quegli effetti che, a livello micro- e mesostrutturale si configurano come deformazione, danno esito, a livello macrostrutturale, all'effetto della "anamorfosi" (dall'inglese, *anamorphosis*) (Hewson, 2011:168). Tale effetto indica che il lettore è potenzialmente condotto a sbagliarsi nel calcolo degli effetti della focalizzazione e ad attribuire in maniera errata la fonte di una certa informazione o l'attitudine da essa implicata. In altri termini, le differenti voci che risultano dall'anamorfosi, portano ad alterare le percezioni del narratore e del protagonista. L'impatto che ne risulta a livello macrostrutturale è, dunque, notevole.

Altri due fenomeni macrostrutturali che occorre segnalare sono: la "traduzione ontologica" (dall'inglese, *ontological translation*) (Hewson, 2011:169) e la "traduzione ibrida" (dall'inglese, *hybrid translation*) (Hewson, 2011:170).

La "traduzione ontologica" è il risultato di una strategia traduttiva, che segna indelebilmente la voce del romanzo, vale a dire il traduttore impone la sua voce nel testo di arrivo, anziché limitarsi a trasporre la voce dell'autore del testo di partenza; la "traduzione ibrida", invece, è il risultato di una traduzione basata su scelte traduttive che al critico appaiono inconsistenti.

L'analisi può riscontrare una certa combinazione di marcatezza, concisione e anamorfosi, per cui si assiste ad una combinazione di fenomeni: alcuni elementi attirano l'attenzione sulle voci del romanzo, mentre in certi momenti non si registra nessun particolare effetto di voce, altri elementi producono abbassamento di tono, togliendo alle voci le loro caratteristiche salienti, dunque, normalizzandole, e così via.

Nell'ambito degli effetti interpretativi visti sul piano micro- e mesostrutturale, il critico constata che la contrazione, l'espansione e la trasformazione, potenzialmente contribuiscono a mutare gli effetti interpretativi in una scala più ampia, agendo, pertanto, in modo evidente sul livello macrostrutturale.

L'effetto che sul micro- e mesolivello appare come contrazione, e che diminuisce il numero delle piste interpretative contenute nell'originale, se ripetuto in maniera costante, dà esito ad un accumulo di tale effetto che, nel macrolivello, è percepito come impoverimento delle potenzialità interpretative del romanzo, una diminuzione o banalizzazione delle sue chiavi di lettura. Tale fenomeno è definito "restringimento" (dall'inglese, *shrinkage*) (Hewson, 2011:172).

Al contrario, l'effetto dell'espansione, con la sua caratteristica di arricchire le potenziali piste interpretative, dà esito, nel macrolivello, al fenomeno che lo studioso ginevrino definisce "rigonfiamento" (dall'inglese, *swelling*) (Hewson, 2011:173).

La ripetizione del terzo effetto, quello della trasformazione, a livello macrostrutturale porta ad alterazioni che possono incoraggiare una nuova rilettura dell'opera. Si parla, pertanto, di effetto di "trasmutazione" (dall'inglese, *transmutation*) (Hewson, 2011:174).

Quando il processo critico mette in evidenza la combinazione di più effetti appena descritti, si è in presenza di quella che Hewson definisce "traduzione metamorfizzante" (dall'inglese, *metamorphosing translation*) (Hewson, 2011:174), dove le interpretazioni tendono ad offuscarsi, a confondersi, addirittura a non poter essere tratte sulla base del testo originale.

Analogamente al fenomeno della "traduzione ontologica" sul piano degli effetti di voce, un ulteriore effetto macrostrutturale si riscontra nell'ambito degli effetti interpretativi, laddove le scelte traduttive impongono una chiara pista interpretativa che il critico ritiene falsa. Questo fenomeno, al quale Hewson assegna la denominazione di "traduzione ideologica" (dall'inglese, *ideological translation*) (Hewson, 2011:175), corrisponde ad una strategia di riscrittura, dettata dalla presupposizione del traduttore di conoscere la "vera" interpretazione dell'opera e realizzata attraverso il ricorso a scelte traduttive che mettono in risalto tale interpretazione, escludendo le altre possibili.

## V. Valutazione della natura della traduzione

Sebbene lo scopo ultimo dell'approccio al *Translation Criticism* elaborato da Hewson sia quello di giungere ad un giudizio globale sull'impatto potenziale di una traduzione nella cultura ricevente, esaminando la natura – "giusta" o "falsa" – delle interpretazioni che le scelte traduttive

incoraggiano, è necessaria un'altra scala di misurazione, che renda possibile un tipo di giudizio più graduato circa le relazioni che intercorrono tra il testo originale e la sua traduzione. Di fatto, la distinzione bipolare di “buona” e “cattiva” traduzione non rende merito alle tante importanti questioni che vengono a galla attraverso l'analisi critica. Una simile valutazione, del resto, non sarebbe altro che un giudizio relativo che riflette l'impossibile identità tra originale e traduzione.

Un'alternativa al fin troppo dibattuto criterio dell'equivalenza assunto frequentemente per la valutazione della qualità delle traduzioni, è fornita, dunque, da Hewson, attraverso la distinzione di quattro categorie, in base alle quali stabilire il tipo di relazione che lega il testo di partenza e il testo di arrivo. Tali categorie – “similarità divergente”, “divergenza relativa”, “divergenza radicale” e “adattamento” – costituiscono una scala di misurazione, che consente di descrivere in modo oggettivo il risultato dell'operazione traduttiva (Hewson, 2011:179).

Il primo gradino di questa scala è costituito dalla “similarità divergente”, corrispondente al livello che i traduttori considerano una traduzione ottimale. Il binomio “similarità” e “divergenza”, di fatto, consente di ammettere che tradurre comporta inevitabilmente una serie di differenze, ma che tali differenze non devono essere immediatamente percepite come il segnale di una “cattiva” traduzione. Il fattore della divergenza, dunque, viene assunto come una caratteristica inevitabile, ma in parte controllabile, del processo traduttivo. Il concetto di “similarità divergente” suggerisce l'esistenza di un equilibrio tra ciò che in una traduzione diverge e ciò che, invece, è simile rispetto all'originale. Si tratta, tuttavia, di un equilibrio precario, che tenderebbe a spostarsi verso un aumento di divergenza.

Tale sbilanciamento indirizza la traduzione verso i tre ulteriori livelli della scala di misurazione concepita da Hewson, in merito ai quali la traduzione viene qualificata dall'attributo di “non-conformità” (Hewson, 2011:181). La forma più estrema di non-conformità corrisponde all'“adattamento”; meno estrema, ma ancora fortemente caratterizzata dalle differenze, è la categoria della “divergenza radicale”; una categoria intermedia, che lentamente si avvicina alla classificazione ottimale, è quella definita “divergenza relativa”.

Hewson (2011:182) definisce un testo tradotto un' “adattamento”, quando non sono stati in esso trasposti gli elementi “oggettivi” macrostrutturali che costituiscono il testo originale. La traduzione, dunque, mostra alterazioni rispetto all'intreccio, per via dell'aggiunta o dell'eliminazione di episodi o descrizioni, del cambiamento della natura dei personaggi, e così via. Simili cambiamenti impediscono di avanzare qualsiasi tipo di interpretazione “giusta”; al contrario, le adattazioni sono esclusivamente “false” interpretazioni.

Anche nel caso della “divergenza radicale”, le interpretazioni “giuste” sono inaccessibili, ma per ragioni differenti. Si tratta di una traduzione integrale, in cui gli elementi “oggettivi” macrostrutturali sono stati trasposti senza nessuna manipolazione; tuttavia, sono da segnalare significativi accumuli di effetti sul macrolivello che possono portare il critico su due direzioni: quando gli effetti concernono le voci o le piste interpretative, egli può ipotizzare di essere in

presenza, rispettivamente, di una traduzione ontologica o di una traduzione ideologica; quando, invece, gli effetti macrostrutturali non vertono né sulle voci né sulle piste interpretative, ma lasciano un'impronta indelebile sul testo di arrivo, il critico propende per l'ipotesi di una traduzione ibrida, se gli effetti macrostrutturali entrano in conflitto tra loro, o di una traduzione metamorfizzante, se si assiste alla mescolanza di effetti macrostrutturali di vario tipo.

Nel caso in cui, infine, gli effetti macro-strutturali sono meno salienti, il confine tra “falsa” e “giusta” interpretazione è messo alla prova: è questa la categoria della “divergenza relativa”. L'accumulazione degli effetti sul macro-livello è qui meno intensa, e le interpretazioni potenziali suggerite dalle scelte traduttive sembrano sfidare i limiti imposti dalle costrizioni linguistiche ed enciclopediche. Il critico nota che possono esservi i presupposti per una “giusta” interpretazione, così come per una “falsa” interpretazione; pertanto, il giudizio finale risulta equivoco (Hewson, 2011:182).

Tornando alla “similarità divergente”, anch'essa presenta, inevitabilmente, effetti macro-strutturali, fatta eccezione degli effetti più incisivi, anamorfoosi e trasmutazione, i quali, eventualmente, compaiono solo nei livelli più bassi, cosicché la loro accumulazione è percepita come insignificante. Hewson giunge alla conclusione che “nulla impedisce al critico di formulare un'interpretazione “giusta” e nulla lo incoraggia a formulare un'interpretazione “falsa”, e fintantoché questo giudizio regge, il giudizio della “similarità” regge” [Trad. nostra] (Hewson, 2011:183). La conseguenza di tale asserzione è che il critico può prevedere solamente i comportamenti di un lettore ideale, poiché un “vero” lettore del testo tradotto è libero di produrre l'interpretazione che desidera.

Relativamente alla metodologia da adottare ai fini della costruzione di ipotesi relative alla natura della traduzione, Hewson propone di riassumere gli effetti riscontrati in una griglia che metta immediatamente in risalto il numero delle differenti occorrenze, consentendo al critico di orientare le proprie ipotesi sulla base di dati empirici. Il calcolo degli effetti predominanti, la misurazione del loro impatto e la valutazione combinata di tali risultati porta il critico a collocare la traduzione in una delle quattro categorie sopra descritte.

## **VI. Verifica di tale ipotesi su un'altra combinazione di passaggi**

La fase finale del metodo critico per l'analisi delle traduzioni proposto da Hewson, prevede la scelta casuale di altri passaggi del testo, sulla base dei quali stabilire se le ipotesi finora avanzate possono essere confermate o, viceversa, devono essere modificate.

Nei nuovi passaggi individuati, il critico conduce un'analisi strutturata secondo la metodologia precedente, il cui esito può essere duplice: da un lato, possono apparire dei fenomeni traduttivi che il critico ha già notato nei passaggi precedentemente analizzati, per cui le ipotesi interpretative iniziali possono trovare conferma definitiva; dall'altro, invece, l'ulteriore verifica può porre in risalto elementi di cui non si era avuto riscontro in precedenza, mettendo, così, in dubbio le

ipotesi finora ritenute valide. In tal caso, quindi, il critico è chiamato ad analizzare l'impatto di tali elementi, verificare l'entità del loro accumulo e la portata del loro effetto sulla macrostruttura. L'esito finale potrebbe essere quello di esprimere un giudizio sulla natura della traduzione che tenga conto dei risultati ottenuti in entrambi i processi analitici, oppure potrebbe comportare la delineazione di un giudizio del tutto condizionato dal risultato ottenuto dalla verifica finale.

In ogni caso, l'intento del critico è quello di speculare sul probabile effetto che l'opera letteraria produce sul lettore di arrivo per mezzo della traduzione, e più esattamente, di accertare se la traduzione orienta il lettore verso una "giusta" interpretazione oppure lo depista su una "falsa" interpretazione dell'opera originale.

## SEZIONE ANALITICA

## CAPITOLO I

### Il romanzo *Kështjella* di Ismail Kadare: il testo originale e le sue traduzioni

#### 1. Introduzione

Chi si occupa di lingua e letteratura albanese è al corrente della vastità di materiale critico pubblicato sulla vita e l'opera di Ismail Kadare. Il solo districarsi tra una miriade di contributi validi e un'altrettanto grande quantità di contributi irrilevanti, rappresenta una parte considerevole del lavoro di ricerca a cui si appresta colui che intende condurre uno studio scientifico sull'opera letteraria del maggiore scrittore albanese contemporaneo.

In coerenza col progetto di dottorato che mi sono proposta di realizzare, delineerò il profilo bio-bibliografico dell'autore e mi soffermerò sugli elementi che hanno un più diretto e stretto legame con l'opera oggetto del mio studio – il romanzo *Kështjella* e le sue traduzioni in italiano – dedicando il presente capitolo alla trattazione degli argomenti sui quali si basa la fase preliminare del metodo di critica delle traduzioni da me assunto, a modello e ripreso da Lance Hewson dell'Università di Ginevra.

Come suggerisce lo studioso ginevrino, ai fini della critica delle traduzioni si deve conoscere l'opera originale sia in quanto testo letterario in sé, sia in rapporto al contesto storico-letterario in cui si colloca, facendo in riferimento tanto alla storia genetica del testo originale quanto all'attività traduttiva ad esso legata. Il critico, pertanto, deve preliminarmente condurre una ricerca volta a raccogliere i dati necessari alle fasi successive dell'analisi critica, che gli consentiranno di interpretare il senso dell'opera originale e verificare, in maniera contrastiva, se esso combacia con quello espresso dall'opera tradotta. Una corretta interpretazione dell'opera, dunque, richiede, innanzitutto, una conoscenza globale del profilo bio-bibliografico dell'autore e del contesto storico-politico in cui ha vissuto ed operato.

Nel caso dell'opera kadareana su cui ci occupiamo, questo aspetto dell'analisi è di fondamentale importanza, in quanto, come cercheremo di evidenziare nei prossimi paragrafi, gli eventi storici e politici svolgono un ruolo fondamentale nella concezione e ricezione dei romanzi di questo autore albanese, la cui creazione artistica – realizzata maggiormente durante l'assoggettamento del Paese, in tutti gli aspetti della vita sociale, culturale e privata degli individui, al comunismo – si configura come una sorta di laboratorio letterario, per cui, in fasi successive

(durante e dopo la caduta del regime), tutte le opere subiscono una serie di ritocchi e rimaneggiamenti.

La critica letteraria post-comunista ha coniato l'espressione "fenomeno Kadare", per sottolineare la singolarità e l'unicità dell'attività di questo scrittore. Ad essa ricorre lo scrittore ed ex-prigioniero politico, Visar Zhiti, il quale afferma che "la letteratura di Kadare ha convissuto a lungo con la dittatura, entrambe ai vertici della loro potenza, ma non è stata mai assimilata né sconfitta", ed aggiunge che "[la letteratura di Kadare] è diventata un valore altro, un sovra-valore per tutti gli albanesi, vero nutrimento spirituale, che è riuscito a infrangere l'isolamento, divenendo altresì parte della cultura mondiale, superiore, tra le migliori" [Trad. nostra] (Sinani, 2005:9)<sup>164</sup>

In secondo luogo, funzionale all'analisi critica è, certamente, la raccolta di dati relativi al testo tradotto, con particolare riferimento, da un lato, al percorso traduttivo attraverso cui l'opera è passata prima di giungere a quella resa finale in una data lingua che si è scelto di prendere in esame; dall'altro, alla figura del traduttore.

Ecco perché rispetto al romanzo *Kështjella* di Kadare, la traduzione italiana analizzata *I tamburi della pioggia* (Longanesi, 1981) deve essere esaminata alla luce della versione in francese di Jusuf Vrioni (*Les tambours de la pluie*, Hachette, 1972), che è servita da testo di partenza per il traduttore italiano, Augusto Donaudy. Di entrambi i traduttori, dunque, verrà fornito un profilo biografico e professionale che renderà conto dei loro legami con l'opera tradotta e con l'attività traduttiva.

Un breve excursus introduttivo sugli elementi di natura storica e politica che ruotano attorno alla figura di Ismail Kadare e alla sua opera, risulta, a mio parere, necessario al fine di inquadrare l'autore ed il suo romanzo nel contesto spazio-temporale di appartenenza.

Una ricca fonte di informazioni a tal riguardo è rappresentata dal recente volume di Peter Morgan, *Ismail Kadare, The Writer and the Dictatorship 1957-1990* (2010), che offre al lettore una ricostruzione delle vicende bio-bibliografiche di Ismail Kadare sullo sfondo del quadro storico-politico albanese, dominato, durante la seconda metà del XX secolo, dal regime comunista di Enver Hoxha. A mio parere, l'unico merito di questa pubblicazione, non particolarmente brillante dal punto di vista dell'originalità dei contenuti – gli studiosi di Kadare che si orientano nell'apparato critico in lingua francese costruito attorno alla vita e all'opera dello scrittore albanese, di fatto, possono facilmente riscontrare nel testo le informazioni che l'autore ha desunto da preesistenti materiali critici in lingua francese – è quello di essere stata scritta in lingua inglese, rendendo così accessibile ad un vasto pubblico di lettori informazioni finora subordinate alla conoscenza della lingua albanese e francese, con l'unico vantaggio di poter disporre in un unico volume di una serie di dati altrimenti recuperabili attraverso la consultazione di un elevato numero di fonti e materiali critici.

---

<sup>164</sup> Cfr. Introduzione di Visar Zhiti, dal titolo "*Libri dhe diktatura*" in Sh. Sinani, *Një dosje për Kadarenë*, OMSCA-1, Tiranë, 2005, p. 9.

Altro limite di questo lavoro di Morgan è dato dall'inaccessibilità dell'autore alle fonti in albanese, lingua da lui non conosciuta, il che rende poco attendibili i dati da lui forniti sulle opere e sulla loro interpretazione. Lavorando esclusivamente con le traduzioni disponibili in francese, l'autore, non sempre, ha la possibilità di fare riferimento a quella specifica versione di una data opera che effettivamente appartiene al preciso momento storico preso in esame.

Si tenga conto, a tal proposito, dell'intensa attività di riscrittura che accompagna la produzione letteraria di Kadare, da cui dipende, ovviamente, anche l'attività traduttiva delle sue opere – come avremo modo di approfondire nei prossimi paragrafi.

Occorre, tuttavia, riconoscere che il lavoro di Morgan risulta utile per la descrizione del contesto storico-politico-culturale tratteggiato a grandi linee attorno alla figura intellettuale e alla creazione letteraria di Ismail Kadare.

Come sostiene Peter Morgan, il contesto è importantissimo per la comprensione dell'opera di Kadare. Il suo Paese, l'Albania, vive quasi mezzo secolo di dittatura stalinista, isolato non solo dall'Occidente, ma, a partire dal 1978 in poi, anche dagli altri Paesi comunisti, in seguito alla rottura dei rapporti via via intervenuti, prima con la Jugoslavia (1948), poi con l'Unione Sovietica (1961) e infine con la Cina (1978).

Estremamente repressivo, il regime di Enver Hoxha ha soffocato, con ogni forma di violenza, qualsiasi tentativo di opposizione e di dissenso. Kadare, tuttavia, non può affatto essere considerato una figura tacita sottomessa alla dittatura: in una realtà in cui scrittori ed intellettuali venivano costantemente molestati, imprigionati, torturati e uccisi, egli ha prodotto molte delle sue opere più brillanti e sovversive.

Per volontà del regime, è stato nominato membro dell'Unione degli Scrittori Albanesi (*Lidhja e Shkrimtarëve të Shqipërisë*) e deputato dell'Assemblea del Popolo (*Kuvendi i popullit*), decisioni inappellabili, che tuttavia, gli hanno concesso la possibilità di viaggiare all'estero e gli hanno assicurato certe forme di privilegi, ma soprattutto lo hanno tenuto lontano dalla prigione, dai campi di lavoro forzato e dalle altre misure punitive messe in atto contro chiunque avesse deviato dalle linee del Partito. Non si dimentichi, tuttavia, il suo temporaneo allontanamento da Tirana, dal 1966 al 1968, allorché è stato inviato a Berat con l'incarico di corrispondente del giornale "Drita".

Di fronte a tali privilegi, del resto, c'era un prezzo da pagare: non solo la sua scrittura, ma ogni aspetto della sua vita privata erano posti sotto lo stretto controllo delle istituzioni comuniste. I suoi romanzi, prima di essere pubblicati, venivano rigorosamente vagliati e censurati dagli organi preposti del regime, i quali, d'altra parte, selezionavano alcune delle sue opere, le sottoponevano alla traduzione in varie lingue straniere da parte degli uffici preposti a tale funzione, e le divulgavano come mezzi di diffusione della cultura albanese all'estero.

Lo stesso Enver Hoxha, che nutriva rispetto e ammirazione per la Francia, astutamente, intendeva porre Ismail Kadare sotto la sua protezione e farne una figura culturalmente rilevante da presentare all'arena internazionale. Da parte sua, Kadare "non ha dato il suo imprimatur al regime

in questo ruolo di ambasciatore” (Morgan, 2010:1); al contrario, ha sfruttato ogni opportunità che gli si è presentata per diffondere le sue opere, eloquenti denunce delle piaghe del suo Paese. La sua voce di dissenso e di opposizione al regime, dunque, si è espressa attraverso la letteratura, alla quale ha assegnato il compito di rappresentare, tra le righe, l’afflizione della vita quotidiana sotto il comunismo evocando la storia antica dell’Albania, espediente valesse tanto la relativa libertà creativa, quanto la vita stessa. Alla letteratura, del resto, Kadare riconduce il privilegio di aver conosciuto la libertà: si tratta della sua libertà interiore, rimasta intatta nonostante il peso del totalitarismo.<sup>165</sup>

Un fattore rilevante sul piano artistico, a sua volta, correlato con la situazione politica albanese del secondo dopoguerra, è rappresentato dall’obbligo imposto agli scrittori di conformare le loro opere allo stile del Realismo Socialista, teoria formulata in Unione Sovietica nella prima metà degli anni ’30, e rigidamente adottata durante lo Stalinismo, come mezzo per colmare, sul piano estetico, la distanza tra il dogma comunista e le reali condizioni della vita quotidiana (Morgan, 2010:24).

Kadare si è opposto apertamente a tale imposizione e, fin dai suoi esordi come scrittore (dapprima nell’ambito della poesia, e successivamente, in quello della prosa), risalenti al periodo di studi presso l’Istituto Gorki a Mosca, ha mostrato una personale predilezione per un canone letterario fortemente influenzato dal modernismo europeo, come testimonia il suo primo romanzo, *Qyteti pa reklama*, scritto nel 1959 e pubblicato postumo, costruito intorno alla figura di un protagonista debole e immorale, l’opposto dell’eroe “positivo” proclamato dal Realismo Socialista. Infine, ciò che ha contribuito in maniere preponderante, a sottrarre l’opera di Ismail Kadare alle minacce e alle prevaricazioni esercitate dal regime dittatoriale, consiste, senza dubbio, nella divulgazione all’estero dei suoi romanzi, in Francia in particolare, grazie alle traduzioni del suo fidato traduttore, Jusuf Vrioni<sup>166</sup>. Ottenendo un certo riconoscimento internazionale<sup>167</sup>, con la prima

---

<sup>165</sup> “Avendo conosciuto la letteratura prima che la libertà, è la letteratura che mi ha condotto verso la libertà e non il contrario. La letteratura è sempre stata al primo posto nella mia vita”. Cfr. *La vérité des souterrains, Ismail Kadare avec Stéphane Courtois*, in Sh. Sinani, *Le dossier Kadaré*, Odile Jacob, Paris, 2006, p. 153 [Trad. nostra].

<sup>166</sup> Il successore di Vrioni per le traduzioni di Kadare in francese è il violinista albanese Tedi Papavrami, nato a Tirana nel 1971 e trasferitosi in Francia all’età di undici anni per proseguire gli studi al Conservatoire National Supérieur de Musique di Parigi.

<sup>167</sup> La pubblicazione parigina della traduzione in francese di *Gjenerali* ha segnato l’ “incontro” di Ismail Kadare con la Francia, come lo scrittore racconta nella conversazione con Simone Dreyfus, per il volume degli atti del 2° Colloquio internazionale francofono del cantone di Payrac, organizzato dall’Associazione degli scrittori di lingua francese (A.D.E.L.F.), a Payrac (Lot) dall’11 al 13 settembre 1992. “Come “è entrata nella mia vita” la Francia? In un modo molto semplice e naturale. Nel 1971, in occasione della pubblicazione del mio primo romanzo *Le général de l’armée morte*. [...] In Albania c’era una casa editrice che pubblicava dei libri in lingue straniere. È così che il mio romanzo è stato edito una prima volta in Albania, in traduzione francese. È stato letto poi in Francia da diversi scrittori e la nostra ambasciata lo ha consegnato a Pierre Paraf, uomo di lettere e giornalista, il quale l’ha apprezzato e ne ha suggerito la pubblicazione ad un editore francese. E grazie a Robert Sabatier è stato pubblicato da Albin Michel. Con mio grande stupore, devo dire, poiché tutto ciò si è svolto nel più grande segreto. In Albania, pubblicare un libro all’estero non era ben visto. Peraltro, l’Ambasciatore è stato accusato di aver favorito questa uscita. Al che egli ha risposto che si trattava di un libro già pubblicato, che non poteva quindi costituire un segreto. Quanto

traduzione in francese del suo romanzo *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* (1963), Kadare ha visto aprirsi uno spiraglio di luce nell'ambiente tenebroso che regnava nell'Albania di Enver Hoxha, ed ha iniziato a puntare molto sulla diffusione delle sue opere in Occidente, consapevole che una buona reputazione come scrittore al di fuori degli angusti confini albanesi, nonché balcanici, gli avrebbe assicurato una certa protezione dal regime totalitario. Nasce, quindi, da questa esigenza concreta l'intensa attività traduttiva che ruota intorno ai suoi romanzi e che costituisce, oggi, uno dei tratti distintivi di Ismail Kadare, non solo come scrittore, ma anche come uomo. Ormai residente a Parigi dal 1995, ma continuamente in visita nel Paese nativo, Kadare conduce la sua vita tra due mondi profondamente differenti e distanti, tra la "metropoli" e la "periferia"; la sua opera, parimenti, si colloca nel panorama letterario di due culture, quella albanese e quella francese, dal momento che la quasi totalità delle sue opere è stata tradotta in francese e spesso tali traduzioni sono assunte come mezzo di divulgazione della creazione artistica dello scrittore albanese al di fuori dei confini nazionali.

## 2. Ismail Kadare e la sua produzione letteraria

Ismail Kadare nasce il 28 gennaio 1936 ad Argirocastro, nel sud dell'Albania, la stessa città natale del dittatore comunista Enver Hoxha (1908-1985). La madre discendeva da una famiglia benestante sostenitrice del comunismo, mentre il padre era un semplice funzionario sospettoso nei confronti della nuova linea politica del Paese.

Fin dalla prima giovinezza è particolarmente attratto dal mondo letterario. Ancora bambino legge Shakespeare (*Macbeth*, la sua prima lettura), Omero, Cervantès. La sua vena di scrittore emerge precocemente: da studente liceale, scrive una raccolta di poesie, *Frymëzime djaloshare* (1954); e la pubblicazione della sua seconda raccolta poetica, *Ëndërrimet* (1957), gli vale un primo premio letterario. Continuerà a scrivere poesie anche in seguito, quando la sua carriera letteraria sarà consolidata sulla strada della prosa. Ai componimenti dedicati al destino tragico del popolo albanese, tra cui *Përse mendohen këto male* (1964), *Motive me diell* (1968) e *Koha* (1976), nelle quali si evidenzia l'utilizzo più raffinato del verso libero e del vocabolario contemporaneo della lingua albanese, spesso intriso del lessico tecnico del periodo industriale, si aggiungono poemi impegnati politicamente, come *Shqiponjat fluturojnë lart* (1966) e *Në mesditë Byroja Politike u mblodh* (1975), quest'ultimo noto anche come *Pashallarët e kuq*, censurato e fatto sparire dal regime comunista.<sup>168</sup>

---

a me, non sapevo quasi nulla di tutto ciò. Non lo l'ho saputo che all'uscita del libro. Tutto mi è parso semplice. Ero giovane. Era una cosa inattesa... Ed è così che la Francia è "entrata nella mia vita". Cfr. *Ismail Kadaré, gardien de mémoire*, sous la direction de M. Druon, J. Augarde, S. Dreyfus e E. Jouve, Les colloques de l'A.D.E.L.F. (volume II), Sepeg International, Paris, 1993, p. 269 [Trad. nostra].

<sup>168</sup> Sh. Sinani, *Për prozën e Kadesës*, Naimi, Tiranë, 2009, pp. 90-91.

Concluso il liceo nella città natale, nel 1953, il giovane Kadare intraprende gli studi presso la Facoltà di Lettere di Tirana e, nel 1958 ottiene una borsa di studio per l'istituto di letteratura mondiale "Maksim Gorki" di Mosca, dove vengono formati, secondo i canoni del Realismo Socialista, gli scrittori e i critici letterari dell'Unione Sovietica e dei Paesi socialisti legati all'URSS.

Il periodo moscovita genera in lui una crisi morale e artistica, per via della sua profonda contrarietà ai principi marxisti ivi professati ed imposti nella letteratura<sup>169</sup>. La sua ribellione alla dottrina letteraria socialista si esprime nella sua prima opera in prosa, il romanzo *Qyteti pa reklama* – il contro-modello stesso del "realismo socialista", come lo definirà più tardi l'autore (Sinani, 2006:160)<sup>170</sup> – i cui primi capitoli vengono incisi su nastro magnetico, mentre la stesura viene completata a Tirana, dove Kadare fa ritorno nel 1960, per via dell'interruzione dei rapporti tra Albania e Unione Sovietica, accompagnata da un avvicinamento del suo Paese alla Cina comunista.

Un frammento del romanzo, pubblicato sulla rivista *Zëri i rinisë* con il titolo *Ditë kafesh*, attira talmente tante critiche che Kadare decide di mettere da parte il manoscritto, fino alla sua definitiva pubblicazione nel 2003.

Una seconda crisi, accompagnata dalla tentazione di porre fine alla sua esperienza letteraria sotto il peso della dittatura, si verifica nell'estate del 1962, quando, facendo parte della delegazione che aveva preso parte al Festival mondiale della Gioventù democratica ad Helsinki, durante una sosta a Praga nel corso del viaggio di ritorno dalla Finlandia, è ad un passo dal portare a termine la sua fuga, intrapresa con l'allontanamento dalla delegazione e l'intenzione di chiedere aiuto all'ambasciata russa della città.<sup>171</sup>

La reazione di Kadare conseguente alla sua desistenza – in virtù dello stretto legame con la letteratura e con la sua lingua – da tale proposito, è quella di dedicarsi immediatamente alla scrittura: risale a questo periodo la stesura consecutiva di due romanzi, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, pubblicato nel 1963, e *Përbindëshi*, apparso in una versione ridotta nella rivista letteraria *Nëntori*, nel 1965, immediatamente censurato per via di un certo decadentismo in esso riscontrato, e pubblicato infine autonomamente nel 1990.<sup>172</sup>

*Gjenerali* rappresenta, al contempo, l'opera della conferma del talento di Kadare nella prosa moderna ed un punto di svolta nella storia della letteratura albanese: è il primo romanzo in

---

<sup>169</sup> "Quello che per me era stato l'unico senso della mia vita, la cosa più cara ed insostituibile, all'improvviso mi si affievolì. Mi divenne talmente ripugnante da decidere di abbandonarla. Mi vergognavo della letteratura e del nome di scrittore, tanto che iniziai a nascondere di esserlo" [Trad. nostra]. Cfr. I. Kadare, *Dialog me Alain Bosquet*, Onufri, Tiranë, 2002 (quarta edizione), p. 18.

<sup>170</sup> Cfr. *La vérité des souterrains*, Ismail Kadare avec Stéphane Courtois, in Sh. Sinani, *Le dossier Kadaré*, Odile Jacob, Paris, 2006, p. 160 [Trad. nostra].

<sup>171</sup> Maggiori dettagli di questa esperienza, a cui lo stesso Kadare accenna in *Pesha e kryqit* (Kadare, 2009:222) – saggio autobiografico concepito, dapprima, come ultimo capitolo del libro *Ftesë në studio*, poi redatto e pubblicato da "Fayard" nel 1991, ed infine riedito nella versione ampliata apparsa nel ventesimo volume di "Onufri" nel 2009 – sono forniti dalla consorte dello scrittore, Helena, autrice di un volume di memorie, intitolato *Kohë e pamjaftueshme* (Onufri, 2011) (in part, pp. 82-87).

<sup>172</sup> I. Kadare, *Përbindëshi*, Onufri, Tiranë, 2005 (introduzione di Eric Faye), p. 7.

cui la lotta antifascista viene trattata come oggetto indiretto, da una certa distanza temporale ed emozionale. Diversamente dalla letteratura precedente dedicata a questo tema, in questo romanzo, non ci sono “commissari e comandanti che lottano da eroi”; piuttosto, “l’eroismo è tacito e senza clamore” (Sinani, 2009:91-92).

Nonostante *Gjerenali* sia stato accolto negativamente dalla critica del regime – le accuse di “compassione per il nemico” e “indebolimento della lotta di classe” hanno fatto sì che il romanzo venisse in parte interdetto e il suo autore accusato, da qualcuno, come agente del governo francese<sup>173</sup> – esso inizia la sua inarrestabile divulgazione: viene tradotto e pubblicato dapprima in Bulgaria, nel 1967, poi in Jugoslavia, nel 1968. Ma è la pubblicazione in Francia (1971) che segna un cambiamento nell’orizzonte della ricezione, non solo della produzione letteraria di Kadare, ma di tutta quella parte della letteratura albanese del tempo dotata di talento. Per la prima volta dopo lunghi secoli, dunque, la letteratura albanese riprende a guadagnare una certa dimensione internazionale, che in precedenza aveva conosciuto solo per merito dell’opera *Historia de vita et gestis Scanderbegi, Epirotarum principis*, di Marinus Barletius (in albanese Marin Barleti), edita a Roma nel 1508-10, e dopo quattro secoli tradotta in albanese con il titolo *Historia e Skënderbeut* e pubblicata nel 1967, in occasione del V centenario della morte dell’eroe albanese (Sinani, 2009:93).

L’alleanza con la Cina di Mao Tse-tung segna l’inasprimento del regime dittatoriale di Enver Hoxha, il quale, sull’esempio della Rivoluzione Culturale Cinese, intraprende in patria una serie di rigidi provvedimenti, tra cui il divieto di professare qualsiasi confessione religiosa e la proclamazione dell’Albania, poi sancita anche nella Costituzione, come primo Stato ateo del mondo, favorendo l’instaurarsi e la diffusione del culto della personalità del dittatore. In questo stesso periodo si colloca la scelta di ritirare l’Albania dal Patto di Varsavia, appellandosi alla condanna dell’occupazione sovietica della Cecoslovacchia, evento usato poi come pretesto per richiedere alla Cina il rifornimento di armi contro un’eventuale invasione.

Sulla base del modello cinese, il regime comunista albanese decide di inviare i suoi scrittori a vivere in campagna, a lavorare la terra e a stare in contatto con il popolo. In questo clima, Kadare, assieme ad una delegazione di scrittori, visita la Cina nel 1967 e prende coscienza del terrore esercitato contro scrittori ed intellettuali. Egli stesso sarà ben presto protagonista dell’allontanamento da Tirana: nel 1967, infatti, è inviato a Berat, nell’Albania meridionale, dove continua a lavorare come corrispondente culturale della rivista *Drita* e dove inizia la stesura del romanzo *Dasma*, pubblicato una prima volta nel 1968 e poi, in seguito ad una profonda riscrittura,

---

<sup>173</sup> Kadare, in *Pesha e kryqit* (2009:224-225), spiega che la situazione per lui più penosa derivava dalle accuse rivoltegli dagli stessi oppositori al regime, mettendo in evidenza la nascita in Albania di una tipologia di dissidenti costituita da persone che, in precedenza, erano state membri del *Sigurimi* (la polizia segreta) e che poi erano passate dalla parte dei nemici, ma che, tuttavia, talvolta, colti dall’istinto di un tempo, continuavano a servire alla dittatura.

nel 1981. È l'unica opera che l'autore considererà non riuscita, “më skematike dhe pa vlerë”<sup>174</sup>, concepita in una fase di crisi della coscienza letteraria, sfociata nel cedimento alla pressione dello “schematismo dogmatico”, che avrebbe potuto condurre alla sua fine come scrittore.<sup>175</sup>

All'inizio degli anni '70, due decisioni del Partito pongono Kadare in una posizione controversa, nonché in una sorta di trappola, tanto rispetto la politica interna del suo Paese quanto riguardo alla sua immagine di scrittore all'estero. L'attribuzione della carica di deputato, prima (1970), e la richiesta (a quanto pare (Sinani, 2006:171), avanzata dallo stesso Enver Hoxha) che entrasse a far parte del Partito, dopo (1971), si prestano ad una duplice chiave di lettura: nell'intenzione del regime, si trattava di una tattica per esercitare un maggiore controllo sul suo intellettuale maggiormente in vista; dalla prospettiva della critica europea, invece, ciò è stato recepito come un segnale di adesione, o pur sempre di cedimento, dello scrittore alla linea politica del suo Paese. In entrambi i casi, tuttavia, a Kadare non si profilava affatto la possibilità di un rifiuto, senza compromettere fatalmente la sua esistenza.<sup>176</sup>

Svanita l'illusione di poter d'ora in poi godere di una maggiore impunità letteraria, da lì a poco Kadare entrerà in una delle fasi più delicate della sua esistenza. D'altra parte, però, i due atti di avvicinamento al partito gli offrono la possibilità di viaggiare all'estero in seno alla delegazione di scrittori: si reca, dunque, negli Stati Uniti, nel 1970, in Svezia, nel 1971, a Parigi, nell'autunno dello stesso anno.<sup>177</sup>

Segue un periodo di intensa attività letteraria, durante il quale Kadare – fatta richiesta a Ramiz Alia (membro del Politburo e segretario del Comitato Centrale del Partito del Lavoro per l'ideologia) di essere autorizzato a leggere i verbali dei processi della riunione di Mosca – avvia, nell'archivio di stato, le ricerche sulla rottura dei rapporti dell'Albania con l'Unione Sovietica, finalizzati alla stesura di *Dimri i vetmisë së madhe* (1973),<sup>178</sup> e al contempo, porta a termine la stesura di vari romanzi, tra cui *Kështjella*<sup>179</sup> (1970) e *Kronikë në gur* (la cui concezione dell'idea

---

<sup>174</sup> “Più schematica e priva di valore” [Trad. nostra]. Cfr. I. Kadare, *Ftesë në studio*, Onufri, Tiranë, 1990/2004, p. 74.

<sup>175</sup> “[...] immediatamente compresi che essa [l'opera, *Dasma*] era l'inizio della mia morte come scrittore, quindi decisi di non fare mai nessuna concessione in letteratura” [Trad. nostra] (Kadare, 1996/2002:35).

<sup>176</sup> “Non avevo altra scelta. A mio parere, perdere la vita per una semplice tessera del Partito avrebbe voluto dire prendere tutta questa buffonata troppo sul serio” [Trad. nostra] (Sinani, 2006:171-172).

<sup>177</sup> I. Kadare, *Œuvres, tome premier*, Fayard, 1993, pp. 23-24 (introduzione di Eric Faye).

<sup>178</sup> Si veda a tal proposito: I. Kadare et D.F. Recatalà, *Les quatre interprètes*, Stock, Paris, 2003. Il libro, da un lato, ritraccia la rottura dei rapporti tra Albania e Unione Sovietica, a partire da una minuziosa inchiesta condotta specialmente presso i traduttori del dittatore albanese, Frédéric Gjerasi, Agim Popa, Llambi Peçini e Myfit Mushi; dall'altro, offre una riflessione sulla traduzione. “La Storia dell'Umanità è quella della traduzione” [Trad. nostra], sostiene Kadare nelle note introduttive al volume (Kadare/Recatalà, 2003:12), in cui vengono riprodotti numerosi estratti del suo romanzo *Dimri i vetmisë së madhe*.

<sup>179</sup> “E una mattina mi sedetti davvero per scrivere. Le pagine si riempivano, una dopo l'altra. Si completavano sottocapitoli, capitoli. Stai lavorando, vero? Mi chiedevano i miei amici. Ma quello che stavo scrivendo non aveva nulla a che vedere con ciò che pensavano loro. Come colui che, per scampare alla tentazione del peccato, fugge lontano, io ero evaso nel XV secolo e stavo descrivendo l'assedio di una fortezza medievale. Così scrissi il romanzo “Kështjella” [Trad. nostra] (Kadare, 2009:239).

originale risale al periodo moscovita, mentre la data di pubblicazione del romanzo in forma completa è il 1971).

Il romanzo *Kështjella*, incentrato sulla resistenza albanese agli inizi dell'occupazione ottomana, vince il primo premio nel concorso letterario per il quinto centenario della morte di Scanderbeg. Si tratta di un'opera a carattere storico, in cui la rievocazione di un evento del lontano passato costituisce un pretesto, un richiamo ai fatti del presente. Questo romanzo, pertanto, non può essere recepito correttamente senza tenere conto di due eventi che riguardano il contesto storico, albanese ed internazionale, nel quale l'opera vede la luce. Sono, infatti, gli anni dell'uscita dell'Albania dal Trattato di Varsavia (che aveva fatto insorgere in tanti intellettuali albanesi la speranza di un orientamento politico del Paese verso l'Occidente) e dell'occupazione della Cecoslovacchia da parte dell'esercito sovietico. Se ad un livello superficiale il romanzo di Kadare è un omaggio alla resistenza albanese al tempo dell'eroe Giorgio Castriota Scanderbeg, intesa come resistenza della civiltà nei confronti di una barbarie straniera, ad un livello più profondo, invece, il testo implica la situazione politica dell'Albania del Secondo Dopoguerra, sottomesso da un nuovo impero, moderno, vale a dire il blocco comunista di allora.

È stato un bene per questa opera, nonché per il suo autore, che questa seconda lettura non sia venuta a galla al tempo della pubblicazione del romanzo, scampando così alle ripercussioni della censura del regime (Sinani, 2009:94-95). La propaganda marxista, infatti, come sostiene Eric Faye nell'introduzione al primo volume delle *Œuvres* di Fayard, vi ha letto l'allegoria della lotta dell'Albania contro il campo revisionista (Kadare, 1993:23).

Al 1971 risale il suo primo vero soggiorno in Francia, della durata di cinque settimane, durante il quale avviene la consegna del manoscritto di *Kështjella*, assieme a *Kronikë në gur*, al direttore della casa editrice "Hachette-littérature", Pierre Sipriot, dichiaratosi disponibile a pubblicarli, dopo che la casa editrice parigina di *Gjenerali*, "Albin Michel", si era rifiutata (Druon et al, 1993:270).

Infine, dopo una pausa di due anni, Kadare decide di saldare il debito con il regime e si dedica alla stesura di *Dimri i vetmisë së madhe*. Risale a questo periodo il primo ed unico incontro con Enver Hoxha, a casa dello stesso dittatore, dove Kadare venne invitato dalla moglie, Nexhmije, dalla quale dipendeva l'archivio del Partito, in cui era custodito il fascicolo segreto della rottura con Krusciov che lo scrittore intendeva consultare<sup>180</sup>. L'intenzione letteraria di Kadare era quella di tendere una trappola al dittatore, di renderlo schiavo della sua opera; il suo romanzo sarebbe stato un'esca alla quale il tiranno avrebbe abboccato.<sup>181</sup> Consapevole del fascino che la letteratura

---

<sup>180</sup> "Il suo modo di parlare mi sorprende sempre più. Per un terzo, si trattava di una conversazione tra due intellettuali, nati nella stessa città, che non volevano sapere dell'esistenza del comunismo, né della lotta di classe, anzi neppure della politica in generale" [Trad. nostra] (Kadare, 2009:249).

<sup>181</sup> "Sotto la schiavitù stavo scrivendo un romanzo libero. Era cupo come un requiem. Era contro la dittatura. Tutto in esso era vero, ad eccezione del ritratto del dittatore. Da un certo punto di vista, era esatto: le parole, i gesti, i dialoghi, erano tutti del personaggio del tiranno. Ma era incompleto. Mancavano le ombre

esercitava sul despota, Kadare intendeva realizzare un libro particolarmente “bello”, che lo avrebbe ammaliato, tanto che Enver Hoxha avrebbe finito per seguire l’esempio della figura positiva che Kadare avrebbe delineato per rappresentarlo: il dittatore avrebbe, dunque, cercato di assomigliare alla “maschera correttiva”<sup>182</sup> che lo scrittore avrebbe costruito per lui.

Dopo una lunga attesa, durante la quale i dirigenti del partito e il capo in persona vagliano l’opera, essa viene finalmente pubblicata nel gennaio del 1973: le venticinquemila copie stampate vengono vendute nel giro di un’ora. La ricezione di questo romanzo, tuttavia, spacca in due il partito: da un lato, la vecchia guardia stalinista, tra cui i membri del *Sigurimi*, Mehmet Shehu e Hysni Kapo, si oppone alla circolazione del testo, accusato di ordire un complotto ai danni del dittatore; dall’altro, i liberali, rappresentati da figure come Ramiz Alia e Todi Lubonja, sono favorevoli al romanzo e lo considerano geniale. Sorprendentemente, il dittatore condivide il parere dei liberali, mentre la moglie, all’insaputa di tutti, parteggia per i veterani stalinisti. Pesanti accuse vengono lanciate nei confronti dell’autore, denunciato di attività anti-comunista e ostilità contro la dittatura del proletariato e la lotta di classe.

Nel maggio del 1973, il romanzo è oggetto di pesanti denunce da parte di certe fazioni del potere, che ne richiedono il ritiro della circolazione. L’autore, dunque, sottopone la sua opera alle revisioni richieste, ma l’esito non è soddisfacente. Minuziose e serrate critiche sono espresse contro la sua opera. Sottoposto ad una nuova ed accurata rielaborazione, il romanzo appare, infine, nel 1978, con il titolo *Dimri i madh*. Il termine “solitudine” (in alb. *vetmi*) del titolo originale è stato aspramente rigettato.

Questo episodio segna un momento cruciale nella vita e nell’attività di scrittore di Ismail Kadare. Quella sorta di protezione, sotto la quale finora è vissuto, viene improvvisamente a mancare. Ogni suo comportamento e ogni suo scritto sono strettamente sorvegliati. I suoi avversari attendono la prima mossa sbagliata per punirlo.

È proprio in queste circostanze che Kadare cede ad un atto imprudente: consegna per la stampa il poema *Pashallarët e kuq*, un’opera “macabra” (Kadare, 2009:272), nella quale vengono descritti membri del Comitato Centrale del Partito ed alti funzionari, che vanno di notte a violare le sepolture delle persone fucilate dalla rivoluzione.

Per rimediare al rimediabile, Kadare gioca la carta dell’autocritica: ammette che i suoi versi sono un’invocazione contro il partito, ma insiste nell’affermare la non volontarietà di un simile oltraggio, indicandone le cause nella sua superbia come scrittore noto sia in patria che all’estero,

---

e le macchie, e soprattutto, mancava la ragione vera che aveva spinto il personaggio verso l’atto intrepido” [Trad. nostra] (Kadare, 2009:253).

<sup>182</sup> “Maschera correttiva” (dall’alb. *maskë korrigjuese*) è la designazione che lo stesso Kadare fornisce in *Pesha e kryqit* in riferimento all’espedito letterario messo in atto in *Dimri i vetmisë së madhe*, con la speranza di indurre il dittatore ad abbandonare il suo volto tirannico in favore del volto del leader giudizioso ed equilibrato (Kadare, 2009:246).

fama che gli avrebbe fatto credere di potersi concedere una tale libertà d'espressione. Kadare, insomma, riconosce l'errore fatale rappresentato dalla ribellione contro il partito.

In simili circostanze, il regime avrebbe inflitto la pena capitale a qualsiasi altro colpevole; nei confronti di Kadare, invece, la punizione stabilita consistette nell'allontanamento dalla capitale – fu mandato dapprima a Fier e poi a Seman, nella regione di Myzeqe, dove lo scrittore rimase solo alcuni mesi – e nella proibizione di continuare a scrivere.<sup>183</sup>

Ed il mistero avvolgerà questo poema ancora per alcuni anni. Scritto agli inizi del 1974, al tempo della rottura dei rapporti con la Cina e del ripiegamento sul nazionalismo albanese, consegnato per la stampa alla rivista *Drita* nell'ottobre del 1975, il manoscritto, inspiegabilmente, sparisce, senza essere stato pubblicato. In seguito alla caduta del regime, qualche oppositore di Kadare ne mette addirittura in dubbio l'esistenza, pretendendo che Kadare si sia inventato l'intera faccenda, per poter prendere le distanze dalla politica del tempo e mostrarsi, in retrospettiva, come un intellettuale dissidente.

Sulla vicenda, infine, viene fatta piena luce: Maks Velo conduce un'inchiesta<sup>184</sup> finalizzata a rivelare i lati oscuri che avvolgono la scomparsa del poema; mentre Shaban Sinani<sup>185</sup>, direttore generale dell'archivio nazionale albanese al tempo del comunismo, riporta alla luce il manoscritto, nel marzo del 2002<sup>186</sup>.

Consapevole che il suo obiettivo di esercitare, attraverso la letteratura, un'influenza positiva sul dittatore per il bene del suo Paese, è fallito, e profondamente segnato dalla morte del padre, avvenuta il 31 dicembre 1975, che induce l'ormai quarantenne scrittore ad intime riflessioni sulla morte e sulle sofferenze che la sua attività letteraria causa alle persone a lui vicine, Kadare si convince a moderare l'atteggiamento di sfida nei confronti del regime indotto dalla stesura dei suoi romanzi.

Dopo la pubblicazione di *Nëntori i një kryeqyteti* nel 1974, romanzo sulla liberazione di Tirana da parte dei partigiani, e di *Kamarja e turpit*, nel 1975, Kadare, riprende a scrivere dedicandosi a tematiche più ponderate e caute. Ritorna al filone autobiografico intrapreso con *Kronikë ne gur* incentrato sulla sua città natale, e focalizza, questa volta, l'attenzione, dapprima, sulla sua casa di famiglia, che riemerge nella cronaca bicentennial della novella *Breznitë e Hankonatëve* (1976), e successivamente, sull'esperienza moscovita, su cui s'incentra *Muzgu i*

---

<sup>183</sup> Secondo quanto appreso dal segretario del Partito, che comunicò a Kadare il provvedimento assunto nei suoi confronti, il Partito chiese allo scrittore di cambiare completamente, di diventare un'altra persona, per questa ragione gli stava concedendo un'altra opportunità, gli stava perdonando il suo errore. In questo modo, in *Pesha e kryqit*, Kadare commenta l'esito dell'autocritica a cui si è sottoposto (Kadare, 2009:277).

<sup>184</sup> M. Velo, *Zhdukja e "Pashallarëve të kuq" të Ismail Kadaresë, Anketim për një krim letrar*, Onufri, Tiranë, 2002.

<sup>185</sup> Cfr. Sh. Sinani, *Një dosje për Kadarenë*, OMSCA-1, Tiranë, 2005 (in particolare pp. 87-95); e Sh. Sinani, *Letërsia në totalitarizëm dhe "Dossier K"*, Naimi, Tiranë, 2011 (in particolare *Dokumenti nr. 14: Teksti në daktiloshkrim i poemës "Në mesditë Byroja Politike u mblodh"*, pp. 223-232).

<sup>186</sup> Il testo, nella versione consegnata da Kadare, più di un quarto di secolo prima, alla rivista *Drita*, è apparso per la prima volta sulle pagine della "Gazeta shqiptare", nr. 2128, 15 marzo 2002, pp. 2-3.

*Perëndive të stepës* (1976), che ripropone l'amarezza del giovane studente dell'Istituto Gorki di fronte alla presa di consapevolezza dell'influenza del Realismo Socialista sulla produzione letteraria del tempo.

Nel ricercare un legame più profondo con l'identità nazionale, si cala nel passato remoto del suo Paese, trovandovi un'alternativa all'Albania di oggi. Nasce così "*Ura me tri harqe*", in cui emerge la tematica del sacrificio di costruzione.

Di fronte al divieto da parte del regime di scrivere altri romanzi, Kadare mette insieme in un unico volume "*Ura me tri harqe*", "*Muzgu i Perëndive të stepës*" e "*Pashallëqet e mëdha*", e ne costituisce una raccolta di racconti, apparsa sotto il titolo globale di *Ura me tri harqe*, raggrando, in tal modo, il divieto del regime di pubblicare romanzi (Kadare, 2009:292).

Un ulteriore salto nel tempo è rappresentato dagli altri tre scritti, "*Prilli i thyer*", "*Kush e solli Doruntinën*" e "*Nëpunësi i pallatit të ëndrrave*", che Kadare fa passare come racconti, pubblicandoli in un'unica raccolta dal titolo *Emblema e dikurshme* (1977)<sup>187</sup>, ma che, al momento della loro apparizione in Francia, editi da "Fayard", vengono contraddistinti come romanzi, facendo nuovamente piombare il loro autore nell'ansia della censura e di un provvedimento punitivo (Kadare, 2009:294-296).

Nel frattempo, Kadare ha ceduto ancora una volta alla tentazione di trattare problematiche legate al regime, in riferimento, questa volta, al tema dell'alleanza di Hoxha con la Cina e del graduale declino. Il nuovo romanzo, *Koncert në fund të dimrit*, costituisce, assieme a *Dimri i madh*, un dittico sulla storia recente dell'Albania comunista. Iniziato a scrivere nel 1978 e portato a termine nel 1981, ancora nella fase di manoscritto vince il primo premio in una competizione nazionale in memoria della fondazione del Partito.

All'improvviso, però, la situazione per Kadare precipita: da un lato, l'edizione del 1981 di *Nëpunësi i pallatit të ëndrrave* viene duramente criticata, accusata di allusioni contro il regime, e il suo autore costretto ad una nuova autocritica, nel marzo del 1982, il cui esito è la rinnovata ammonizione a non osare più oltraggiare il Partito<sup>188</sup>; dall'altro, in seguito alla morte (ufficializzata

---

<sup>187</sup> "I primi due capitoli del romanzo *Nëpunësi i pallatit të ëndrrave*, sono stati pubblicati inizialmente nel 1977, con lo stesso titolo, nella raccolta di racconti *Emblema e dikurshme*. Per non attirare l'attenzione della censura con una pubblicazione separata, tre anni dopo, nel 1981, in occasione della ripubblicazione di *Emblema e dikurshme*, l'autore ha inserito l'intero testo del romanzo nella raccolta. Tuttavia, tale stratagemma non ha salvato l'opera. Nel febbraio del 1982, in un plenum straordinario della Lega degli Scrittori, il romanzo è stato criticato aspramente per allusioni contro il regime. Immediatamente dopo, l'opera è stata interdetta, per poi essere pubblicata come libro a sé solo dopo la caduta del comunismo, con il titolo *Pallati i ëndrrave*" [Trad. nostra]. Cfr. I. Kadare, *Pallati i ëndrrave*, Onufri, Tiranë, 2011 (annotazioni dell'editore).

<sup>188</sup> In *Pesha e kryqit*, Kadare si sofferma ampiamente sulla rievocazione del suo stato d'animo all'epoca della seconda imputazione, dopo quella del 1975 per via di *Pashallarët e kuq*. Un profondo rammarico verso se stesso, per non aver prestato maggiore attenzione, costituisce la reazione iniziale di Kadare, a cui sopraggiungono una certa dose di arroganza e un inasprimento del volto, che lo sostengono al momento di pronunciare quella appare piuttosto una difesa che non un'autocritica. Di fronte all'accusa di "trattazione soggettiva della storia e dei miti" (Kadare, 2009:316), la sua replica, infatti, si racchiude in due frasi. La prima del tutto generale e neutrale: "Io comprendo correttamente le osservazioni fatte per il bene

come suicidio, ma tutt'oggi avvolta nel mistero) del numero due del regime, Mehmet Shehu, *Koncert* viene considerato immediatamente pericoloso, pertanto, interdetto, per via di un'analogia ravvisata tra la vicenda Shehu e la trama del romanzo, nelle cui pagine, lo scrittore ha accennato alla maniera in cui Mao Tse-tung, dieci anni prima, aveva fatto sparire il suo sostituto, il maresciallo Lin Biao.

Solo nel 1988, tre anni dopo la morte di Enver Hoxha, il romanzo vedrà la luce della pubblicazione, mantenendo inalterata la versione originale, ma con l'aggiunta di qualche poesia qua e là.<sup>189</sup>

Negli anni '80 si assiste, da un lato, all'aggravarsi delle condizioni di salute di Enver Hoxha, dall'altro all'inasprimento del terrore del regime; parallelamente, le condizioni di sicurezza esistenziale per Kadare decadono. Lo scrittore inizia, intimamente, a temere per la sua incolumità, tanto da prendere in seria considerazione, durante un suo viaggio a Parigi, nel 1983, la possibilità di un esilio in Francia. Tuttavia, l'idea che il regime si sarebbe vendicato del suo atto esercitando la sua violenza contro la famiglia rimasta in patria, induce Kadare a desistere da un tale proposito, trovando un prezioso appoggio negli amici francesi, in particolare Michel Piccoli<sup>190</sup>, attore e regista, e Bernard Pivot, critico letterario e conduttore televisivo. Il piano di questi ultimi era quello di intraprendere in Francia qualche azione in grado di proteggere Kadare nel suo Paese. Bernard Pivot, dunque, intenzionato a lanciare un messaggio alla dittatura comunista, per avvertirla che il

---

della letteratura"; la seconda: "Per quanto riguarda il rapporto tra passato e presente nella mia opera, tenterò di correggerlo in favore di quest'ultimo" (Kadare, 2009:322). Ciò che, in un certo qual modo, affascina in tutta questa vicenda, è la relativa impunità di Ismail Kadare. La sentenza pronunciata da Ramiz Alia si conclude con la seguente ammonizione: "Il popolo ed il Partito ti hanno innalzato all'Olimpo, ma, se non sei loro fedele, essi stessi ti precipitano nell'abisso" (Kadare, 2009:323). L'aspetto rilevante consiste nella duplice e contrastante lettura di questa sentenza: gli avversari di Kadare, da un lato, gioiscono del suo definitivo annientamento – "Il mostro finalmente è crollato, la letteratura albanese è ora libera" (Kadare, 2009:324), era il commento dei nemici; dall'altro, allo scrittore incriminato giungono segnali incoraggianti, non solo in virtù del fatto che, per volontà di Enver Hoxha in persona, la critica contro di lui è stata definita conclusa, in quanto l'obiettivo del regime è considerato raggiunto, ma anche sulla base delle dirette confessioni di certi suoi ammiratori. Kadare fa qui riferimento ad un certo ingegnere T. B., il quale definisce tutta questa vicenda un miracolo: "Loro stessi hanno dichiarato che sei contro il regime e questi stessi stanno sull'attenti davanti a te. Né condanna, né scomunica. Dunque, tu sei l'unico ad aver ottenuto il diritto di essere contro. Sono caduti nella trappola che loro stessi hanno costruito e questo è un miracolo per tutti noi. D'ora in poi, puoi giocare con loro come vuoi" (Kadare, 2009:328). Già in precedenza, nel 1978, un ammiratore di Kadare, che lavorava nella polizia segreta, aveva confidato allo scrittore acute osservazioni rispetto all'atteggiamento di protezione di Enver Hoxha nei suoi confronti, dovuto, a suo parere, non solo alla fama di cui lo scrittore godeva in Francia, Paese amato dal dittatore, ma anche in virtù del ritratto "positivo" del dittatore in *Dimri i madh*, a cui il tiranno non voleva rinunciare – condannare Kadare avrebbe significato rinnegare tutta la sua produzione letteraria, e con essa anche il benemerito ritratto. La conclusione tratta era che Kadare risultava "i paburgosshëm" (lett. non imprigionabile), ma, non per questo, fuori pericolo: la minaccia incombeva per via delle cosiddette morti accidentali, con cui il regime etichettava crimini, tenuti segreti, ai danni degli oppositori. (Kadare, 2009:315-331) [La traduzione di tutte le citazioni è nostra].

<sup>189</sup> Cfr. introduzione di E. Faye, in I. Kadare, *Koncert në fund të dimrit*, Onufri, Tiranë, 2011, p. ix.

<sup>190</sup> Assieme a Marcello Mastroianni, Michel Piccoli prende parte al film di Luciano Tovoli, "Il Generale dell'armata morta", apparso nel 1983. Interessanti spunti di riflessione sulla realizzazione cinematografica del romanzo kadareano sono espressi nel saggio di Gianpiero Ariola, dal titolo "L'eccezione farsesca della morte nella vita. Kadare nella visione grottesca di Luciano Tovoli", pubblicato in A. Scarsella (a cura di), *Leggere Kadare. Critica, ricezione, bibliografia*, Atti della Giornata di Studi, Venezia, 13 giugno 2006, Biblion edizioni, Milano, 2007, pp. 129-137.

mondo non avrebbe più creduto alla menzogna della morte accidentale di scrittori famosi (Kadare, 2009:371), pubblica sulla rivista “Lire”, un articolo dal titolo “Aspettando Kadare”, in cui, tra l’altro, scrive: “noi vogliamo vedere nella televisione francese lui in persona e non la sua testa tagliata” [Trad. nostra] (Kadare, 2009:372).

La quiete di Kadare con il regime, tuttavia, sarebbe durata fintantoché si sarebbe astenuto dalla scrittura di altri romanzi, come testimonia la ricezione ostile riservata al romanzo *Dosja H*, pubblicato a puntate sulla rivista *Nëntori*.

All’inizio del 1985 – spinto da una forza diabolica, per verificare se il pericolo è passato, come sostiene in *Pesha e kryqit* (Kadare, 2009:383) – pubblica la novella *Nata me henë*. La reazione del regime rivela una svolta ai vertici del sistema: di fronte all’impellenza con cui la novella viene condannata, Kadare intuisce che le redini del potere sono ormai nelle mani della moglie del tiranno, Nexhmije, alla quale lo scrittore imputa una ristrettezza mentale ed un rancore vendicativo (Kadare, 2009:384), che la rendevano più temibile del consorte, le cui sorti erano ormai fatte. Si sarebbe spento, infatti, proprio mentre aveva luogo la riunione per la condanna della novella di Kadare, l’11 aprile 1985.

Intanto, consapevole di una reale vulnerabilità, Kadare ha messo al sicuro, nella cassaforte di una banca parigina, alcune sue opere, tra cui i romanzi *Hija*<sup>191</sup> e *Vajza e Agamemnonit*, d’accordo con Claude Durand, custode della chiave della cassaforte, che la loro pubblicazione sarebbe avvenuta solo dopo la sua morte (Kadare, 1996/2002:47).

In Albania, invece, è stato possibile pubblicare, senza subire ripercussioni da parte della censura, un’opera saggistica di grande respiro intellettuale e letterario, *Eskili, ky humbës i madh*, apparsa inizialmente come prefazione di un’edizione delle opere di Eschilo, all’inizio del 1985, con il titolo *Eskili, ky humbës i përjetshëm*, ed in seguito pubblicato come libro a sé da “Fayard”, nel 1988, con il titolo rivisto, sopra citato.

Sebbene l’oppressione comunista in Albania fosse ancora lungi dall’essere conclusa, soprattutto nella percezione della gente, profondamente segnata da un quarantennio di terrore, alla fine degli anni ’80 iniziano ad emergere i primi segnali di un cambiamento politico, in concomitanza con il momento di svolta che questi anni rappresentano per la storia mondiale: la caduta del muro di Berlino, la “rivoluzione di velluto” a Praga, la protesta di piazza Tienanmen, il rovesciamento di Živkov in Bulgaria e di Ceaușescu in Romania, mettono gradualmente fine ai governi autoritari comunisti. Di fronte al tale declino, i comunisti albanesi iniziano a rimanere sempre più isolati. La contestazione comincia a guadagnare terreno, in particolare nel Nord del

---

<sup>191</sup> L’escamotage ideato da Kadare per aggirare i controlli all’aeroporto al momento dell’imbarco per la Francia e consentire al suo romanzo di oltrepassare la dogana, consiste nell’aver camuffato il manoscritto dietro le parvenze di una traduzione. Sulla prima pagina del suo incartamento, infatti, Kadare, aveva appositamente scritto: Siegfried Lenz, “Hija”, tradotto da Ismail Kadare. Nei calcoli dello scrittore albanese, dunque, i controllori non avrebbero avuto il tempo di verificare la fondatezza di qualche eventuale sospetto (Kadare, 1996/2002:75).

Paese, a Scutari, e i dirigenti mostrano i primi segni di cedimento. Nell'aprile del 1990, Ramiz Alia, eletto Primo Segretario del Partito dal Comitato Centrale, annuncia delle riforme economiche e politiche.

Kadare, da parte sua, vede migliorare la sua posizione. Nel 1988 diviene membro dell'Istituto di Francia, un'alta onorificenza che continuerà a proteggerlo dal regime e dai suoi nemici; nel 1990, invece, Nexhmije Hoxha lo nomina Vice-Presidente del Fronte Democratico Albanese<sup>192</sup>, da lei capeggiato fino al dicembre 1990.

Nel marzo del 1990, nel rilasciare un'intervista per la rivista *Zëri i Rinisë*, Kadare si esprime sul ruolo degli intellettuali nel processo democratico, prende le difese degli scrittori ancora proscritti e parla del ruolo morale della letteratura. Lo scrittore non è così ingenuo da credere in un repentino passaggio ad una democrazia eletta dal popolo, tuttavia, la direzione intrapresa dalla politica albanese in questa fase di transizione dalla dittatura alla democrazia lo disillude profondamente: il potere, di fatto, continua a rimanere in mano alle stesse figure e alle stesse fazioni che hanno governato durante il regime, e che ora cambiano solo colore politico.

Di fronte a questa frustrante presa di coscienza, la reazione di Kadare è quella che tanti, nonché egli stesso, si aspettano da anni: l'esilio in Francia. È il 25 ottobre 1990, quando, alle soglie della caduta del regime, annuncia la sua richiesta di asilo politico alla Francia. La sua intenzione è quella di non tornare in Albania fino al momento in cui una vera democrazia non sarà instaurata, garantendo certi principi quali la libertà di culto, il pluralismo e le elezioni libere.

Kadare, con il suo allontanamento, vuole scuotere la società albanese, ritiene che attraverso la sua assenza sarebbe riuscito a smuovere qualcosa nello sviluppo delle vicende politiche e sociali, la sua assenza avrebbe rappresentato il nuovo impulso necessario al cambiamento della realtà, come in precedenza ha inteso fare attraverso le sue opere.

La sua produzione letteraria continua in Francia, spostandosi su un filone differente, quello della testimonianza circa la sua attività di scrittore e di figura di spicco della società e della cultura albanese, soprattutto in relazione alle dinamiche del potere e della censura comunista. *Ftesë në studio*, *Nga një dhjetori në tjetrin* e *Pesha e kryqit* sono, dunque, il frutto delle riflessioni retrospettive dell'autore sul suo passato.

Nel 1993, inoltre, porta a termine il romanzo *Piramida*, avviato nel 1988, e nello stesso anno prende avvio la revisione artistica delle sue opere, finalizzata alla pubblicazione in due lingue (albanese e francese) della sua intera produzione letteraria, intrapresa dalla casa editrice "Fayard", sotto la direzione di Claude Durand.

---

<sup>192</sup> Il Fronte Democratico Albanese era un'organizzazione composta da gruppi culturali, professionali e politici, che aveva fatto seguito al Fronte di Liberazione Nazionale nel 1945, e che aveva la funzione nominale di fornire un canale popolare per l'espressione delle opinioni politiche e per l'educazione politica delle masse, con l'obiettivo di rafforzare i rapporti tra il Partito e il popolo e di popolarizzare e implementare le politiche del Partito del Lavoro Albanese (Morgan, 2010:293-294).

Intanto, l'anno precedente, Kadare ha fatto ritorno in patria, per la prima volta dopo l'esilio parigino, incoraggiato dall'apparente stabilità conseguente alle elezioni tenutesi nel marzo di quell'anno, che hanno assegnato la vittoria al Partito Democratico di Sali Berisha.

La pubblicazione di *Spiritus*, nel 1995, apre la serie di romanzi post-comunisti costituita da *Lulet e marsit*, *Krushqit e ngrirë* (2000), *Jeta, loja dhe vdekja e Lul Mazrekut* (2002), *Pasardhësi* (2003) e *Aksidenti* (2008). Seguono *Darka e gabuar*, nel 2009, ed infine, *E penguara, requiem për Linda B.*, nel 2010.

Lo scrittore, negli ultimi due decenni, interviene spesso nel dibattito sulle questioni identitarie del popolo albanese, sia nel contesto balcanico, soprattutto in riferimento al conflitto tra serbi e albanesi in Kosovo, sia a riguardo della posizione dell'Albania rispetto all'Europa Occidentale. Il suo punto di vista è espresso in una serie di pubblicazioni a carattere letterario, principalmente sotto forma di saggi, tra cui: *Tri këngë zie për Kosovën* (1998), *Ra ky mort dhe u pamë* (2000), *Identiteti evropian i shqiptarëve* (2006), *Mosmarrëveshja, mbi raportet e Shqipërisë me vetveten* (2010), e di interviste e conversazioni, tra cui: *Kohë barbare (Nga Shqipëria në Kosovë)* (2000), *Mbi krimin në Ballkan. Letërkëmbim i zyrtë* (2011).

Ismail Kadare è stato insignito di numerosi premi ed onorificenze a livello internazionale.

Nel 1992 ha ottenuto il premio mondiale "Cino del Duca". A partire dal 1996 è membro associato (a vita) dell'Accademia delle Scienze Morali e Politiche, nella quale ha preso il posto del filosofo Karl Popper. Nel 2005 gli è stato assegnato il Premio internazionale "Man Booker" e nel 2009 il Premio "Principe delle Asturie della Letteratura". Nello stesso anno gli è stata conferita la Laurea Honoris Causa in Scienze della Comunicazione Sociale e Istituzionale dall'Università di Palermo. Il suo nome è stato più volte segnalato per il Premio Nobel per la Letteratura.

### 3. *Kështjella*: la sua genesi e le sue fonti

*Kështjella*, scritto nel 1969 e pubblicato nel 1970 dalla casa editrice "Naim Frashëri" di Tirana, è il quarto romanzo di Ismail Kadare in ordine di stesura, dopo *Qyteti pa reklama* (scritto nel 1959 e pubblicato postumo, nel 2003), *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* (1963) e *Dasma* (1968).

La stesura di questo romanzo coincide con una fase delicata della vita artistica di Ismail Kadare, nel corso della quale la sua coscienza di scrittore è messa alla prova da forti perplessità, vacillamenti ed insoddisfazioni. Reduce dalla pubblicazione di un'opera (*Dasma*) profondamente allineata allo schematismo del Realismo Socialista, accolta con favore dalla critica ufficiale, ma immediatamente giudicata un fallimento da parte dell'autore, Kadare si ritrova in uno stato di vuoto e spossatezza nel suo spirito letterario, dal quale neppure la sensazione di ebbrezza creata dalla concezione di un'opera eversiva come *Përbindeshi* riesce a distoglierlo.

La soluzione arriverà in maniera inattesa. Imbattendosi in un breve racconto sul suicidio di un pascià turco, in seguito al fallimento di un suo assalto ad una fortezza, qualcosa si risveglia in lui: “Come un meccanismo arrugginito, poiché non ha lavorato a lungo, il mio cervello si mise in moto e mi ritrovai a scrivere qualcosa di aspro, con eserciti, regole, gradi, ordini severi, riunioni del consiglio militare, ancora ordini, cannoni, punizioni” [Trad. nostra] (Kadare, 1990/2004:77).

Nasce così *Kështjella*, che l'autore definisce “il romanzo più militare e classico, aspro e impassibile” [Trad. nostra] (Kadare, 1990/2004:77).

Nell'introduzione che Kadare cura per la pubblicazione della sua ultima riscrittura del romanzo *Kështjella*, apparso con il titolo *Rrethimi*, nel terzo volume della raccolta *Vepra*, edita da Onufri (2008), l'autore fornisce maggiori dettagli a proposito del racconto che ha ispirato la stesura del suo romanzo.

Si tratta di un testo che Kadare scopre all'epoca del suo soggiorno moscovita come studente presso l'Istituto Gorki. Esso consiste in un racconto appartenente alla fase letteraria iniziale dello scrittore Leonid Leonov, corrispondente alla corrente letteraria ornamentalista, una delle numerose tendenze letterarie dell'inizio del XX secolo in Russia, notevolmente distante dal Realismo Socialista, di cui, in seguito, Leonov diviene sostenitore.

Il racconto di Leonov porta il titolo di *Tautamura*, secondo il nome di un capo mongolo che guida una marcia attraverso il deserto. Kadare spiega che, secondo lo stile tipico ornamentalista, nel testo russo l'autore ha inserito, senza nessuna spiegazione del significato, decine, se non centinaia, di parole e frasi in una lingua sconosciuta – probabilmente la lingua mongola, sebbene non ne fornisca conferma (Kadare, 2008:32). Questa particolarità attira l'attenzione dello scrittore albanese, il quale rileva, con sorpresa, che la presenza di una tale quantità di termini sconosciuti non costituisce il minimo ostacolo tra il lettore ed il testo. Di un simile espediente letterario, di fatto, Kadare si servirà nel suo stesso romanzo – come vedremo in seguito.

In secondo luogo, un ulteriore motivo di ispirazione al *Tautamura* è rappresentato dalla presenza nel racconto russo di un particolare reparto militare dell'esercito mongolo, che ha il compito di annunciare alle truppe, per mezzo di un caratteristico ritmo dei tamburi, l'inizio della pioggia e, di conseguenza, lanciare il segnale di mettere a riparo gli approvvigionamenti.

Come sostiene nella suddetta introduzione, Kadare era dell'idea che l'esperienza militare mongola fosse servita, in un certo qual modo, da modello per molti eserciti, in particolare per quello turco, cosicché, basandosi sulla convinzione che il reparto militare dei “tamburi della pioggia” debba essere stato presente anche tra le truppe turche, ha costruito attorno al ruolo determinante di questo reparto la trama del suo romanzo – che, in attesa di un maggiore approfondimento in un paragrafo successivo del presente lavoro, riproponiamo, per il momento, nella breve sintesi dell'autore stesso:

Romani, që rrëfen rrethimin e një kështjelle mesjetare shqiptare, ka pasur për bërthamë një tregim të shkurtër për vetëvrasjen e një pashai turk. Subjekti ka qenë i thjeshtë: pas një rrethimi të zgjatur, komandanti i rrethuesve dëgjon zhurmën më të padëshirueshme në botë, atë të daulleve që lajmërojnë shiun. Shpresa e fundit për marrjen e kështjellës, me anë të bllokadës së ujit, merr fund me këtë shi. Me fjalë të tjera, daullet janë kambana që, bashkë me shiun, lajmëron fundin e vetë gjeneralit turk. Ai futet në shatorre, pi helmin dhe vdes.<sup>193</sup> (Kadare, 2008:31)

Si noti, altresì, che la centralità che Kadare assegna a tale reparto militare nella sua opera è significativa, tanto che il titolo iniziale che l'autore ha concepito per il suo romanzo è *Daullet e shiut*, sebbene, per ragioni che vedremo in seguito, la prima edizione dell'opera apparirà con il titolo di *Kështjella*.

Altre fonti di cui Kadare si è servito per la stesura di quest'opera sono, da un lato, l'opera del prete scutarino Marin Barleti – umanista noto perlopiù come il primo biografo di Scanderbeg, grazie alla sua seconda opera, *Historia de vita et gestis Scanderbegi Epirotarum Principis*, apparsa in latino a Roma nel 1510 e tradotta in numerose lingue – dedicata all'assedio di Scutari del 1478 da parte dell'esercito Ottomano, apparsa in latino, con il titolo *De obsidione Scodrensi*, a Venezia, nel 1504; e dall'altro, le cronache dei cronisti turchi che accompagnavano l'esercito nelle campagne militari.

A queste ultime, stando alle ricerche di Elio Miracco, autore di uno studio monografico<sup>194</sup> su *Kështjella*, Kadare avrebbe avuto accesso per mezzo della pubblicazione, nel 1968, del volume *Lufta Shqiptaro Turk në shekullin XV. Burime osmane*, ad opera di Selami Pulaha, il quale aveva raccolto e tradotto in albanese una certa documentazione dei cronisti turchi vissuti tra il 1330 ed il 1760, alcuni dei quali parteciparono alle spedizioni di conquista dell'Albania (Miracco, 2007:55).

In riferimento alle fonti utilizzate, lo stesso Kadare precisa che il libro di Barleti gli ha offerto una delle due prospettive del dramma, quella dei difensori della fortezza assediata; mentre l'ottica esterna, quella degli assediati turchi è stata ricavata dalle appena menzionate cronache di guerra turche (Kadare, 1996/2002:82), che, come Miracco sostiene, lo scrittore albanese avrebbe utilizzato per ricostruire l'atmosfera delle spedizioni e la mentalità degli albanesi a partire dal punto di vista dei turchi (Miracco, 2007:56).

---

<sup>193</sup> “Il nucleo del romanzo, che narra l'assedio di una fortezza medievale albanese, è costituito da un breve racconto sul suicidio di un pascià turco. Il soggetto è semplice: dopo un prolungato assedio, il comandante degli assediati sente il rumore più indesiderato al mondo, quello dei tamburi che annunciano la pioggia. L'ultima speranza per la presa della fortezza, attraverso il blocco dell'acqua, svanisce con la pioggia. In altri termini, i tamburi sono la campana che, assieme alla pioggia, annuncia la fine dello stesso generale turco. Egli entra nella tenda, ingerisce il veleno e muore” [Trad. nostra].

<sup>194</sup> E. Miracco, *Analisi dei temi del romanzo «Kështjella» di Ismail Kadare*, Centro di Studi Albanesi, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Roma, 2007.

Un interessante capitolo della monografia di Miracco (2007:55-66) è interamente dedicato alla disamina dei riferimenti alle fonti storiche ottomane che lo studioso rintraccia nel romanzo kadareano, mettendo in evidenza le concordanze della documentazione e i suoi riflessi nel romanzo.

Miracco avvia la sua analisi avallando il presupposto che la scrittura di Kadare si basa sul criterio della “inventio narrativa” che gli consente di manipolare la verità storica ai fini del suo progetto letterario.

“La sua [di Kadare] non è una minuziosa ricerca storica che si avvale di documenti esplorati in profondità, ma solo una verità, con una attenzione al “movimento di popolo” e non dei condottieri, seminata all’interno della scrittura con qualche dettaglio che si disperde, si mimetizza nella narrazione e perde la veridicità e l’autorità della fonte da cui proviene per la combinazione fra reale e immaginario che si confondono tra di loro”. (Miracco, 2007:56)

Il capitolo in questione mette in evidenza una serie di passaggi del romanzo, nei quali lo studioso ha rintracciato una, più o meno diretta, corrispondenza o influenza rispetto alle fonti storiche ottomane. In due casi – la descrizione delle montagne albanesi da parte dei turchi, tanto alte che neppure i corvi potevano sorvolarle e di cui solo il diavolo a fatica, con il bastone in mano, avrebbe raggiunto la cima; e l’immagine poetica del cielo come campo seminato e della luna come falce per mietere, riferita alla disperazione degli assediati – lo studioso intravede, addirittura, una sorta di plagio letterario (Miracco, 2007:57,63), in quanto Kadare ripropone integralmente i relativi passaggi dei cronisti turchi consultati nel volume di Pulaha.

Nella disamina di Miracco, altri brani delle cronache turche a cui Kadare fa riferimento riguardano le consuetudini belliche, in particolare la pratica della cattura delle donne, la loro schiavizzazione e vendita tra i soldati; la costruzione e l’utilizzo delle armi, tra cui il cannone; il taglio delle fonti di rifornimento idrico.

Miracco, inoltre, dimostra come Kadare abbia serbato fedeltà alla documentazione storica per quanto riguarda la descrizione del carattere degli albanesi elaborata dai cronisti turchi, i quali erano ricorsi, nei loro scritti, a definizioni come “nervosi e aspri”, “testardi”, aggettivi che lo scrittore ripropone in *Kështjella*, così come ripropone, in riferimento agli albanesi, l’attributo *i mallëkuar* (maledetto), che i turchi rivolgevano agli assediati e alla loro fortezza.

Interessante risulta, altresì, la concordanza tra le fonti ottomane e il romanzo kadareano per quanto concerne l’utilizzo del nome “*frëngj*” (lett. franchi), con cui i turchi definivano gli europei, e di cui Kadare si serve nel primo incipit del suo romanzo, dove gli assediati denunciano il fatto che i turchi li abbiano accusati di ingratitudine e di complicità con i “franchi”, ovvero con l’Europa,

accusa che corrisponde a quella lanciata in epoca contemporanea da parte dell'Unione Sovietica contro l'Albania comunista (Miracco, 2007:62).

Infine, si accenna alla sorprendente concordanza che Miracco ravvisa in relazione all'epiteto "*krokodilët e lumit të luftës*" (lett. coccodrilli del fiume della guerra), apparso anche nella versione "*krokodilët e detit të luftës*" (lett. coccodrilli del mare della guerra), attribuito dai cronisti turchi ai soldati ottomani. Su queste varianti, Kadare costruisce nel suo romanzo un certo gioco letterario, che vede il cronista Mevla Çelebi impegnato a riflettere sulla costruzione dell'immagine più efficace per rappresentare la forza dell'esercito turco e la furia bellica (Miracco, 2007:65-66).

Nonostante i significativi esempi degli elementi presi in prestito da Kadare dalla documentazione ottomana, che Miracco presenta in modo dettagliato nel suo studio monografico, e qui brevemente citati, lo studioso conclude la sua disamina affermando che il merito di Kadare consiste nell'aver saputo "sviluppare magistralmente con la sua arte narrativa" i dettagli utili alla ricostruzione dello scenario storico e bellico, dell'attività del campo turco, delle riflessioni e delle discussioni tra i personaggi (Miracco, 2007:66).

La considerazione finale di Miracco, del resto, trova conferma nelle dichiarazioni stesse dello scrittore albanese a proposito dell'utilizzo delle fonti storiche per la stesura di *Kështjella*, che talvolta viene considerato dalla critica letteraria un romanzo storico.

In generale, riferendosi alla sua produzione letteraria, Kadare prende le distanze dalla concezione di opera storica in senso stretto, precisando che i suoi scritti non sono il frutto di quel genere di ricerche che conducono alla stesura di opere a carattere storico secondo la definizione tradizionale. Nello specifico di *Kështjella*, nell'intervista con Eric Faye<sup>195</sup>, lo scrittore albanese ammette che le informazioni storiche a cui si è riferito sono relativamente scarse, in quanto, a suo dire, la vera letteratura non ha bisogno della verità storica.

"Faccio pochissime ricerche. Non mi piace immergermi nella storia perché è molto pericoloso per uno scrittore. Riconosco inoltre d'essere un po' pigro... ma il motivo principale sta nel pericolo costituito dall'immersione nella storia. Per scrivere *I tamburi della pioggia* avrei potuto leggere migliaia di pagine; invece ho letto pochissimo. Ho scorso un centinaio di pagine scritte da cronisti di guerra turchi che accompagnavano l'esercito in battaglia. Quelle cronache sono meravigliose. In tal modo ho potuto accedere al punto di vista esterno del romanzo, quello dei cronisti turchi, e, per raggiungere un punto di vista diverso dal loro, ho letto il libro, anch'esso molto breve, di un prete albanese, che serviva nell'esercito all'interno d'un castello. Questo prete, Marin Barleti, ha scritto un'opera magnifica, *L'assedio di Shkodra*, più volte ristampato nel corso dei secoli. È interessante il fatto che circoli ancora oggi, perché si tratta di un

---

<sup>195</sup> E. Faye, *Conversazioni con Kadare*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1991, pp. 57-58.

romanzo moderno, o meglio di cronache, in cui tutto viene descritto minuziosamente: il numero di proiettili caduti quotidianamente sulla cittadella, le allucinazioni dei soldati nella città assediata, le malattie. [...] limito anche le ricerche. Perché i romanzi storici non sono vera letteratura” (Faye, 1991:57-58).

Sebbene gran parte della critica letteraria si riferisca a *Kështjella* nei termini di un romanzo storico, dunque, rispettando le intenzioni dell'autore, nel presente lavoro dottorale si preferisce la collocazione di questo romanzo in quello che Shaban Sinani denomina il “ciclo ottomano” o “ciclo imperiale” (Sinani, 2011:113-114), nell'ambito della produzione kadareana, nel quale inserisce quelle opere in cui lo scrittore albanese, in un modo o nell'altro, introduce il tema dell'Impero Ottomano in relazione alla storia ed alle consuetudini del popolo albanese e dell'Albania, che ha vissuto per cinquecento anni sotto la dominazione turca.<sup>196</sup>

#### 4. *Kështjella*: storia delle edizioni, riscritture e reinterpretazioni

Com'è caratteristico per l'intera produzione letteraria di Kadare, la storia delle edizioni del romanzo *Kështjella* è ricca e complessa. Una consuetudine dello scrittore, in seguito alla caduta del regime comunista in Albania, nel 1991, infatti, è quella di sottoporre le sue opere (già pubblicate) ad un incessante lavoro di riscrittura, che consiste, essenzialmente, in interventi sul piano lessicale, la cui ripercussione è determinante dal punto di vista contenutistico, modificando il potenziale interpretativo dell'opera nella sua versione rivisitata.

Le modifiche volute dall'autore sono riconducibili ad almeno tre fattori: a) l'adeguamento ortografico delle opere scritte prima del 1972 alle norme dettate dal Congresso Ortografico (*Kongresi i Drejtshkrimit të Gjuhës Shqipe*) tenutosi a Tirana dal 20 al 25 novembre 1972, a cui lo stesso Kadare ha preso parte; b) l'ampliamento e l'integrazione sul piano tematico, in concomitanza alle rinnovate circostanze storiche e politiche albanesi, la cui incidenza è fortemente vincolante nei riguardi della libertà espressiva degli scrittori, sottoposti, inesorabilmente ai meccanismi della censura e dell'autocensura vigenti durante la dittatura comunista; c) ripensamenti di natura artistica e creativa, intesi ad apportare ai testi modifiche a livello strutturale e formale, che rispecchiano il rinnovato gusto letterario dell'autore, la sua rigenerata visione del mondo e la sua nuova concezione della scrittura.

Il primo indizio delle varie tappe, che costituiscono l'esistenza del romanzo di cui ci si occupa nel presente lavoro, è fornito dall'esistenza di titoli differenti per la sua designazione.

---

<sup>196</sup> Oltre a *Kështjella*, del “ciclo ottomano o imperiale” di Sinani fanno parte, assieme ad opere minori, anche altri quattro romanzi di primaria importanza nella produzione letteraria kadareana: *Nëpunësi i pallatit të ëndrrave*, *Breznia e Hankonatëve*, *Komisioni i festës*, *Kamarja e turpit* (Sinani, 2011:113).

Come sopra accennato, nella fase iniziale, quella della stesura, il titolo che l'autore ha assegnato alla sua opera è *Daullet e shiut* (lett. i tamburi della pioggia), con il quale intendeva richiamare l'attenzione sul ruolo di quel particolare reparto militare che, per mezzo dei tamburi, annunciava l'arrivo delle piogge, il che significava per l'esercito aggressore la disfatta, dal momento che le condizioni climatiche avverse costringevano i soldati a porre fine all'assedio.

Al momento della pubblicazione, nel 1970, tuttavia, per volontà dell'editore della casa editrice "Naim Frashëri", la cui intenzione era quella di sottolineare la presenza albanese nell'opera, al romanzo è stato attribuito il titolo *Kështjella* (lett. la fortezza).

Questa decisione era in gran parte dettata dalla logica che l'editore metteva in atto per porre al riparo dalla censura del regime comunista l'opera da pubblicare. Infatti, attribuendo all'arrivo delle piogge il merito di aver allontanato il nemico, veniva, di conseguenza, sminuito l'eroismo del popolo albanese nella tenace resistenza contro l'assedio turco.

Con questo stesso titolo, sono apparse ulteriori otto edizioni del testo, di cui cinque pubblicate dalla casa editrice "Naim Frashëri" (1973, 1976, 1978, 1980, 1981), una dalla casa editrice "Shtëpia Botuese e Librit Shkollor" (1977) di Tirana, e due della casa editrice "Rilindja" (1976, 1980) di Prishtina, in Kosovo.

Quando, nel 1993, la casa editrice francese "Fayard" di Parigi ha intrapreso la pubblicazione bilingue dell'intera produzione letteraria dello scrittore albanese – apparsa, complessivamente, in otto volumi (1993-1999), di cui il secondo, edito nel 1994, contiene il romanzo in questione – ad esso è stato assegnato il titolo *Kasnecet e shiut* (lett. i messaggeri della pioggia), nel tentativo di restituire al titolo del romanzo albanese il significato inteso inizialmente dal suo autore.

Con il titolo *Kasnecet e shiut* è stato pubblicato, nel 1997, anche in Kosovo, dalla casa editrice "Dukagjini" di Peja.

Al 2003 risale un'ulteriore riedizione del romanzo kadareano da parte della casa editrice "Onufri" di Tirana. Il titolo prescelto, questa volta, è *Kështjella*, seppur con l'integrazione di un secondo titolo: mentre sulla copertina appare semplicemente il titolo principale *Kështjella*, sul frontespizio del libro è riportato il titolo *Kështjella*, in maiuscoletto, con l'aggiunta, al rigo successivo, tra parentesi e in corsivo, del sottotitolo *Daullet e shiut*.

La variante assunta in questa edizione risale all'edizione francese di "Fayard" del 1994, come specificato alla fine del libro, dove compare il luogo e la data della versione originale, vale a dire Tirana, 1969-1970, assieme alla data della riscrittura parigina, dunque, Parigi, 1993-1994.

L'ultima edizione del romanzo, nel 2008, infine, riporta un titolo completamente innovativo, *Rrethimi* (lett. l'assedio), scelto dallo stesso autore e dichiarato come definitivo, dopo un'ulteriore revisione e riscrittura del suo testo, ai fini della pubblicazione del romanzo all'interno della raccolta *Vepra* curata da "Onufri" (2007-2009), apparsa in venti volumi, di cui *Rrethimi* è il terzo.

Rispetto all'edizione originaria del 1970, quest'ultima presenta aspetti linguistici, stilistici e tematici che testimoniano una notevole evoluzione e modificazione dell'opera nel tempo.

Da quanto si apprende nelle annotazioni non firmate, che fanno seguito all'introduzione di Eric Faye al secondo volume di *Œuvres* (Fayard, 1994), il primo, considerevole, rimaneggiamento di questo romanzo ad opera del suo autore risale esattamente al momento della pubblicazione della sua intera opera letteraria da parte della casa editrice francese "Fayard", nel 1994. Pubblicato con il titolo *Kasnecet e shiut*, il romanzo presenta, per la prima volta nel corso della sua lunga storia editoriale, una notevole quantità di revisioni, talvolta di portata considerevole, che riguardano la totalità dei capitoli. Mentre fino a questo momento, l'autore ha sottoposto il suo testo a interventi di natura ortografica, con la pubblicazione parigina vengono introdotte modifiche, che l'anonimo autore della sopracitata premessa classifica in due differenti tipi: da un lato, si tratta di rifiniture artistiche intese a consacrare l'aspetto formale definitivo del testo; dall'altro, si assiste all'aggiunta di certi motivi religiosi del tutto assenti nell'edizione del 1970, per via dall'ateismo ufficiale imposto in Albania da Enver Hoxha.

In riferimento alle variazioni linguistiche e contenutistiche introdotte dall'autore in *Kasnecet e shiut*, Elio Miracco, definisce l'attività di riscrittura di Kadare come "un'operazione di grande revisione ideologica e culturale" (Miracco, 2007:83), condotta nel quadro della generale "revisione storica" (Miracco, 2007:68) delle sue opere, susseguente alla caduta del regime comunista. Nella lettura dello studioso, la nuova riscrittura di *Kështjella* è accompagnata da una rinnovata ipotesi interpretativa: a suo parere "si aggiungono pagine e personaggi che trasformano radicalmente il messaggio della scrittura" (Miracco, 2007:68), cosicché la concezione storica dell'epoca di Scanderbeg, in passato associata ad un "esasperato nazionalismo autarchico di stampo comunista" (Miracco, 2007:75), viene ora rivalutata alla luce della "tradizione storiografica che considera il Castriota il difensore della cristianità e della civiltà europea e l'Albania uno dei baluardi dello scontro tra cristianesimo e islam" (Miracco, 2007:68).

Uno studio di particolare interesse ai fini di un confronto tra l'edizione originale del 1970 (Naim Frashëri) e quella rivisitata del 2003 (Onufri) è stato condotto da Ardian Vehbiu, in un saggio dal titolo "Restaurimi i Kështjellës", disponibile in versione integrale soltanto in formato elettronico<sup>197</sup>.

Lo studioso albanese interpreta l'attività di riscrittura, alla quale Kadare sottopone non solo *Kështjella*, ma anche le altre opere redatte nel corso del decennio dal 1970 al 1980, da un lato, come "il desiderio di consegnare alle generazioni future quella versione dell'opera che l'autore aveva in mente, e non quella che gli è stata imposta dalla censura totalitaria o dall'auto-censura", e dall'altro, come "il desiderio dell'autore di rimediare, per mezzo di un'operazione essenzialmente

---

<sup>197</sup> A. Vehbiu, "Restaurimi i Kështjellës", New York, 2010-2014, disponibile sulla piattaforma digitale "academia.edu". ([http://www.academia.edu/7833231/Restaurimi\\_i\\_kshtjelles](http://www.academia.edu/7833231/Restaurimi_i_kshtjelles)), consultato in data 10.11.14.

plastica, all'invecchiamento della sua opera scritta sotto il comunismo, o almeno all'invecchiamento dei suoi aspetti meramente ideologici e propagandistici" (Vehbiu, 2010-2014:1).

La riflessione originale di Vehbiu consiste nell'assegnare all'attività di rielaborazione delle sue opere da parte di Kadare un posto all'interno della tendenza predominante in Albania a partire dagli anni '90 del secolo scorso, quando una corrente purista inizia ad abbattersi sull'uso delle forme linguistiche presentite come straniere, orientali o internazionali che siano, per sostituirle con parole più rare, più vecchie, di coloritura locale o preziosmi. In quest'ottica, l'operazione di rimaneggiamento dei suoi testi viene letta come il tentativo dello scrittore di preservare nella sua opera quella rilevanza culturale extraletteraria, che fa di Kadare un "ideologo ed *opinion maker* tra gli albanesi di oggi" (Vehbiu, 2010-2014:24). In altri termini, secondo Vehbiu, Kadare interverrebbe nelle sue opere, non per migliorarle o rimaneggiarle da un punto di vista letterario, ma per metterle al servizio dell'ideologia nazionalista del suo Paese, attribuendo alla sua produzione artistica una funzione didattica e pedagogica, il che può mettere a rischio, secondo il parere dello studioso albanese, l'esistenza dei testi kadareani in quanto opera letteraria (Vehbiu, 2010-2014:27).

Un ulteriore spunto di riflessione nel saggio di Vehbiu è fornito dall'opinione secondo cui i rimaneggiamenti lessicali effettuati in *Kështjella* si accompagnano ad uno sguardo antropologico dello scrittore nei confronti degli albanesi, dal momento che interviene in questioni di identità etnica, di storia e di cultura nel corso dei secoli (Vehbiu, 2010-2014:25). A parere dello studioso albanese, è come se Kadare volesse ribadire che "l'Arbëria pre-ottomana era rivolta ad Occidente", e l'Occidente, tra il XIV e il XV secolo, era sinonimo di cattolicesimo. In tal modo si spiegherebbe la preponderante presenza di elementi religiosi cristiani inseriti nelle edizioni rivisitate di *Kështjella*, nonché certi riferimenti alla concezione del mondo riscontrabile presso gli arbëreshë, gli albanesi d'Italia. Pertanto, secondo Vehbiu, "più che della restaurazione di un'identità cattolica dell'Arbëria medievale, pare che all'autore interessi riscoprire e ricreare l'antica Arbëria, pre-ottomana, che poi i turchi hanno distrutto o indebolito" (Vehbiu, 2010-2014:26).

Una lettura della versione rivisitata di *Kështjella* (*Kasnet e shiut*, 1993) è fornita, altresì, da Rexhep Hoti, nel suo studio sulla produzione letteraria kadareana, dal titolo *Tempulli i fjalës* (2002), in cui l'autore si sofferma sul riferimento biblico contenuto, a suo parere, nel concetto dell'assedio, su cui s'incentra il romanzo di Kadare. All'assedio romanzesco, Hoti associa l'immagine biblica della folla che attornia Gesù crocefisso, sotto un cielo plumbeo che prende parte alla tragicità del momento. Le aggiunte apportate dallo scrittore nell'edizione del 1993, in riferimento alle suppliche e alle invocazioni che i castellani rivolgono al cielo, fanno presentire allo studioso albanese del Kosovo un legame tra le preghiere degli assediati, la voce misericordiosa che riecheggia nei brani introduttivi, e l'intervento divino per mezzo della pioggia (Hoti, 2002:64-68).

Pur senza addentrarci nei dettagli di una simile analisi, che richiederebbe uno studio a se stante, ci limitiamo a menzionare i rimaneggiamenti personalmente riscontrati per mezzo di un semplice raffronto tra l'edizione originale del 1970 e quella del 2003 di "Onufri".

Concordemente a quanto già evidenziato nelle annotazioni anonime, risulta che Kadare ha apportato al suo testo modifiche che segnano profondamente tanto la forma quanto il contenuto dell'opera, e di conseguenze le possibili interpretazioni del testo.

In primo luogo, si assiste ad un lavoro di revisione a livello lessicale: Kadare ha eliminato i numerosi elementi sia di provenienza turca che occidentale neolatina, sostituendoli con termini equivalenti disponibili nel repertorio degli elementi autoctoni della lingua albanese e, talvolta, anche con l'ausilio di neologismi, o meglio, di "neoformazioni" – termine utilizzato da Giovanni Belluscio nella sua analisi delle traduzioni di alcune opere di Kadare in italiano.<sup>198</sup>

Tra i numerosi esempi di tali sostituzioni lessicali, basti ricordare: *delegatët* > *dërgata*; *trysni* > *presion*; *renegat* > *rimohues*; *çadër* > *tendë/shatorre*; *sekretari* > *shkruesi*; *pozicioni i yjve* > *skajimi i yjeve*; *ironi* > *tallje*; *kolegët* > *si vëllezërit*; *sekret* > *e fshetë*; *kamp* > *log*.

Dal punto di vista della ristrutturazione della narrazione, gli interventi più massicci concernono gli incipit dei vari capitoli, incentrati sul racconto degli assediati albanesi. La lunghezza di questi brani iniziali, piuttosto brevi nella versione originale, viene notevolmente alterata per mezzo dell'aggiunta di numerosi passaggi del tutto assenti nell'edizione del 1970, che fanno riferimento alla fede cristiana e che introducono nella narrazione elementi della sfera erotica.

Questo tipo di interventi caratterizza l'intero corpo del romanzo, dal quale, inoltre, vengono sottratti quei riferimenti allegorici riscontrati in *Kështjella* rispetto alla situazione storico-politica dell'Albania comunista. La normalizzazione di certi passaggi che nella versione del 1970 erano caratterizzati da anacronismi, espressi per mezzo di termini dotati di connotazione politica concernenti la fase storica comunista del Paese, come *blokadë* (lett. blocco), *delegatët* (lett. delegati), *bisedimet* (lett. trattative), sposta le piste interpretative su altre direzioni, creando un nuovo impatto sul lettore.

## 5. Chiavi di lettura e spunti interpretativi di *Kështjella*

Ai fini del presente lavoro dottorale è necessario focalizzare l'attenzione sulla lettura della versione originale del 1970 del romanzo *Kështjella*, in quanto essa, a distanza di decenni, continua ad essere la sola versione tradotta in italiano. Le recenti riedizioni de *I tamburi della pioggia*, di fatto, seguitano a riproporre la traduzione realizzata da Augusto Donaudy nel 1982, ignorando le successive riscritture che il testo originale ha subito.

---

<sup>198</sup> G. Belluscio, *Leggere Kadare in italiano tra riscritture e "mistificazioni"*, in Scarsella, 2007:36.

Apparentemente semplice nella trama del suo racconto storico, *Kështjella* si presta ad una ben più profonda ed intricata rete di ipotesi interpretative, sulle quali studiosi e critici letterari hanno a più riprese inteso far luce.

Tentiamo di accostarci progressivamente alle letture più nascoste, partendo dalle considerazioni interpretative più evidenti e superficiali, per poi penetrare gradualmente nel messaggio estetico dell'opera, con l'ausilio degli spunti interpretativi offerti da vari studiosi della letteratura albanese e di Ismail Kadare in particolare.

In primo luogo, l'autore anonimo delle annotazioni che introducono il secondo volume di *Œuvres* (Fayard, 1994), prospetta tre differenti letture.

La prima recepisce *Kështjella* nei termini di un romanzo "epico e realista" (Kadare, 1994:18), dove si narrano le vicende dell'assedio di una fortezza inespugnabile, che non necessariamente deve corrispondere alla fortezza di Kruja, simbolo dell'Albania protetta da Scanderbeg. La fortezza kadareana sarebbe, piuttosto, una piazzaforte anonima, che richiamerebbe alla mente Troia e la sua presa.

Una seconda lettura è quella di ordine "politico", emersa, in particolar modo, agli occhi dei critici albanesi degli anni '70, secondo cui l'Albania rimane l'ultimo baluardo, l'ultima fortezza accerchiata dal blocco sovietico, revisionista e minaccioso, e dal campo borghese imperialista. Erano gli anni appena successivi all'intervento delle forze del Patto di Varsavia a Praga, e il regime albanese provvedeva a fornire il territorio nazionale di piccoli bunker contro eventuali attacchi nemici (Kadare, 1994:18-19).

Alla caduta del comunismo, alcuni critici propongono una terza lettura del romanzo, completamente innovativa: si tratta della lettura "allegorica", secondo la quale l'assedio consiste nelle pressioni che il regime comunista ha inflitto ai cittadini, i cui animi sono assediati dalla paura, dalla colpevolezza, dalla delazione (Kadare, 1994:19).

Quest'ultima chiave di lettura è stata ulteriormente indagata e rivista alla luce delle reazioni generate dalla decisione assunta dalle forze politiche al potere di ritirare l'Albania dal Trattato di Varsavia. La temporanea incertezza della linea politica comunista fa fugacemente insorgere in una parte della popolazione la speranza di un avvicinamento all'Europa, speranza ben presto svanita, data l'alleanza di Enver Hoxha con la Cina comunista.

Questi rivolgimenti storico-politici portano, dunque, ad intravedere, nell'assedio perpetuato nel romanzo da parte dei turchi contro la fortezza albanese, la metafora di quell'accerchiamento che, nella realtà contingente dell'Albania, vede contrapposti gli strati sociali liberali e progressisti, da un lato, e gli schieramenti politici dispotici e arcaici, dall'altro. "È come se l'Albania abbia assediato se stessa, un'Albania suicida che tenta di sommergere se stessa", scrive Kadare nella premessa dal titolo "Rrethimi paradoksal" (lett. l'assedio paradossale), che introduce l'edizione del 2008 del romanzo, ribattezzato, per l'appunto, *Rrethimi* (Kadare, 2008:35).

Kadare riconosce ad Ardian Vehbiu il merito di aver elaborato questa ipotesi interpretativa, negli anni '90, alla fine del comunismo, la quale appare all'autore la più logica, come sostiene nella conversazione con Alain Bosquet, dove chiarisce:

“Sipas tij [Ardian Vehbiut], përpara se të kemi rrethimin e Shqipërisë prej perandorisë otomane dhe prej kampit socialist, ne kemi një tjetër rrethim: rrethimin e pjesës më të mirë, më fisnike të Shqipërisë, prej pjesës më barbare të saj. Këtu logjika vihet në vend: Shqipëria stërkomuniste ka rrethuar dhe kërkon t'i marrë shpirtin pjesën më liberale të saj. Pra, e rrethuara dhe rrethuesja është ajo vetë”.<sup>199</sup> (Kadare, 2002:85)

Il paradosso, secondo questa interpretazione, consiste nel fatto che, mentre nella logica universale dell'assedio, la forza negativa corrisponde con l'assediate, e quella positiva con l'assediatore, nella situazione a cui si ricollega la metafora dell'accerchiamento narrato in *Kështjella*, i ruoli sarebbero capovolti: la fortezza accerchiata corrisponderebbe all'Albania comunista in tutta la sua asprezza ed il suo isolamento, mentre l'esercito oppressore coinciderebbe con le potenze del blocco comunista, più liberali dell'Albania stalinista (Kadare, 2008:34-35).

La chiave di lettura avanzata da Vehbiu e appoggiata dallo stesso Kadare, viene condivisa, altresì, da Shaban Sinani, il quale aggiunge a questa interpretazione un ulteriore elemento: il romanzo kadareano avrebbe dovuto trasmettere un messaggio in favore dell'apertura del Paese, della fine del suo isolazionismo – “*çbunkerizimi*” (lett. debunkerizzazione) è il termine usato dallo studioso albanese (Sinani, 2009:46). In quest'ottica, la “fortezza” in sé assume una valenza parodica e paradossale, quello della resistenza<sup>200</sup> ad un nemico, o ad una coalizione di nemici, che esistevano nelle congetture politiche della gerarchia comunista al potere, assillata da eventuali minacce esterne: “A quel tempo il termine “fortezza” aveva un significato politico e stava a significare “l'Albania fuori dai blocchi”” (Sinani, 2009:46).

---

<sup>199</sup> “Secondo lui [Ardian Vehbiu], prima che dell'accerchiamento dell'Albania da parte dell'impero ottomano e del campo socialista, si tratta di un altro assedio: l'assedio della parte migliore, più nobile dell'Albania, ad opera della sua parte più barbara. La logica trova qui la sua dimora: l'Albania ultracomunista ha assediato e intende annientare la sua parte più liberale. Dunque, l'assediate e l'assediate è essa stessa”. [Trad. nostra].

<sup>200</sup> In opposizione al concetto di resistenza espresso metaforicamente dalla fortezza (in alb. *kështjella*), Sinani considera il ponte (il alb. *ura*) come l'elemento di apertura e connessione alla realtà civile. Il richiamo è immediato ad un altro romanzo di Ismail Kadare, *Ura me tri harqe*, inno, dunque, all'apertura dell'Albania verso il mondo esterno. (Sinani, 2009:32-49). La “fortezza” ed il “ponte” appaiono, altresì, tra quelle che Gëzim Aliu considera le “idee centrali che costruiscono l'ideoprosia artistica e saggistica di Kadare” (Aliu, 2007:34). Nel suo studio dal titolo *Diskurset e ideve në prozën e Kadaresë*, lo studioso albanese del Kosovo considera la prosa di Kadare come un sistema unitario fondato su una precisa struttura ideologica (da cui “ideoprosia”, dall'alb. “ideoprozë”), di cui fanno parte idee quali: il passato glorioso della nazione; la resistenza del popolo albanese nei confronti degli occupatori; la lotta contro gli invasori; l'antifascismo; l'antitotalitarismo; la propensione verso l'Occidente; l'anti-ottomanità, l'antisovietismo e l'anti-Oriente, in generale; la mitizzazione della letteratura; l'adorazione delle divinità letterarie antiche e moderne.

Kadare, inoltre, per suffragare la perspicacia di tale lettura, nella conversazione con Bosquet, aggiunge che questa decodifica dell'opera sarebbe stata ancora più evidente se avesse potuto pubblicare, nell'edizione originale, alcuni dettagli di cui era ben nutrito il libro di Marin Barleti, come "le preghiere nella chiesa all'interno della fortezza e soprattutto le icone che i difensori albanesi esponevano spesso sulle mura della fortezza per darsi coraggio" [Trad. nostra] (Kadare, 2002:85). In tal modo, a suo dire, il quadro sarebbe stato molto chiaro: "un mondo rozzo si sarebbe avventato su un pugno di assediati, che tiene in mano, oltre alle spade, le icone" [Trad. nostra] (Kadare, 2002:85). Tuttavia, il romanzo risale ad un periodo, il 1969, immediatamente successivo al decreto emanato dal regime comunista, con cui la fede veniva bandita, e con ciò, le chiese e le moschee distrutte e le icone date alle fiamme. Di conseguenza, qualsiasi riferimento di tipo religioso avrebbe attirato sul romanzo, nonché sul suo autore, le critiche della censura. Nonostante ciò, lo scrittore, con la sua maestria letteraria, riesce a celare nel suo romanzo i segni di una latente religiosità. "Sebbene non si vedano, le icone si percepiscono", rivela lo scrittore [Trad. nostra] (Kadare, 2002:85).

In effetti, come lo stesso Kadare sostiene, e come gran parte dei critici hanno evidenziato, gli incipit che precedono ciascun capitolo sono scritti in uno stile particolare, che ricorda la scrittura dei testi sacri. Lo stesso Alain Bosquet aveva percepito in essi il tono dei *Salmi* biblici (Kadare, 2002:86); mentre Matteo Mandalà, autore del saggio dal titolo "Miti i Skënderbeut te romani *Kështjella*"<sup>201</sup>, – che in una versione ridotta, dal titolo "Kështjella e letërsisë dhe themelet e poetikës kadareane" fa da prefazione a *Rrethimi* (Kadare, 2008:9-29) –, ritiene che il riferimento religioso sia direttamente riconducibile "alla preghiera delle preghiere del Cristianesimo" (Mandalà, 2009:167).

D'altra parte, la lettura di Mandalà trova riscontro in un altro elemento del testo che avvalora la medesima interpretazione: l'invocazione "*Gjergji ynë*" (Giorgio nostro), che gli assediati rivolgono al loro eroe nazionale, non risuona come una semplice richiesta d'aiuto rivolta ad un personaggio storico e reale, che vive ed opera in quel preciso contesto e la cui azione si circoscrive all'immanenza della narrazione. Come Mandalà evidenzia, infatti, Giorgio Castriota "non è tra gli assediati e il suo ruolo, disegnato nel contesto di una narrazione *in absentia* di azione, lo colloca in una dimensione diversa da quella storica, come se partecipasse di una natura diversa da quella terrena" (Mandalà, 2009:167). L'evocazione del *Padre Nostro*, pertanto, è immediatamente rilevabile nell'epiteto "*ynë*" (nostro), inconfondibilmente legato alla tradizione cristiana, e nell'assenza della persona di Scanderbeg negli scenari del romanzo, ma ripetutamente invocato dagli albanesi assediati e bisognosi d'aiuto, non solo nel senso materiale dell'intervento

---

<sup>201</sup> M. Mandalà, "Miti i Skënderbeut te romani *Kështjella*", in M. Mandalà, *Giorgio Castriota Skanderbeg e l'identità nazionale albanese*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Albanologici, Palermo-Santa Caterina Gela, 9-10 febbraio 2006, Palermo, 2009, pp. 159-181.

bellico del loro principe condottiero, ma anche nel senso di un conforto spirituale proveniente da un'entità sovrumana, divina.

Dalla penetrante e sottile analisi del romanzo operata da Mandalà, inoltre, desumiamo un'interessante spiegazione circa la collocazione di Giorgio Castriota Scanderbeg al di fuori della scena dell'assedio. Questa scelta, da parte dell'autore, non rappresenta una decisione arbitraria dettata dall'invenzione letteraria; si tratta, invece, di un elemento concreto suffragato dalla storia, come testimoniano le descrizioni della strategia militare di Scanderbeg fornite dai cronisti turchi e da Marin Barleti, secondo le quali, “dinnanzi alla minaccia di un assedio, Castriota con un manipolo di cavalieri scelti si poneva al di fuori dell'accampamento che cingeva il castello in modo tale da provocare il nemico affinché uscisse dalla sua cerchia di protezione e accettasse scontri in campo aperto” (Mandalà, 2009:167).

La collocazione esterna di Scanderbeg rispetto allo scenario dell'azione, incide altresì sulla disamina dell'architettura del romanzo. Anche a tal proposito, lo studio di Matteo Mandalà offre preziosi spunti chiarificatori.

Prendendo in prestito la prospettiva semiologica dei modelli culturali elaborata da Jurij M. Lotman<sup>202</sup>, Mandalà identifica nella struttura del testo kadareano la presenza di uno spazio bidimensionale, costruito attorno alla dicotomia “noi vs gli altri”, corrispondente alla contrapposizione tra assediati ed assediati, ma che richiama altre coppie dicotomiche, alcune immediatamente percepibili (ad esempio, cristiani vs non-cristiani; occidente vs oriente), altre “dissimulate dalla superficie diegetica (come libero vs non libero, nuovo vs vecchio, vita vs morte)” (Mandalà, 2009:161)

Tale spazio narrativo bidimensionale individuato da Mandalà, è “suddiviso in due parti delimitate da una frontiera: l'una, *esterna*, aperta, spazialmente indefinita; l'altra, *interna*, chiusa, spazialmente delimitata” (Mandalà, 2009:161). È evidente che lo spazio esterno coincide con l'accampamento turco a ridosso della fortezza, mentre lo spazio interno è quello degli assediati; laddove le mura del castello costituiscono la frontiera, il confine, la linea di demarcazione tra i due spazi.

A questi due territori narrativi sarebbe da aggiungere un'ulteriore delimitazione spaziale, mediante l'introduzione di una seconda frontiera, che andrebbe a segnare il confine tra il mondo visibile e il mondo dell'al di là, tra il mondo terreno e il mondo non terreno, tra il mondo dei vivi e il mondo dei non vivi, insomma tra “questo mondo” e “quel (l'altro) mondo”, per ricorrere alla terminologia di Mandalà, a sua volta derivata da Lotman (Mandalà, 2009:168).

Una simile strutturazione dello spazio narrativo, dunque, è in grado di rendere conto di “quella parte del romanzo trattata *in absentia*, come se non appartenesse a *questo mondo*, bensì a

---

<sup>202</sup> J. M. Lotman, “Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura” in Jurij M. Lotman – Boris A. Uspenskij, *Tipologia della Cultura*, Bompiani, Milano, 1987, p. 155 (citato da Mandalà, 2009:161).

*quell'altro*, che è un vero e proprio *antimondo*” (Mandalà, 2009:168). Questo che Mandalà denomina *antimondo* è parte integrante del mondo narrativo di *Kështjella*, sebbene occultato dalla vicenda principale, che rimane l'assedio della fortezza.

Una volta definiti i tre spazi territoriali entro cui si dipana il romanzo, è possibile illustrare lo svolgimento delle azioni, seguendo, ancora una volta, le indicazioni interpretative di Mandalà, la cui analisi mette in chiaro come la struttura diegetica di *Kështjella* possa essere sintetizzata nella seguente formula: “in un tempo dato  $x$  assedia / il castello / difeso da  $y$ ” (Mandalà, 2009:160).

Effettivamente, ad un livello superficiale e semplicistico, la trama del romanzo può essere così riassunta: nell'Albania del XV secolo l'esercito turco assedia una fortezza, mentre i suoi abitanti lottano per difenderla. Mandalà, invece, evidenzia come il romanzo s'incentri sulla “presenza di due attività simultanee della medesima funzione”, ovvero, l'attività dell'assedio e l'attività della difesa sono due azioni che concorrono per la stessa funzione: “Non vi è assedio, infatti, se esso non implica una difesa e, viceversa, non vi è difesa in assenza di un assedio” (Mandalà, 2009:160). Mandalà aggiunge che le due azioni procedono in senso opposto lungo la medesima direttrice, ma sono fatalmente destinate a scontrarsi e ad annullarsi sul limite estremo che funge da confine, da linea di demarcazione che separa i territori controllati da  $x$  e da  $y$ , ovvero le mura del castello.

Un ulteriore punto chiave dell'atto interpretativo di *Kështjella* consiste nel mettere in risalto “l'antitesi prevalente su cui si fonda la narrazione” (Mandalà, 2009:161). La struttura narrativa, di fatto, è caratterizzata dalla presenza di due punti di vista, attraverso i quali viene ripercorsa la storia dell'assedio, due punti di vista che corrispondono con altrettanti spazi narrativi, quello esterno dei soldati turchi e quello interno dei castellani albanesi.

La particolarità di questo romanzo kadareano consiste esattamente nella coesistenza delle due prospettive, le quali vengono espresse contestualmente, mettendo in risalto la funzione oppositiva e alternativa che *Kështjella*, con la sua strutturazione complessa del discorso, riesce a trasmettere al lettore.

Occorre, peraltro, mettere in evidenza come tale funzione oppositiva e alternativa venga presupposta da un'ulteriore peculiarità del testo: “la mobilità, oltre che dei due orientamenti, anche dello spazio narrativo” (Mandalà, 2009:162), a cui si contrappone la neutralizzazione ed il blocco del tempo della narrazione. Ciò significa che gli eventi, delimitati all'interno di un certo tempo della narrazione, vengono descritti una volta dal punto di vista degli assediati, l'altra dal punto di vista degli assediati, e che lo spazio entro cui si svolgono le azioni è continuamente spostato dalla dimensione esterna a quella interna e viceversa.

Questa nuova modalità del narrare rende particolarmente complesso il romanzo kadareano, nel quale si innestano tematiche molto più profonde della mera vicenda storica. Quest'ultima, a sua volta, non viene narrata nella prospettiva di una sua concreta collocazione spazio-temporale da parte del lettore – “*Kështjella* non fornisce griglie cronologiche che agevolino l'individuazione

dell'assedio storico utilizzato da Kadare come modello di riferimento", puntualizza Mandalà (Mandalà, 2009:168). Sebbene alcuni elementi testuali sembrano attirare l'attenzione del lettore su una certa epoca ed un dato luogo – l'evocazione di Giorgio Castriota non può che collocare l'evento all'interno di precisi limiti cronologici, ossia la metà del XV secolo, avvalendosi del presupposto storico di Marin Barleti secondo cui Scanderbeg sarebbe nato nel 1405 e deceduto nel 1468; mentre, relativamente alle coordinate spaziali, alla fine del romanzo, l'accenno di Ayseli, una delle donne dell'harem del pascià turco, alla città di Kruja, risveglia nel lettore l'idea che la vicenda storica narrata rievoca l'assedio di questa che rappresenta una delle roccaforti dell'albanesità – l'intenzione dell'autore è ben lungi dal collocare il suo romanzo nel genere del romanzo storico, realistico e mimetico.

Come Alexandre Zotos<sup>203</sup> fa notare, Kadare ama "mescolare o alternare i generi", ed il romanzo in questione ne è l'esempio lampante: a suo giudizio, infatti, esso rientra tanto nell'ambito dell'epopea quanto in quello della tragedia. Gli elementi del romanzo che richiamano il genere epico, secondo l'analisi di Zotos, sono: la visione d'ecatombe, creata dall'immensità del campo dell'esercito turco e dalle scene belliche, in cui si rivelano lo spirito eroico e la prontezza al sacrificio; la dilatazione dei confini temporali, che oltrepassando i limiti dell'assedio, si protraggono in una durata mentale ed affettiva, che pare volgere all'eternità; il costante utilizzo di effetti di luce e di elementi sonori, propri della scena teatrale o filmica; le numerose similitudini e metafore; i segnali premonitori. Questi ultimi rappresentano, per Zotos, gli elementi di sutura tra l'epopea e la tragedia: l'esito fatale dell'assedio sembra scritto nel libro del destino, tanto che il lettore percepisce fin dall'inizio la presenza del tragico, suggellata, infine, dal suicidio del pascià turco. La tragedia si percepisce, altresì, nella progressione implacabile del racconto: gli eventi sono segnati da una scadenza ineluttabile, il tempo è inesorabilmente delimitato – l'arrivo delle piogge porrà inevitabilmente fine all'assedio. Persino i momenti di tregua sono vissuti con angoscia, come una sorta di ritardo nel compiersi delle sorti. Alla teatralità della tragedia fanno pensare, inoltre, l'estraniamento – nel senso brechtiano del termine – e la presa di distanza: la trama procede sotto il segno di uno sguardo freddo e impassibile, e la presenza di un cronista e di un poeta al seguito dell'esercito turco sancisce la distanziamento dello scrittore dal suo ruolo e dal suo racconto. Ai personaggi è spesso associata l'immagine fondamentalmente tragica dell'uomo, mettendo in scena individui combattuti tra due scelte ugualmente rischiose e svantaggiose, sballottati tra circostanze imprevedibili, in un mondo troppo complicato per loro.

Sulla base di simili considerazioni, dunque, appare evidente che, voler ridurre *Kështjella* ad un semplice romanzo storico o ad un'allegoria delle vicende politiche dell'Albania comunista,

---

<sup>203</sup> A. Zotos, "Les tambours de la pluie d'Ismail Kadaré: du roman épopée au roman tragédie", in A. Zotos, De Scanderbeg à Ismaïl Kadaré, Propos d'histoire et de littérature albanaise, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1997, pp. 37-48; già apparso in *Ismail Kadaré, gardien de mémoire*, sous la direction de M. Druon, J. Augarde, S. Dreyfus et E. Jouve, Les colloques de l'A.D.E.L.F. (volume II), Sepeg International, Paris, 1993, p. 217-229.

equivarrebbe ad un impoverimento e ad una deformazione dell'opera stessa. In effetti, il nostro romanzo, ad una più accurata lettura, fornisce spunti di riflessione su certi *topoi* che, come Mandalà ha dettagliatamente messo in risalto, caratterizzeranno in seguito gran parte della produzione letteraria kadareana: l'intreccio tra la vita e la morte, il rapporto mutevole tra il tempo e lo spazio, la sovrapposizione tra il mondo reale e quello mitico, la problematica relazione tra la coscienza dello scrittore e il fine ultimo della letteratura inteso come strumento di conoscenza e di rappresentazione.

Ai tre tipi di lettura (realistica, politica ed allegorica) a cui si è accennato all'inizio di questo paragrafo, quindi, è necessario aggiungere un'ulteriore prospettiva di lettura, di natura metaforica, che sia in grado di rivelare i veri significati dei tanti riferimenti simbolici che appaiono nel romanzo.

Di questa chiave di lettura è autore Matteo Mandalà, il quale, nel suo spiccato saggio già menzionato, illustra ampiamente gli spunti interpretativi che scavano a fondo nelle intenzioni letterarie di Ismail Kadare e del suo romanzo.

In special modo, sulla base di un simile approccio, assume particolare rilevanza il *castello*, o fortezza, che acquisisce una valenza simbolica di elevato valore estetico: il castello, infatti, rappresenta il sopradescritto *altro mondo*, quello invisibile, intoccabile, eterno, persino irreali, magico, mitico, quell'*antimondo* che non si può assaltare e che non potrà mai essere espugnato (Mandalà, 2009:171).

Di conseguenza, il vero eroe del romanzo è colui che è chiamato a difendere il *castello*, vale a dire Giorgio Castriota Scanderbeg. Del resto, questo è il solo personaggio in grado di assolvere a tale funzione, in quanto ad esso soltanto appartiene la capacità di attraversare la frontiera che separa i due mondi, ovvero è il solo che “dall'*al di là* può raggiungere l'*al di qua* ogni qualvolta è richiesta la sua presenza”, e per di più può tornare indietro nel suo *antimondo*.<sup>204</sup> Tale capacità è in possesso soltanto di “coloro i quali partecipano della doppia natura umana e divina degli eroi mitici” (Mandalà, 2009:172). Giorgio Castriota Scanderbeg, pertanto, è un essere “sdoppiato”, “un essere dalla doppia natura che per metà vive di giorno e per metà di notte, un essere mezzo vivo e mezzo morto”. Mandalà identifica in questo espediente letterario l'intento di Kadare di rievocare il mito di Scanderbeg: “Castriota, in quanto Giorgio, è un personaggio storico vincolato alle sue gesta e alle sue imprese; ma in quanto Scanderbeg, è anche una figura mitica che evoca un mondo trapassato – quello del suo tempo, del medioevo, del *Moti i madh* [...] – pertanto costituisce un saldo punto di riferimento per l'epoca moderna, quella che è *al di qua*. Di più:

---

<sup>204</sup> A tal proposito è immediato il riferimento ad un altro personaggio kadareano, Costantino, eroe del romanzo *Kush e solli Doruntinën?*, personaggio preso in prestito dalle leggende balcaniche tramandate oralmente, e ampiamente riproposto nelle ballate albanesi, come metafora della fede che questo popolo ripone nella *besa*, la parola data, la promessa che va mantenuta ad ogni costo, alla quale neppure la morte può porre fine.

quell'epoca ormai estinta è ancora oggi vitale, perché custodisce l'anima archetipica che, per essere stata smarrita nella contemporaneità albanese, occorre riportare in vita" (Mandalà, 2009:173).

La lettura metaforica intrapresa da Mandalà giunge alla conclusione che lo sdoppiamento delle situazioni e dei personaggi costituisce il carattere più saliente della metafora nascosta nel testo di *Kështjella*. Mandalà spiega tale metafora nel modo seguente: "Da una parte, la letteratura albanese assediata da forze conformiste rivolge il suo accorato appello alla mitologia albanese; quest'ultima, dall'altra parte, tenta di spezzare quella cerchia di ipocrisia che minaccia di sopprimere la libertà dell'arte" (Mandalà, 2009:174).

Gli elementi del contesto storico-politico e culturale implicati in questa duplice constatazione consistono, rispettivamente, nell'oppressione del totalitarismo comunista e nell'imposizione del modello letterario del Realismo Socialista. Ismail Kadare, come ampiamente esposto nel corso del presente lavoro, scrive in un momento storico in cui la letteratura – o meglio la letteratura intesa nel senso più elevato del termine, con tutte le sue implicazioni estetiche – vive sotto la pressante minaccia di estinzione, minaccia esercitata, in modo diretto, dalla censura imposta dal regime comunista, che sorveglia meticolosamente affinché le opere letterarie non eludano le linee del Partito, ed in maniera indiretta, dai nuovi canoni letterari connessi al regime politico detentore del potere, per cui la letteratura consiste in uno strumento asservito alla propaganda politica e all'educazione delle masse.

Di fronte a questa realtà storica e letteraria, il tema del "doppio", costantemente trattato da Mandalà in riferimento all'interpretazione di gran parte della produzione letteraria kadareana, risulta fondamentale nell'intento di fare luce sulla concezione di Kadare nei confronti della letteratura e dello scrittore, di cui *Kështjella*, tacitamente, si fa portavoce, attraverso la cruciale metafora celata nel testo.

Lo sdoppiamento dei personaggi, nel nostro romanzo, implica direttamente l'autore: Kadare, infatti, avrebbe incarnato se stesso nel personaggio di Tursun Pascià.

Un indizio che coadiuva il critico letterario nel pervenire ad una simile interpretazione, è fornito dallo scrittore stesso nel suo saggio autobiografico, *Ftesë në studio*, in cui egli rivela al lettore che il disturbo fisico di cui soffre nella finzione romanzesca il pascià turco, un dolore ed un rumore all'orecchio<sup>205</sup>, aveva interessato lo stesso Kadare nel periodo della stesura del romanzo.

"Kur ime shoqe lexoi si zakonisht e para dorëshkrimin, pasi folëm një copë herë për të, e ndjeva se ajo mëdyshej të më pyeste për diçka. "Ti ke diçka tjetër?" – e pyeta. "O, është një gjë ndoshta e parëndësishme, më tepër kureshtje". "Megjithatë, thuaje". Dhe ajo më tha diçka që më habiti vërtet. Gjatë kohës që shkruaja romanin unë kisha patur herë pas here dhimbje dhe zhurmë në vesh.

---

<sup>205</sup> "– Kohët e fundit *atij* i dhemb veshi i djathtë – tha Ajseli." (Lett. – Negli ultimi tempi *a lui* fa male l'orecchio destro – disse Ayseli.) (Kadare, 1970:133).

Gjatë leximit ajo kishte vënë re se komandanti turk që kishte rrethuar kështjellën, Tursun Pashai, vuante pikërisht nga dhimbja dhe zhurma në vesh. Pra, unë, i kisha kaluar atij një vuajtjen time fizike. Ngrita supet për të thënë se kjo ngjante disi e çuditshme, por në të vërtetë ishte një rastësi, një gjë e kotë. Dhe vërtet ç’lidhje mund të kisha unë me një gjeneral turk që përpiqej të mbyste Shqipërinë ? Pa dyshim, kot, përsëriti edhe ime shoqe, dhe as unë as ajo nuk folëm më për këtë gjë. Por kjo s’e ndaloi mendjen time të kthehej prapë atje. Në art gjërat s’ishin kurrë aq të thjeshta sa ç’mund të dukeshin, dhe ajo dhembshuri, që kishte pikuar si e pavërejtur për komandantin turk gjatë tekstit të romanit kishte gjasë të mos ishte kot. Një lidhje misterioze duhej, megjithatë, të ishte midis meje dhe atij, një fill i padukshëm, tepër i ndërlikuar për t’u gjetur”.<sup>206</sup> (Kadare, 1990/2004:77-78)

In che consiste, dunque, quel “filo invisibile” che dovrebbe legare Kadare e il comandante turco? La soluzione di tale incognita costituisce la decodifica di quella cardinale metafora, che sottosta al romanzo *Kështjella* e che Matteo Mandalà ha districato e reso intellegibile.

Esso consisterebbe nel fatale destino che accomuna le sorti del comandante turco e dello scrittore albanese: il sacrificio in onore di una causa più elevata. Il suicidio di Tursun Pascià di fronte al fallimento della sua campagna militare è la metafora del tributo che Kadare decide consapevolmente di pagare alla letteratura in un momento in cui le circostanze storiche e politiche in Albania minacciano la libertà creativa ed artistica di ogni scrittore. Accettando il rischio di mettere in pericolo la propria incolumità, attirando su di sé le ostilità del regime, attraverso la stesura di opere letterarie di denuncia contro il sistema politico in atto, Kadare compie la scelta di esprimere liberamente la sua arte letteraria. Parimenti, nella simbologia del romanzo, la morte del pascià turco è necessaria alla rinascita di Scanderbeg, il quale, di fronte ad un esito opposto della spedizione turca contro la fortezza albanese, avrebbe potuto subire una tragica fine.

In conclusione, dunque, la lettura operata da Mandalà, con la quale concordiamo pienamente, dati la sottigliezza e l’acume interpretativo delle sue rivelazioni, consente di individuare i tre pilastri che sostengono l’intera struttura letteraria della creazione kadareana:

---

<sup>206</sup> “Quando mia moglie lesse, come al solito per prima, il manoscritto, dopo che ne avevamo parlato diverse volte, ebbi la sensazione che esitasse a interrogarmi su qualcosa. “C’è qualcos’altro?” – le chiesi. “Oh, è una cosa forse di poca importanza, piuttosto una curiosità”. “Dimmela ugualmente”. E lei mi disse qualcosa che davvero mi sorprese. Nel periodo in cui avevo scritto il romanzo, avevo avuto, a volte, un dolore ed un rumore nell’orecchio. Durante la lettura lei aveva notato che il comandante turco che aveva accerchiato la fortezza, Tursun Pascià, soffriva esattamente di un dolore e un rumore nell’orecchio. Dunque, gli avevo trasmesso una mia sofferenza fisica. Scrollai le spalle, come per dire che sembrava una cosa strana, ma in realtà era un caso, una futilità. E, in effetti, che legame potevo avere io con un generale turco che tentava di diroccare l’Albania? Senza dubbio, una futilità, ripeté mia moglie, e né io né lei tornammo più sull’argomento. Tuttavia ciò non impediva alla mia mente di ritornarci sopra. In arte le cose non erano mai tanto semplici quanto potevano apparire, e quell’afflizione per il comandante turco, che era trapelata come inavvertita lungo il testo del romanzo, probabilmente non era priva di senso. Un legame misterioso doveva pur sempre esistere tra me e lui, un filo invisibile, troppo ingarbugliato da districare”. [Trad. nostra].

*mungesa* (l'assenza), *vdekja* (la morte), *flijimi* (il sacrificio). Su questi tre capisaldi della mitologia letteraria di tutti i tempi sarebbe fondato anche il romanzo *Kështjella*, come si è tentato di argomentare nel presente paragrafo.

#### 6. Traduzioni di *Kështjella* in italiano e in altre lingue

Relativamente alle edizioni in lingue straniere, stando ai dati personalmente raccolti tramite la consultazione di numerosi cataloghi bibliotecari, volti a verificare ed ampliare le informazioni acquisite dal volume di Bashkim Kuçuku, *Kadare në gjuhët e botës*, il romanzo kadareano *Kështjella* è stato tradotto in tredici lingue (Kuçuku, 2005:6):

- francese – *Les tambours de la pluie* (1972, 1985, 1988, 1994);
- inglese – *The Castle* (1974, 1980), *The Siege* (2009);
- spagnolo – *Los tambores de la lluvia* (1974, 1988);
- olandese – *De Regentrommen* (1974, 1975, 1976, 1995);
- fiammingo (1974, 1975);
- serbo – *Tvrđava* (1977);
- portoghese – *Os tambores da chuva* (1972, 1977);
- greco – *To Kastro* (1980);
- italiano – *La fortezza* (1975); *I tamburi della pioggia* (1981, 1982, 1993, 1997, 2002, 2005);
- ungherese – *A fellegvár* (1982);
- rumeno – *Cetatea* (1987);
- tedesco – *Die Festung* (1988, 1988, 1988, 1991);
- arabo – *El hizmu* (1993).

In particolare, dallo studio condotto da Simonetta Pelusi<sup>207</sup>, le traduzioni in lingua italiana sopracitate consistono nelle seguenti edizioni:

- *La fortezza*, 8 Nëntori, Tirana, 1975; tit. orig.: *Kështjella*, 1970.
- *I tamburi della pioggia*, Longanesi, Milano, 1981; tit. orig.: *Les tambours de la pluie*; traduzione dal francese di Augusto Donaudy. – Ed. orig.: *Kështjella*, 1970.
- *I tamburi della pioggia*, Longanesi, Milano, 1982; tit. orig.: *Les tambours de la pluie*; traduzione dal francese di Augusto Donaudy. – Ed. orig.: *Kështjella*, 1970.
- *I tamburi della pioggia*, TEA, Milano, 1993; tit. orig.: *Les tambours de la pluie*; traduzione dal francese di Augusto Donaudy. – Ed. orig.: *Kështjella*, 1970.

---

<sup>207</sup> S. Pelusi, *Kadare in Italia, Saggio di bibliografia orientativa (1968-2007)*, in Scarsella, 2007:157-182.

- *I tamburi della pioggia*, Il Corbaccio, Milano, 1997; tit. orig.: *Les tambours de la pluie*; traduzione dal francese di Augusto Donaudy. – Ed. orig.: *Kështjella*, 1970.
- *I tamburi della pioggia*, Fabbri, Milano, 2002; tit. orig.: *Les tambours de la pluie*; traduzione dal francese di Augusto Donaudy. – Ed. orig.: *Kështjella*, 1970.
- *I tamburi della pioggia*, R.L. Libri, Milano, 2005; tit. orig.: *Les tambours de la pluie*; traduzione dal francese di Augusto Donaudy. – Ed. orig.: *Kështjella*, 1970.
- *I tamburi della pioggia*, TEA, Milano, 2008; tit. orig.: *Les tambours de la pluie*; traduzione dal francese di Augusto Donaudy. – Ed. orig.: *Kështjella*, 1970.

Come si nota dall'elenco appena fornito delle pubblicazioni in lingua italiana del romanzo kadareano – eccetto la prima traduzione, quella del 1975, realizzata nell'ambito delle cosiddette traduzioni del regime da parte di uno staff di funzionari e intellettuali impiegati presso la casa editrice “8 Nëntori”, specializzata nelle traduzioni ideologiche<sup>208</sup> – tutte le traduzioni italiane di *Kështjella* (come tutte le versioni italiane delle opere di narrativa dello scrittore albanese) sono realizzate a partire dalla versione in lingua francese.

Tale fenomeno non riguarda solo l'attività traduttiva in lingua italiana, ma caratterizza in larga misura la diffusione delle opere di Ismail Kadare nel mondo. Come si desume dalla lista delle traduzioni realizzate in tredici differenti lingue, molti dei titoli in lingua straniera riprendono il titolo apparso per la prima volta nella resa francese di Jusuf Vrioni, *Les tambours de la pluie* (1972), testimoniando chiaramente la diretta derivazione di tali traduzioni, non dall'originale albanese, ma dalla sua prima traduzione.

## 7. I traduttori di Ismail Kadare

Il fenomeno della ritraduzione delle opere di Ismail Kadare a partire dalla resa francese attira l'attenzione di traduttori e critici.

Molte perplessità sussistono sul processo traduttivo costituito dalla doppia traduzione, altrimenti detta traduzione indiretta, o traduzione di seconda mano. Le definizioni sono plurime. Quella preferita da Francesca Spinelli, autrice del saggio “A due o a quattro mani: lo strano caso

---

<sup>208</sup> Qualche informazione sull'attività traduttiva svolta presso la casa editrice “8 Nëntori”, dotata di una specifica redazione addetta alle traduzioni nelle lingue straniere, è fornita da Edmond Tupja nel suo libro dal titolo *Këshilla një përkthyesi të ri* (Onufri, 2000), nel quale l'autore, avendo lavorato di persona presso tale redazione, sotto la direzione di Jusuf Vrioni, afferma: “In questa redazione si traduceva dall'albanese in otto lingue: inglese, francese, tedesco, italiano, spagnolo, russo, greco e arabo, ma tutti sapevano che le nostre traduzioni lasciavano a desiderare anche per il livello della traduzione, ad eccezione di quelle in francese realizzate da Jusuf Vrioni, come traduttore e redattore, e che, secondo l'espressione di uno straniero, erano ‘surprisingly good’”. [Trad. nostra] (Tupja, 2000:25).

dei traduttori di Ismail Kadare”<sup>209</sup>, sembra essere l’espressione inglese “twice removed” del critico Michael Orthofer, che dedica al tema dei testi ritradotti un articolo dal titolo “Twice Removed. The Baffling Phenomenon of the Translated and then Re-Translated Text”, pubblicato sulla rivista elettronica “Complete Review Quarterly”<sup>210</sup>, da lui fondata nel 1999.

La giornalista e traduttrice Francesca Spinelli, autrice, lei stessa di una traduzione di seconda mano del saggio di Ismail Kadare *Dantja i pashmangshëm* (ovvero dalla resa francese di Tedi Papavrami, *Dante, l’incontournable*), nel saggio citato, dopo aver offerto una panoramica ricca di dettagli, della situazione relativa ai traduttori del romanziere albanese nelle varie lingue europee, conclude il suo scritto con un auspicio confortante nell’ottica del presente lavoro di tesi dottorale:

Nei paesi in cui finora ci si è affidati alle versioni di Vrioni e Papavrami bisognerebbe passare alla traduzione diretta delle opere di Kadare, comprese quelle già uscite, corredandole di un apparato critico che illustri l’evoluzione del testo. Quasi certamente in ognuno di quei paesi esiste un bravo traduttore che conosce l’albanese. Bisogna solo cercarlo. (Bond/Comberciati, 2013:84)

Con il suggerimento della traduttrice circa la traduzione *ex novo* delle opere di Kadare ci si trova perfettamente d’accordo, soprattutto in virtù di quanto si tenta di argomentare nel presente lavoro di tesi dottorale incentrato sulle problematiche derivanti dalla doppia traduzione.

Il metodo di critica delle traduzioni adottato, di fatto, concede un proprio spazio alle riflessioni riguardanti la formazione e la carriera dei traduttori, artefici delle rese analizzate, in quanto da queste informazioni risulta possibile desumere qualche spunto per la valutazione di certe soluzioni traduttive sottoposte ad analisi traduttive di tipo contrastivo.

Nei prossimi paragrafi, pertanto, verrà fornito un quadro globale della situazione relativa ai traduttori ingaggiati in diversi Paesi europei nella traduzione, diretta o mediata, delle opere di Ismail Kadare.

Conformemente ai fini del presente lavoro, l’attenzione si focalizzerà sull’ambito francese ed italiano, con le due figure chiave per i nostri testi tradotti, vale a dire Jusuf Vrioni, traduttore de *Les tambours de la pluie*, e Augusto Donaudy, traduttore de *I tamburi della pioggia*, quest’ultimo “twice removed”, ossia trasposto dalla resa francese.

---

<sup>209</sup> F. Spinelli, “A due o a quattro mani: lo strano caso dei traduttori di Ismail Kadare”, in *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, (a cura di) E. Bond e D. Comberciati, Besa, Nardò, 2013, pp.72-84.

<sup>210</sup> M. Orthofer, “Twice Removed. The Baffling Phenomenon of the Translated and then Re-Translated Text”, “Complete Review Quarterly”, Volume IV, Issue 4, November 2003. Sul sito web (<http://www.complete-review.com/quarterly/vol4/issue4/doubletd.htm>) consultato in data 14.10.2013.

### 7.1. I casi significativi della lingua inglese e tedesca

Un caso particolarmente interessante del fenomeno della ritraduzione delle opere di Ismail Kadare è quello delle traduzioni in lingua inglese, curate in maggioranza da David Bellos, noto come uno dei più apprezzati traduttori di Kadare in inglese, il quale, per l'appunto, utilizza la resa in francese come testo di partenza, attribuendosi la qualifica di “retranslator”<sup>211</sup>, onorato di poter contribuire nel suo piccolo a rendere accessibile il grande scrittore al pubblico anglofono.

Le annotazioni di David Bellos per la “Complete Review Quarterly”, rivelano, tra l'altro, le rilevanti motivazioni circa il fenomeno della traduzione delle opere di Kadare tramite la mediazione della resa in francese.

Il traduttore inglese spiega, in sintesi, di aver accolto, inizialmente, con estremo scetticismo e perplessità la proposta del direttore letterario della Harvill Press, Christopher MacLehose, di tradurre in inglese il romanzo di Ismail Kadare *Dosja H* a partire dal francese, temendo l'entità delle modificazioni che un doppio processo traduttivo potrebbe causare. Tuttavia, iniziando a leggere diverse opere di Kadare in francese, Bellos si rende conto di aver a che fare con uno scrittore di primaria importanza e con un'opera di ampio respiro, coerente, strettamente connessa, e certamente degna di essere trasposta in inglese nel miglior modo possibile.

Gli sorge, dunque, spontaneo l'interrogativo: perché non tradurla direttamente dall'albanese? Ma la risposta del direttore letterario si rivela misteriosa e non lascia spazio a repliche. Solo più tardi Bellos scoprirà una delle ragioni che hanno dato vita alle traduzioni mediate dal francese.

Intanto, Bellos viene a conoscenza di un medico albanese, un certo Ylli Hassani, che parla correntemente inglese e si trova momentaneamente in visita in Gran Bretagna. Lo contatta e gli propone una collaborazione per la traduzione in inglese del romanzo *Dosja H* di Kadare: il compito del medico albanese consisterebbe nel verificare che la versione inglese di Bellos non si allontani dall'originale albanese. Questi sembra essere d'accordo, ma il piano fallisce, in quanto il medico improvvisamente sparisce.

Bellos verrà, in seguito, a sapere che ha ottenuto un visto e si è dedicato alla sua carriera medica. Al traduttore, quindi, non resta che incontrare direttamente Kadare e chiedergli ragguagli circa “i problemi e i misteri del testo” (Bellos, 2005).

L'incontro avviene a Parigi, nel 1994, proprio nel periodo in cui Kadare prepara i primi volumi per la pubblicazione bilingue della sua opera completa presso la casa editrice “Fayard”. Lo scrittore albanese, dunque, mostra al traduttore inglese la sua maniera di lavorare: Kadare controlla la versione francese rispetto all'originale albanese, e viceversa. Inoltre, gli fa una importante

---

<sup>211</sup> D. Bellos, “The englishing of Ismail Kadare. Notes of a retranslator”, “Complete Review Quarterly”, volume VI, Issue 2, May 2005. Sul sito web (<http://www.complete-review.com/quarterly/>), consultato in data 17.10.2013.

rivelazione: lo scrittore cambia il testo in albanese quando avverte che la traduzione in francese funziona meglio.

Bellos, infine, trae dall'incontro con Kadare l'incoraggiamento e l'approvazione per intraprendere la traduzione in inglese del suo romanzo. L'autore, di fatto, gli rivela di essere favorevole alle traduzioni mediate dal francese, di non essere affatto preoccupato da una simile ritraduzione, ma di appoggiare questa possibilità.

La ragione di fondo diviene finalmente chiara a Bellos: l'Albania, isolata e isolazionista, sotto il regime tirannico di Enver Hoxha, non ha firmato nessuna convenzione per i diritti d'autore. (Solo in seguito alla caduta del regime comunista, la Repubblica Albanese, finalmente, il 6 marzo 1994, sigla la Convenzione di Berna).

Ciò significa che le opere di Kadare non erano tutelate da nessun copyright internazionale e si trovavano, simultaneamente, in una duplice, ambigua, situazione: da un lato erano libere, nel senso che chiunque poteva pubblicarne una traduzione; dall'altro, però, erano inaccessibili, in quanto nessun editore poteva acquistarne i diritti, dal momento che non esisteva alcun diritto d'autore in mercato.

È questa la ragione per cui era più semplice contrattare la versione francese, di cui aveva il copyright la Librairie Arthème Fayard (oppure la Éditions Albin Michel per le prime opere) (Bellos, 2005).

Nell'articolo di Bellos si legge, inoltre, a proposito del fatto che, per via della mancanza di diritti d'autore, gli albanesi stessi hanno prodotto versioni in inglese di alcune delle opere di Kadare: sono note, ad esempio, le traduzioni dei romanzi *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* e *Kështjella* (in una breve e censurata versione del romanzo, con il titolo *The Castle*) e del saggio *Autobiografia e popullit në vargje*. Stando all'esperienza di Bellos, simili traduzioni, realizzate da linguisti albanesi la cui conoscenza dell'inglese, a parere del traduttore inglese, era molto spesso legata all'assiduo ascolto delle trasmissioni sportive della BBC, risultano "dreadful" (lett. orribili): senz'altro accurate, ma in una lingua completamente antiquata, obsoleta, e in uno stile "so wooden it would float" (lett. così legnoso che potrebbe galleggiare) (Bellos, 2005).

Diversa è la situazione concernente le traduzioni in lingua tedesca: in questo caso si traduce direttamente dall'albanese. Bellos spiega questo fatto con la presenza in Germania di un filone di studi di Albanologia, associato ad una proficua tradizione dell'insegnamento della lingua albanese nelle università tedesche.

Il traduttore tedesco di Ismail Kadare (e di numerose opere di altri scrittori albanesi) è Joachim Röhm<sup>212</sup>, il quale intraprende la strada delle traduzioni letterarie in seguito all'esperienza professionale in Albania, dal 1977 al 1980, presso la casa editrice di Tirana specializzata nelle traduzioni letterarie.

---

<sup>212</sup> Le informazioni relative al suo profilo bio-bibliografico e professionale sono reperibili sul suo sito web: <http://www.joachim-roehm.de/>, consultato in data 12.10.2013.

Nel corso di tale soggiorno albanese, Röhm acquisisce una buona conoscenza della lingua, della storia, della cultura e della letteratura albanese; apprende, inoltre, gli strumenti del mestiere del traduttore, che inizierà a mettere in pratica dopo il suo ritorno in Germania, dedicandosi assiduamente, a partire dal 1988, alla traduzione di opere narrative, non solo di Kadare, ma anche di altri scrittori albanesi, tra cui Migjeni, Rexhep Qosia, Fatos Kongoli.

Il suo primo romanzo tradotto è *Kronikë në gur*, di Ismail Kadare, nel 1988. Dello stesso autore albanese, Röhm ha tradotto ben undici romanzi (*Prilli i thyer*, *Kronikë në gur*, *Kamarja e turpit*, *Koncert në fund të dimrit*, *Kush e solli Doruntinën?*, *Ura me tri harqe*, *Pallati i ëndrrave*, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, *Viti i mbrapshtë*, *Pasardhësi*, *Spiritus*), una raccolta di racconti (*Vjedhja e gjumit mbretëror*); una raccolta di novelle (*Tri këngë zie për Kosovën*), alcuni racconti, saggi e poesie.

Tuttavia, come già preannunciato, il traduttore ufficiale di Ismail Kadare è unanimemente riconosciuto nella persona di Jusuf Vrioni, primo vero tramite tra i romanzi originali e i lettori occidentali, ovvero l'autore delle traduzioni in lingua francese, note per essere state adottate come testo fonte da numerosi traduttori delle opere di Kadare in altre lingue, compresa quella italiana.

## 7.2. Jusuf Vrioni: traduttore ufficiale

Conoscere il percorso esistenziale del traduttore ufficiale di Ismail Kadare, aiuta a comprendere le ragioni del grande successo e dell'autorevolezza delle sue traduzioni in francese, mettendo in luce le potenzialità linguistiche e letterarie di un intellettuale di origine albanese che traduce in una lingua che non è quella dei suoi antenati, ma che rappresenta il codice espressivo ricorrente fin dalla sua infanzia.

Nel caso di Jusuf Vrioni, di fatto, il concetto di lingua materna è particolarmente problematico, come apprendiamo dalle sue memorie, pubblicate nel 1998, in collaborazione con Eric Faye, in un volume intitolato *Mondes effacés, souvenirs d'un Européen*, in cui le vicende personali sono intercalate nello sfondo dello sviluppo storico, politico, sociale e culturale dell'Albania, nonché dell'Europa Occidentale, Francia e Italia, in primo piano.

Terzo figlio di una famiglia aristocratica dell'Albania centrale, Jusuf Vrioni nasce a Corfù, il 16 marzo 1916, dove i genitori si erano trasferiti due anni prima da Berat, città albanese alla quale fecero ritorno nel 1919. Fin dalla prima infanzia, Jusuf cresce in un ambiente familiare culturalmente elevato, dal respiro occidentale e, soprattutto, plurilingue. Oltre a fare l'orecchio al greco, da parte materna, familiarizza in particolare con il francese, non solo perché i genitori si rivolgono di sovente ai figli in questa lingua, ma specialmente grazie alla presenza della governante ginevrina, Hélène Badel, che si occupa meticolosamente della loro istruzione. Jusuf, dunque,

impara precocemente a leggere e a scrivere in francese, lingua che, nelle sue memorie, considera come “la prima lingua che ho veramente parlato” [Trad. nostra] (Vrioni, 1998:44).

Ben presto, il francese diventerà la sua lingua quotidiana: nel 1925, infatti, si trasferisce con la famiglia a Parigi, in seguito alla nomina del padre in qualità di ministro plenipotenziario. L’inserimento dei tre figli nella vita sociale e culturale è rapido e proficuo: Jusuf e il fratello Ali frequentano il Liceo Janson-de-Sailly (la sorella Nica un istituto femminile); lo sport assume un ruolo di primaria importanza nella vita di Jusuf.

Uno straordinario potere di assimilazione, persino d’assorbimento, da parte della scuola francese, segna la loro vita, cosicché progressivamente si adattano alla forma di pensiero, allo stile della vita dominante (Vrioni, 1998:52). I loro legami con le origini sono tenuti in vita, perlopiù, dai domestici albanesi al loro servizio e dalla figura dello zio materno Nébil, che alla sera, li intrattiene con delle rievocazioni dei fatti albanesi.

A molti decenni di distanza, nel suo libro, Vrioni sostiene che all’inizio erano combattuti fra due stati d’animo, ma che la visione delle cose acquisita al liceo prende ben presto il sopravvento (Vrioni, 1998:53).

La percezione della distanza dal mondo delle sue origini è confermata, del resto, in occasione del primo viaggio in Albania, durante le vacanze estive del 1934, che la famiglia Vrioni compie dopo il suo trasferimento in Francia del 1925. L’appena diciottenne Jusuf prende coscienza della realtà del paese natale, dell’abisso che lo separa dal quadro materiale e intellettuale dell’esistenza che conduce a Parigi, concezione ben lontana dal profondo sentimento di appartenenza a questo Paese che, invece, qualche anno più tardi, si insinuerà in lui e lo condurrà verso la decisione fatale della sua esistenza – il ritorno nella terra d’origine (Vrioni, 1998:63-64).

Questi elementi servono a chiarire quanto forte sia il legame del traduttore di Kadare con la lingua francese, quanto a fondo vadano le radici di tale legame, che nessuna circostanza esistenziale riuscirà mai a spezzare, neppure le accuse di spionaggio in favore dei francesi subite durante il regime comunista, né i dodici lunghi e tormentati anni di prigionia (dal 13 settembre 1947 al 3 dicembre 1959), né l’ostracismo vissuto in campo lavorativo e sociale in seguito alla sua liberazione, prima del definitivo trasferimento a Parigi, il 17 marzo del 1997, dove Vrioni si spegne il 1 giugno del 2001.

Dopo aver trascorso in Francia, frequentando persone e luoghi del rango più alto, ed in Italia (soggiorna a Roma dal 1939 al 1943, intrattenendo contatti d’amicizia con i rampolli italiani, quali Susanna Agnelli), quella che Vrioni nelle sue memorie definisce la sua “gioventù europea”, ricca di viaggi, nuove conoscenze, infatuazioni, successi sportivi, oltre che un ottimo rendimento nello studio (si diploma alla HEC Paris, *École des hautes études commerciales* e s’iscrive alla facoltà di Scienze Politiche e al Dottorato), nell’agosto del 1943 decide di far ritorno in Albania.

È questa la conclusione di un periodo di inquietudine interiore, di lacerazione, come la definisce Vrioni (1998:76), iniziato con la profonda contrarietà avvertita riguardo all’occupazione

fascista dell'Albania, occasione che gli fa prendere consapevolezza della difficoltà, di fronte a certe situazioni, di conciliare le proprie convinzioni e i propri atti. In rispetto dei suoi principi di democrazia, infatti, rifiuta uno dei sei posti presso il Ministero degli Affari Esteri a Roma offerti dalla autorità italiane (l'incarico è, invece, accolto dal fratello Ali).

Durante la permanenza in Italia, intervallata da brevi viaggi in Albania, con l'incarico di amministrare le proprietà della famiglia, si ritrova in uno stato di totale aspettativa ed avverte una sgradevole sensazione di inutilità e superficialità. Persino la sua stessa identità gli diventa ambigua: "Chi sono io?", è la domanda che si pone, rispondendo a se stesso di non essere né un francese, nonostante abbia vissuto circa due decenni a Parigi e si sia imbevuto fino al midollo della cultura francese, né un italiano, seppure installato a Roma e proveniente da un Paese annesso dall'Italia (Vrioni, 1998:92). Solo nell'estate del 1943 riesce a prendere consapevolezza di essere un albanese nel bel mezzo dell'Italia e ritiene sia giunto il momento di fare qualcosa per la sua nazione. Da qui la decisione di tornare in Albania, assieme al cugino Aziz.

La prima fase dopo il ritorno è caratterizzata da una rinnovata posizione di estraneità agli eventi in corso: risiede all'hotel *Dajti* e non riesce a trovare un ruolo in cui ingaggiarsi. Solo nel marzo del 1945 viene, dapprima, arruolato a far parte della 16-ima Brigata incaricata della missione di respingere l'esercito tedesco in territorio jugoslavo (Vrioni, 1998:108), e poi, assunto presso l'Organizzazione della Gioventù, per occuparsi di due mansioni: le traduzioni e le attività sportive.

Nel sistema di repressione ed annientamento di ogni avversario e dissidente politico, instaurato dal regime comunista albanese, Vrioni, che in un primo momento gode del favore delle autorità al potere, per via della sua alta formazione e del suo talento professionale, diventa un nemico pubblico e viene arrestato. È il 13 settembre del 1947. Il primo capo di imputazione riguarda la stesura di un *memorandum* a cui Vrioni ha contribuito, inteso a denunciare la finta democrazia che aveva caratterizzato le elezioni del 2 dicembre 1945, con cui il Partito Comunista, ottenendo – con la minaccia e la manipolazione della popolazione – la maggioranza in Parlamento, instaura ufficialmente il proprio governo (Vrioni, 1998:115-116). Ulteriori accuse nei suoi riguardi, espresse durante il cosiddetto "Processo dei Francesi", tenutosi a partire dal mese di giugno 1950, concernono, in primo luogo, lo spionaggio per conto delle autorità francesi, ma anche la critica della riforma agraria, e il reato di agitazione e propaganda (1998:145). La sentenza, proclamata il 29 luglio 1950, condanna Vrioni – che, intanto, ha trascorso tre terribili anni di prigionia, in celle anguste, umide, sovraffollate, talvolta nell'isolamento totale, sovente in campi di lavoro disumani, tra continui interrogatori e torture, un inferno del quali offre una lucida, quanto toccante, narrazione nel suo volume<sup>213</sup> – a quindici anni di reclusione e lavori forzati, dando avvio alla sua estenuante "transumanza delle anime dannate", come il protagonista la definisce (Vrioni, 1998:185). Vrioni, di fatto, viene continuamente trasferito da un posto all'altro: dalle celle comuni alle celle

---

<sup>213</sup> Cfr. In particolare la seconda delle tre parti in cui è suddiviso il libro delle memorie di Vrioni, intitolata "De Charybde en Scilla" (Vrioni, 1998:123-206).

d'isolamento, nel carcere di Tirana; dal "Centro dell'artigianato" alla "Messageries" o all'aperto, per i lavori forzati; da un campo d'internamento all'altro (Burrel, 1952-1953; Ura Vajgurore, presso Berat, 1953; costruzione pista aeroporto di Tirana (Rinas) autunno 1953; Shtyllas, 1954; Radostine, nella regione di Fieri, 1955; di nuovo Rinas, 1955-1958; cantiere per sanatorio alla periferia di Tirana, 1959) (Vrioni, 1998:159-160).

Malato di ernia, viene trasferito nel carcere della capitale, dove il 3 dicembre 1959, gli giunge la notizia della sua liberazione, in anticipo di quattro anni rispetto alla data fissata dalla sentenza, beneficiando di qualche amnistia e di uno sconto di pena per via del "tempo acquistato" con i lavori forzati (Vrioni, 1998:204).

Le tragiche vicissitudini di questo decennio di prigionia non hanno spento in lui l'attaccamento alla lingua francese: per mantenerla in vita, nel carcere di Tirana, ha letto il romanzo di Henry Bordeaux, *La Neige sur les pas*, giunto in cella attraverso un qualche "canale" (Vrioni, 1998:157); inoltre, al tempo dei lavori forzati per la costruzione della pista dell'aeroporto di Tirana, dopo il lavoro, dava lezioni di francese ad altri detenuti (Vrioni, 1998:199).

Rimesso in libertà, inizia la fase della sua vita dedicata alle traduzioni, descritta nella terza parte del suo libro di memorie, introdotta dal pregnante titolo "Traduire pour se réintroduire" (lett. tradurre per reintrodursi), dove dichiara: "Per forza di cose, vedevo nella mia attività di traduzione il solo mezzo per reinserirmi in quella società dalla quale ero stato estromesso da più di una dozzina d'anni" [Trad. nostra] (Vrioni, 1998:221). Nonostante gli studi condotti in Francia, non poteva mirare ad occupare nessuna posizione all'interno delle istituzioni albanesi; qualcuno non osava neppure frequentarlo. Per quanto riguarda le traduzioni, invece, dal momento che spesso i traduttori rimanevano nell'anonimato, un testo da lui tradotto poteva essere pubblicato senza intralci.

Dopo alcune traduzioni di cui si era approvvigionato tramite conoscenze personali, tra cui quella del volume di Kristo Frashëri, *Historia e Shqipërisë*, con la quale si guadagna l'ammirazione del vice-direttore della casa editrice "Naim Frashëri", il quale, nel 1962, gli propone di tradurre una raccolta di novelle di Dhimitër Shuteriqi, *Kënga dhe pushka*, Vrioni mette lentamente piede nel mondo della traduzione.

Una tappa decisiva di questo percorso è rappresentata dalla traduzione del romanzo di Ismail Kadare, *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* (1963), pubblicata dalla casa editrice "Naim Frashëri", nel 1968, dopo un primo lungo tergiversare, ma con il rinnovato apprezzamento da parte del vice-direttore.

Il destino di questa traduzione va ben oltre le aspettative del traduttore, il cui intento era quello di ottenere un incarico regolare presso la casa editrice "Naim Frashëri" e vedere regolarizzata la sua posizione sociale, per non restare ai margini (Vrioni, 1998:229).

Inaspettatamente, invece, la casa editrice francese, “Albin Michel”, pubblica *Le Général de l’armée morte*, nel 1970. Il nome del traduttore rimane anonimo<sup>214</sup>.

Il successo della traduzione in Francia ha una duplice ripercussione sulla vita di Vrioni: da un lato, scatena una reazione di gelosia e di rancore da parte di certi autori albanesi che pretendono che, una volta tradotte le loro opere in francese, anche per loro si sarebbero aperte le porte della notorietà; ma dall’altro favorisce l’avvicinamento di Vrioni alla casa editrice “Naim Frashëri”, presso la quale viene assunto ufficialmente (Vrioni, 1998:236-237). I testi da tradurre sono di varia natura: il bollettino trimestrale del Comitato centrale, svariati discorsi dei membri del *Bureau Politique* pronunciati in occasione di feste o di congressi, e in particolare le opere di Enver Hoxha<sup>215</sup> (Vrioni, 1998:237-238). Un certo spazio sarà dedicato anche alla traduzione di quelle opere letterarie che la politica culturale del regime selezionava come mezzo di diffusione della cultura albanese all’estero. Vrioni cura così la traduzione di due romanzi di Ismail Kadare, *Dimri i madh*<sup>216</sup> e *Ura me tri harqe*<sup>217</sup>. Al di fuori del suo impiego presso la casa editrice, invece, si dedica alla traduzione di altre sue opere, tra cui *Kështjella*.

Les soirs, je retrouvais la traduction littéraire, belle cerise sur un mauvais gâteau. Le deuxième roman d’Ismaïl Kadaré que j’eus à traduire fut *Les Tambours de la pluie*. Kadaré m’en avait remis le texte avant même qu’il ne fût publié en albanais. Un soir, comme je venais de me mettre au lit, je pris le premier chapitre, en albanais. Les deux premières pages, où les assiégés décrivent leur situation, m’enthousiasmèrent sur-le-champ. Je fus saisi d’une griserie profonde, étrange. Avec recul, ces deux pages restent, à mes yeux, parmi les plus belles que

---

<sup>214</sup> “Anonimo, per decisione della dittatura, lo sono rimasto per una decina d’anni. Kadare, quando gli veniva chiesto chi era l’autore della sua traduzione francese, rispondeva evasivamente, lasciando intuire che si trattava di qualche proscritto. Fino a quel giorno del 1980, in cui Enver Hoxha si congratulò con me per la traduzione di una delle sue opere...” [Trad. nostra] (Vrioni, 1998:230-231).

<sup>215</sup> In seguito, tutti i libri che Hoxha pubblicherà saranno tradotti in sei lingue (tedesco, inglese, arabo, francese, greco e italiano). Nell’ambito della casa editrice, sei sezioni saranno appositamente istituite (Vrioni, 1998:238).

<sup>216</sup> “È al momento dell’apparizione in Francia del *Grand Hiver* che cessai di essere un puro fantasma. Il mio nome non fu rivelato, ma i contorni della mia figura furono delineati. La mia prima reazione fu di timore. Temevo che in Albania ci si domandasse chi – al di fuori di me – aveva potuto fornire a degli stranieri delle informazioni su di me. Penseranno che ero in relazione con i francesi, e la vecchia storia ricomincerà: spionaggio... Per la prima volta, la versione ufficiale, secondo la quale le traduzioni francesi dei libri di Kadare erano realizzate da un gruppo di traduttori, non aveva più seguito. È chiaro, nel mio intimo, ne provavo una certa soddisfazione, ma per un altro verso...”

All’origine di quest’evoluzione, c’era stato un articolo di Alain Bosquet su *Le Monde*. Dopo aver lodato il mio lavoro, egli scriveva di non conoscerne l’autore e che sarebbe giusto di rivelare il mio nome, poiché avevo diritto al riconoscimento dei lettori. Un amico traduttore mi fece capire di aver letto l’articolo e me ne citò una frase. Nelle sue parole, intuii una certa gelosia; il tono era agrodolce... Comunque sia, *Le Grand Hiver* ha senza dubbio favorito la mia condizione, almeno ai livelli più alti. Enver Hoxha aveva dovuto leggere con attenzione il capitolo che gli era stato dedicato, ed era in grado di giudicarlo con competenza. Ai livelli intermedi, non cambiava nulla”. [Trad. nostra] (Vrioni, 1998:267).

<sup>217</sup> “Nell’aprile del 1982, dopo l’apparizione di questo romanzo [*Le pont aux trois arches*] in francese, Alain Bosquet ritornò sul misterioso traduttore e levò, questa volta, definitivamente il velo” [Trad. nostra] (Vrioni, 1998:269).

Kadaré ait écrites. Traduire ce roman représenta un travail vraiment difficile. Je me demandai comment diable j'allais bien pouvoir rendre les scènes de bataille. Je me mis à relire Salammbô. Je corrigeais, recorrigeais, reprenais le texte pour lui donner un certain rythme. Il n'y avait rien de plus ardu. En Albanie, à la sortie du livre, la critique officielle adressa des reproches circonstanciés à l'auteur. L'un portait sur le fait que les assiégés albanais, dans cette histoire, étaient sauvés par la pluie, alors que, aux yeux de l'idéologie régnante, ils auraient dû l'être par leur seule vaillance... Pour la critique littéraire d'alors, le cours des événements dans un texte de fiction devait suivre une ligne correspondant au réalisme socialiste. « Pourquoi ceci se passe-t-il à tel moment et ainsi, alors que cela devrait se passer avant ou après et de telle manière ? » s'insurgèrent les critiques. Pour eux, dans une œuvre littéraire, la forme, le style étaient secondaires.<sup>218</sup> (Vrioni, 1998:264)

Anche *Kronika e qytetit në gur*, *Komisioni i festave* e *Prilli i thyer* vedono la luce in francese ad opera di Vrioni. Il fatto di tradurre Kadare in francese, tuttavia, pone il traduttore, già sotto l'occhio del mirino delle autorità comuniste per sospetto di spionaggio, in una posizione ambigua, per via della contrarietà che alcuni settori del potere nutrono contro lo scrittore, al quale rimproverano, in particolare, il trattamento soggettivo della storia e l'utilizzazione, tutta personale ai loro occhi, del fondo mitico dell'Albania (Vrioni, 1998:271). D'altra parte, però, Vrioni gode, dichiaratamente, della stima professionale del numero uno del partito e dello Stato: un giorno del 1980, infatti, Enver Hoxha fa recapitare a Vrioni una copia della traduzione francese del suo *Hrushovianët*, nella cui prima pagina l'autore ha scritto una dedica per il traduttore, congratulandosi per tutte le sue traduzioni (probabilmente il riferimento celato è al capitolo di *Dimri i madh* a lui dedicato) (Vrioni, 1998:270).

Vrioni, dunque, si trova nella paradossale situazione di colui che traspone in francese due mondi antagonisti, quello dell'immaginazione e della poesia, e quello del rigore e della rettitudine, rivolgendosi, rispettivamente, a due tipi di lettori, molto lontani l'uno dall'altro.

---

<sup>218</sup> “Le sere, ritrovavo la traduzione letteraria, bella ciliegina su una brutta torta. Il secondo romanzo di Ismail Kadare che ebbi a tradurre fu *I tamburi della pioggia*. Kadare me ne aveva consegnato il testo prima ancora che fosse pubblicato in albanese. Una sera, mettendomi a letto, presi il primo capitolo, in albanese. Le due prime pagine, in cui gli assediati descrivono la loro situazione, mi entusiasmarono all'istante. Fui colto da un'ebbrezza profonda, strana. A distanza di tempo, queste due pagine restano, ai miei occhi, tra le più belle che Kadare abbia scritto. Tradurre questo romanzo rappresentò un lavoro veramente difficile. Mi chiedevo come diavolo avrei potuto rendere le scene di battaglia. Mi misi a rileggere Salammbô. Correggevo, ricorreggevo, riprendevo il testo per conferirgli un certo ritmo. Non c'era nulla di più arduo. In Albania, all'uscita del libro, la critica ufficiale indirizzò rimproveri circostanziati all'autore. Uno di essi verteva sul fatto che gli assediati albanesi, in questa storia, erano salvati dalla pioggia, mentre, agli occhi dell'ideologia al potere, avrebbero dovuto salvarsi solo grazie al loro coraggio... Per la critica letteraria del tempo, il corso degli eventi nel testo di finzione doveva seguire una linea corrispondente al realismo socialista. “Perché questo avviene in questo momento e in questo modo, mentre questo dovrebbe avvenire prima o dopo e in tal'altro modo?” insorsero i critici. Per loro, in un'opera letteraria, la forma, lo stile, erano secondari”. [Trad. nostra].

“Per Kadare, facevo il mio lavoro alla luce del sole, a casa mia, mentre la traduzione di Enver Hoxha era avvolta dall’atmosfera di paranoia e di segreto propria a questo regime”, dichiarerà Vrioni qualche decennio dopo nel suo libro [Trad. nostra] (Vrioni, 1998:271).

La prossima opera letteraria ad essere tradotta sarà *Koncert në fund të dimrit*. Anche l’impiego presso la casa editrice “Naim Frashëri” continua ininterrotto, con la sola differenza che in seguito ottiene la possibilità di lavorare a casa e di recarsi in ufficio di tanto in tanto.

Alla degli anni ’80, fatalmente, la Francia e l’Italia diventano per lui più raggiungibili di quanto avesse potuto pensare qualche anno prima. Colpito da seri problemi di salute, infatti, a più riprese vede accordarsi dalle autorità al potere l’autorizzazione a recarsi all’estero, seppur sotto una serrata sorveglianza, per consultazioni mediche e cure specialistiche.

I viaggi a Parigi ristabiliscono i suoi contatti con le vecchie conoscenze e aprono la strada a nuovi legami culturali, che sfociano nel suo coinvolgimento in eventi prestigiosi, come l’invito al Collegio internazionale dei traduttori, ad Arles, nel 1990, il riconoscimento di Cavaliere dell’Ordine delle Arti e delle Lettere, il 14 luglio 1993, la consegna del premio *Halpérine Kaminsky* da parte della *Société de gens de lettres*, ad Arles, nel novembre del 1994.

Il riavvicinamento alla Francia – “il paese della mia infanzia, della mia cultura, e tutti quelli che mi conoscono non ignorano i profondi legami che mi legano ad esso” [Trad. nostra] (Vrioni, 1998:14) – avviene, definitivamente, nella primavera del 1997. Per esaudire la volontà della moglie, Agi, stremata dall’incontrollata pericolosità in cui è piombata l’Albania, e nello specifico Tirana, a sei anni dalla caduta del comunismo, in seguito del fallimento degli investimenti di gran parte della popolazione nei cosiddetti “Giochi piramidali”, l’ottantunenne Vrioni acconsente, a malincuore, di abbandonare la piccola casa, simbolo del suo recente passato – la nascita del figlio, la morte della madre, le visite degli amici, e il suo instancabile tradurre – per stabilirsi definitivamente a Parigi.

### 7.3. I traduttori italiani di Kadare: il caso di Augusto Donaudy

Con l’ausilio dei dati bibliografici sulla diffusione dell’opera di Ismail Kadare in Italia fino al 2007, forniti dal prezioso saggio di Simonetta Pelusi incluso nel volume *Leggere Kadare* di Scarsella – sul cui modello mi sono basata per estendere fino ad oggi le ricerche bibliografiche relative alle traduzioni in italiano dei romanzi dello scrittore albanese successive alla data limite posta dalla studiosa – è possibile constatare che la pratica traduttiva predominante nel nostro Paese rimane legata alle traduzioni mediate dal francese.

L’elencazione curata dalla Pelusi riporta ben tredici differenti romanzi in traduzione italiana (*I tamburi della pioggia*, *Il crepuscolo degli dei della steppa*, *Il generale dell’armata morta*, *Chi ha riportato Doruntina?*, *La città di pietra*, *Il palazzo dei sogni*, *Aprile spezzato*, *La*

*commissione delle feste, La piramide, Il ponte a tre archi, Freddi fiori d'aprile, Vita, avventure e morte di un attore, L'aquila*), una parte dei quali appare più di una volta nell'elenco per via delle ripetute edizioni del testo, o meglio delle ripetute ristampe della stessa, cristallizzata, traduzione iniziale, realizzata dal suo primo traduttore. È questo il caso di *Kështjella (I tamburi della pioggia)*, pubblicato in Italia sette volte, da quattro diverse case editrici, ma ogni volta riproponendo la traduzione dal francese di Augusto Donaudy del 1981.

Ai tredici titoli menzionati nel saggio devono esserne aggiunti altri sei, relativi ad altrettante opere kadareane apparse recentemente, dal 2007 ad oggi: i romanzi *La figlia di Agamennone, Il successore, Il mostro, L'incidente, Un invito a cena di troppo* ed il saggio *Amleto, il principe scabroso*.

Focalizzando l'attenzione sul nome del traduttore segnalato per ciascuna delle opere tradotte, emergono ben otto differenti persone che, con una maggiore o minore ricorrenza, si sono cimentate nella resa in italiano delle opere di Kadare. Si tratta (nell'ordine cronologico della pubblicazione della traduzione) di: Augusto Donaudy, Mario Varca, Francesco Bruno, Flavia Celotto, Fernando Cezzi, Monica Fiorini, Giuseppe Schirò di Maggio, Francesca Spinelli e Maria Laura Vanorio.

Tra di loro solo un traduttore si può pregiare di una certa continuità e perseveranza dell'attività traduttiva. Si tratta di Francesco Bruno, al quale si ascrivono nove differenti titoli di traduzioni di romanzi di Kadare: *Chi ha riportato Doruntina?, La città di pietra, Il palazzo dei sogni, La piramide, Il ponte a tre archi, Freddi fiori d'aprile, L'aquila, La figlia di Agamennone, Il successore*.

Il nome degli altri sette traduttori, invece, si associa ad una, al massimo due opere dello scrittore albanese. In particolare, a godere di maggiore fama è Augusto Donaudy, avendo curato la traduzione di due delle più note opere di Kadare, *Kështjella* e *Gjenerali*. Maria Laura Vanorio, invece, è l'ultima traduttrice, in ordine di tempo, ad essersi prestata a tale attività, curando entrambe le traduzioni degli ultimi due romanzi di Kadare apparsi in Italia: *L'incidente*, nel 2010, e *Un invito a cena di troppo*, nel 2012. Il nome degli altri traduttori, viceversa, rimane legato ad una specifica opera a cui si sono dedicati: Mario Varca è il traduttore del *Crepuscolo degli dei della steppa*; Flavia Celotto di *Aprile spezzato*; Fernando Cezzi della *Commissione delle feste*; Monica Fiorini di *Vita, avventure e morte di un attore*; Giuseppe Schirò di Maggio di *Amleto, il principe scabroso*; Francesca Spinelli de *Il mostro*.

L'elemento – di fondamentale rilevanza – che accomuna il lavoro di tutti questi traduttori è l'utilizzo della traduzione francese della rispettiva opera originale come testo fonte per la resa in italiano: il fenomeno della ritraduzione rappresenta, dunque, il comun denominatore della schiera di traduttori italiani ingaggiati in questo arduo compito. A sottrarsi a questa regola sono solo due degli otto traduttori citati: Ferdinando Cezzi e Giuseppe Schirò di Maggio, nelle cui traduzioni

assumono come testo di partenza il rispettivo originale in lingua albanese, senza l'intermediazione della corrispondente resa in francese.

A ben vedere, tuttavia, le traduzioni da loro realizzate consistono in due opere (*La commissione delle feste* e *Amleto, il principe scabroso*) che, in rapporto ai romanzi in senso stretto, appaiono d'importanza secondaria nel panorama della produzione letteraria di Kadare, se non relativamente marginali rispetto all'interesse del pubblico italiano, di per sé non molto avvezzo alla ricezione di letterature scritte in lingue cosiddette "secondarie" o "minori", com'è quella albanese, ed espressione di realtà periferiche e dislocate (si pensi all'Albania) rispetto alla posizione centrale occupata dall'Europa Occidentale e dagli Stati Uniti.

Rimane, però, da elogiare un simile approccio traduttivo diretto alle opere di Ismail Kadare, che infrange la consuetudine della ritraduzione a partire dal francese, pratica largamente considerata deleteria e deprecabile dagli studiosi di Kadare e, in generale, della letteratura albanese in Italia.

Basti citare il parere di Monica Genesin, dell'Università del Salento, la quale si interessa alla produzione letteraria albanese anche da un'ottica traduttiva, espresso nel suo saggio per il volume *Leggere Kadare*:

È purtroppo scarsa l'attività traduttiva condotta sugli originali della letteratura albanese contemporanea, perché molti dei testi più significativi sono stati tradotti, pubblicati e diffusi in Italia sulla base di versioni in francese, una deprecabile pratica traduttiva che impoverisce la conoscenza e il dibattito intorno agli originali, inficiandone una più articolata comprensione e provocando, con la presenza di un inutile intermediario, numerosi fraintendimenti. (Scarsella, 2007:54)

Opinione condivisa anche da un altro studioso della materia, Giovanni Belluscio, dell'Università della Calabria, autore del saggio "Leggere Kadare in italiano tra riscrittura e "mistificazioni"", nel quale – oltre a proporre un personale approccio traduttivo degli incipit di tre romanzi dello scrittore albanese oggetto del nostro studio, con l'intenzione di dimostrare come una traduzione diretta possa offrire al lettore "il sapore dell'originale, così come Kadare lo aveva scritto" (Scarsella, 2007:44) – denuncia la mancanza di dinamicità delle traduzioni in italiano (che "restano 'fascinosamente' fisse, cristallizzate, alle prime edizioni, incuranti delle trasformazioni che nel tempo hanno in parte modificato i testi originari", a differenza di quelle in francese, che vengono, invece, adattate agli interventi successivi dell'autore sulle sue opere) e di conseguenza, esprime l'auspicio di un miglioramento della pratica traduttiva in Italia in rapporto alla resa di opere letterarie albanesi:

Sarebbe un bene proporre finalmente al lettore italiano nuove edizioni delle opere kadareane, rigorosamente tradotte dagli “ultimi” originali in albanese e, soprattutto, basate sulle più recenti riedizioni rispettando la lezione finale dell'autore, anche se forse non ancora quella definitiva. (Scarsella, 2007:43-44)

La problematica messa in luce da Belluscio è particolarmente significativa nel caso del romanzo di Kadare prescelto per il presente lavoro di tesi dottorale, *Kështjella*.

In Italia, di fatto, continua a circolare, peraltro in una recente edizione del 2008, costantemente la stessa versione, vale a dire la resa di Augusto Donaudy a partire dalla traduzione francese di Jusuf Vrioni dell'opera originale del 1970. Al lettore italiano, pertanto, continuano a rimanere assolutamente sconosciute le innovazioni che l'autore albanese ha apportato al suo testo nel corso del tempo e che hanno dato esito alla graduale riscrittura del romanzo, apparso, infine, con il titolo *Rrethimi* (Onufri, 2008). Di conseguenza, il nostro pubblico, fatta eccezione degli sporadici lettori dall'albanese, ignora le potenzialità interpretative insite nelle più recenti rivisitazioni operate dall'autore, non solo nei confronti del romanzo kadareano in questione, ma, in generale, della sua intera opera letteraria; in breve, legge solo una parte della vasta, e sempre in crescita, produzione artistica di Kadare, rimanendo all'oscuro della svolta liberale che ha, globalmente, segnato la sua creatività letteraria dopo la fine dell'oppressione e della censura comunista.

Riprendendo le fila dell'indagine sulla figura del traduttore italiano di *Kështjella*, dunque, ci soffermiamo sulla persona di Augusto Donaudy.

Il primo dubbio da fugare è che si tratti di un francese che traduce in lingua italiana, cosa che avrebbe non poche ripercussioni nell'ambito della critica delle traduzioni, sotto il cui segno vengono condotte tali ricerche. Ciò significa che, qualora si trattasse di un traduttore che traduce in una lingua che non è la sua lingua materna, le considerazioni a carattere traduttologico sarebbero di natura differente, dovendo affrontare problematiche connesse, tra l'altro, al grado di padronanza della lingua in cui si traduce.

Nel caso di Augusto Donaudy, tuttavia, tali controversie vengono immediatamente superate, non appena si studia, seppur brevemente, il suo profilo biografico e professionale<sup>219</sup>.

---

<sup>219</sup> Le informazioni relative alla biografia del traduttore mi sono state gentilmente fornite da Paolo Muner, il quale, impegnato a sua volta nella stesura di un saggio sull'altro romanzo di Kadare tradotto da Augusto Donaudy, *Il generale dell'armata morta*, ha condotto personalmente delle ricerche presso alcuni membri della famiglia Donaudy. Parte di queste informazioni sono state presentate nel corso del Convegno-seminario di Studio sulla letteratura e la cultura albanese oggi: “La scrittura obliqua di Ismail Kadare/ L'écriture oblique d'Ismail Kadaré”, tenutosi all'Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, il 3 maggio 2011. Cfr. A. Scarsella e G. Turano, *La scrittura obliqua di Ismail Kadare/ L'écriture oblique d'Ismail Kadaré*, Granviale, Venezia, 2012. I dati relativi all'ambito professionale, sia in qualità di scrittore, che di traduttore, sono stati, invece, tratti dall'enciclopedia online *Wikipedia*, all'indirizzo internet [http://it.wikipedia.org/wiki/Augusto\\_Donaudy](http://it.wikipedia.org/wiki/Augusto_Donaudy), consultato in data 30.10.2013.

Nato a Napoli nel 1911 e morto a Milano nel 1982, Donaudy possiede con la Francia legami lontani, risalenti a due generazioni precedenti, allorché l'ultimo francese del casato, Etienne Donaudy, il nonno di Augusto, si era trasferito dalla Francia a Palermo per ragioni legate a qualche attività commerciale. La Sicilia gli era piaciuta e vi si era definitivamente stabilito. Erano poi nati i suoi tre figli, tra cui Stefano Donaudy, noto compositore di musica lirica, e Guido Donaudy, padre di Augusto. Quest'ultimo si era poi trasferito da Palermo a Napoli, dove, appunto, sono nati Augusto e le sue due sorelle, Lidia e Gabriella.

Il cognome Donaudy, dunque, è effettivamente di origine francese – non è certo se dell'alta Savoia o della Provenza – tuttavia, Augusto costituisce la seconda generazione della famiglia ad essere nata in Italia.

Augusto era, quindi, italiano, figlio di un italiano (d'origine francese) e di una tedesca; italiano nella cultura e nello spirito; membro di una famiglia benestante che si godeva il suo fascino e la sua intelligenza, frequentando i ricchi ambienti della Napoli-bene, dove, peraltro, ostentava convinzioni politiche aperte e progressiste. Risulta essere stato un fiero antifascista.

Nutrivava un genuino interesse nei confronti della cultura e della letteratura francese, un interesse esclusivamente "da cultore", senza però con questo rinnegare in alcun modo la sua italianità (o, meglio, la sua "napoletanità").

La sua carriera è contrassegnata dall'intensa e feconda attività traduttiva, concentrata, in particolare, sulla traduzione di opere della letteratura francese del XIX e XX secolo; ad essa si accompagna, inizialmente, l'esperienza di scrittore nell'ambito della saggista e del romanzo storico. È, infatti, autore del saggio *Da Cavour a Crispi*, pubblicato nel 1937, e del romanzo storico *Quasi una follia*, del 1945.

Per quanto riguarda le traduzioni di testi letterari francesi, Donaudy si segnala, in special modo, per la resa in italiano di alcune opere di André Gide – in seguito alla pubblicazione della prima traduzione di Donaudy di un'opera di Gide, *Isabelle*, nel 1959, Donaudy divenne presto uno dei principali traduttori di Gide in italiano. Si distingue, inoltre, per una traduzione de *I tre moschettieri* di Alexandre Dumas, datata 1945, e per la resa in italiano della celebre opera di Jules Verne *Il giro del mondo in 80 giorni*, per conto della casa editrice milanese "Rizzoli", con la quale, a partire dal 1957 in poi, intrattenne un legame di collaborazione per oltre vent'anni. Per l'editore napoletano Richter, si è occupato, inoltre, di vari testi di anatomia e salute.

L'ultima traduzione firmata da Donaudy pubblicata in Italia è *Il generale dell'armata morta* (Longanesi 1982) di Ismail Kadare, mentre all'anno precedente risale la traduzione di un altro suo romanzo, *I tamburi della pioggia* (Longanesi, 1981).

## 8. *Kështjella*: macrostruttura del testo

Ciò che caratterizza il romanzo kadareano *Kështjella* sul piano macrostrutturale è la presenza di brevi brani collocati prima dell'inizio di ciascuno dei quindici capitoli. Di lunghezza breve, mai superiore alle due pagine, i quindici brani appaiono a sé stanti, godendo di una certa autonomia, non solo dal punto di vista narrativo e stilistico, ma anche da quello contenutistico, rispetto all'interesse del testo.

L'autonomia narrativa si evince, in primo luogo, dal fatto che, mentre nei capitoli la voce narrante è quella di un narratore esterno alle vicende, ovvero la voce di un cronista di fatti di guerra, nei brevi passaggi iniziali la voce narrante è degli stessi protagonisti del racconto. Secondariamente, per ciò che concerne i protagonisti della vicenda narrata, tra i brani introduttivi e i capitoli globali, si assiste al rovesciamento delle posizioni tra i turchi assediati e gli albanesi assediati. Ciò significa che, all'interno dei capitoli, i protagonisti sono i turchi, ovvero l'imponente esercito, con tutti i suoi battaglioni, i vari comandanti, i numerosi funzionari, e tutto il suo seguito, ivi compreso l'harem; nei brani iniziali, invece, i protagonisti sono gli albanesi, o meglio i castellani, rimasti a presidiare la fortezza contro l'attacco nemico. Di conseguenza, la prospettiva stessa della narrazione è ribaltata: all'interno dei capitoli, il cronista narra le vicende vissute dall'esercito turco giunto ai piedi della fortezza albanese e dei suoi strenui, seppur vani, tentativi di assediare; nei brani introduttivi, al contrario, sono gli stessi castellani a raccontare la loro percezione dell'assedio e le loro manovre per sventare gli attacchi dell'esercito turco.

In entrambe le porzioni di testo, viene rievocato costantemente l'eroe assente del romanzo, Giorgio Castriota Scanderbeg: chiaramente, per i turchi, Scanderbeg – così è chiamato nel corso della cronaca turca del romanzo – rappresenta il nemico temibile dal quale difendersi, sventando le sue inattese incursioni notturne; per gli albanesi, che invocano il loro eroe con il nome di *Gjergji Ynë*, vale a dire “Giorgio Nostro”, egli costituisce la speranza della salvezza, della vittoria contro gli aggressori.

Da un punto di vista stilistico, l'autonomia dei brevi brani si rivela, in special modo, nella forma prosaica tipica dei salmi biblici con cui è possibile paragonare la scrittura kadareana di questi frammenti del romanzo. L'autore riesce con maestria a racchiudere in questi brevi passaggi l'enfasi delle invocazioni degli albanesi accerchiati verso il loro salvatore, l'eroe assente, Scanderbeg, e a farla convivere con la lucidità del racconto storico, particolarmente condensato ed espresso da sintetici, ma pregnanti, passaggi descrittivi e narrativi.

L'autonomia che si evince, invece, sul piano contenutistico, dipende dal fatto che, nonostante essi esponano, seppur in maniera estremamente sintetica, la totalità degli episodi cruciali per lo svolgimento dell'operazione bellica, trattati con minuziosità nei capitoli, al lettore viene offerta una prospettiva differente della visione di quegli stessi eventi, vissuti stavolta, non dai responsabili dell'accerchiamento, ma da parte di coloro che l'accerchiamento lo subiscono. Di

conseguenza, in queste brevi porzioni di testo, lo scrittore fa trapelare i sentimenti vissuti dalla sua gente, esaltando la sua tenacia e il suo coraggio di fronte alla pericolosità e all'aggressività perpetuate dal nemico, dall'esercito invasore.

La parte più estesa del romanzo, quella contenuta nei quindici capitoli, invece, è costituita da un continuo altalenare tra passaggi narrativi particolarmente densi e dal ritmo accelerato, come durante la narrazione degli assalti, e passaggi descrittivi, più rallentati e stemperati, come in occasione della descrizione dell'accampamento dell'esercito turco a ridosso della fortezza albanese. La presenza di lunghi e appassionati dialoghi caratterizza la narrazione della cronaca turca, in particolare quando la narrazione tocca i momenti in cui si riunisce il consiglio di guerra e i comandanti dibattono le tattiche di guerra, o ancor di più, durante le appassionante conversazioni tra il cronista Mevla Çelebi ed l'intendente in capo, che sfiorano tematiche di più ampio respiro, di carattere antropologico, etnologico, morale, pur sempre legate all'evento bellico in corso. Si pensi ai commenti relativi al popolo albanese, ai suoi tratti somatici, al suo aspetto caratteriale, alla sua lingua, e al territorio albanese, in gran parte montagnoso e impervio, ostile agli occhi dell'aggressore turco.

Mentre la cronaca turca ruota continuamente intorno alle figure dei protagonisti degli eventi, passando, di volta in volta, dalla narrazione delle vicende di un personaggio o dall'esposizione dei suoi pensieri, alla narrazione degli episodi e delle riflessioni di un altro personaggio, offrendo un mosaico di fatti e pensieri che si combinano tra loro per dar forma al quadro di guerra; dalla prospettiva albanese, invece, non vi sono singoli uomini che si elevano al di sopra degli altri o si distinguono per una qualche azione, non vi sono singoli personaggi, distinti per nome o per il ruolo svolto, ma agisce la collettività, i castellani nel loro insieme, alle cui spalle sta l'unico vero eroe del romanzo, Scanderbeg.

La narrazione in terza persona della cronaca turca, intervallata dal discorso diretto, lascia il posto alla narrazione in prima persona del racconto degli albanesi, dove il soggetto è un "noi" collettivo, nel quale si riconosce l'intero popolo assediato e minacciato dall'occupazione turca. Solo nell'ultimo dei quindici brani iniziali, il "noi" è sostituito da un "io" narrante, dietro il quale si colloca la figura di un anonimo castellano, che prende la parola, mentre tutti gli altri dormono, per commentare la disfatta dell'esercito turco, segnata dall'arrivo della pioggia, e per celebrare la resistenza di cui loro, i castellani, sono stati capaci.

L'impressione iniziale del lettore, se non del critico, è quella che il romanzo è particolarmente folto di episodi, fatti ed azioni di primaria importanza, ma anche di vicende secondarie e complementari, nonché di temi oggetto di riflessione e commento da parte dei protagonisti. Questa vastità di elementi contenutistici è coerentemente ripartita nei quindici capitoli del romanzo, ciascuno dei quali racchiude una vicenda cruciale, attorno alla quale ruotano una serie di episodi correlati, e alla quale si riallacciano eventuali argomenti di discussione.

In ogni capitolo, dunque, viene lungamente descritto un fatto principale relativo all'azione di guerra, sia esso un momento della fase organizzativa della tattica militare (si pensi alle veementi riunioni del consiglio di guerra), un episodio concreto di assalto alle mura della fortezza (con la descrizione minuziosa delle azioni compiute dai soldati, nonché delle ferite subite), un'attività preparatoria all'intervento armato (come la costruzione della galleria sotterranea e la ricerca dell'acquedotto), e così via. Assieme a ciò, ogni capitolo è costellato di una serie di piccoli momenti che conferiscono maggiore respiro alla narrazione. Molto spesso viene introdotto qualche episodio dell'harem al seguito del pascià, proponendo al lettore le conversazioni tra le quattro ragazze e l'eunuco Hasan. Frequenti sono, altresì, i momenti in cui il lettore segue il cronista nel suo girovagare fra le tende dell'accampamento, alla ricerca di qualche volto noto con cui chiacchierare. Le conversazioni stesse tra quest'ultimo e l'interlocutore dell'occasione, molto spesso il capo intendente, costituiscono una parte della narrazione particolarmente densa di temi e spunti di riflessione per il lettore, da cui si diramano varie piste interpretative.

I discorsi diretti sono generalmente introdotti dalla relativa punteggiatura e costituiscono dei paragrafi a sé stanti, distinti dal testo della narrazione. Tuttavia, può avvenire, di tanto in tanto, che nel bel mezzo della narrazione in terza persona o del discorso indiretto vengano introdotte le parole di qualcuno dei personaggi senza essere segnalate al lettore dai rispettivi segni di punteggiatura.

Sovente i confini tra i paragrafi sono segnati dalla presenza di discorsi diretti, per cui il testo appare come una continua alternanza tra momenti narrativi in senso stretto e passaggi dialogati.

Le considerazioni macrostrutturali espresse per i capitoli non valgono per i brani collocati al di fuori della progressione narrativa del romanzo. Questi sono brevi porzioni di testo di natura narrativa, in cui viene proposta una sequenza di episodi, spesso come una catena cronologica, sintatticamente snella e rapida, suddivisa in paragrafi conseguentemente alla scansione degli eventi.

## 9. Trama del romanzo

Com'è stato in precedenza ribadito, una delle caratteristiche peculiari del romanzo kadareano *Kështjella* consiste nel fornire al lettore la narrazione romanzata di una storia dallo sfondo storico reale, vista da duplice prospettiva, quella degli invasori e quella degli invasivi, ossia quella dell'esercito turco che assedia la fortezza albanese, e quella dei castellani albanesi che si erigono a difensori delle sue mura.

La particolarità, inoltre, sta nel fatto che il punto di vista predominante nel romanzo non è quello degli albanesi, come si potrebbe immediatamente credere, facendo riferimento alla nazionalità dello scrittore e, dunque, presupponendo la sua volontà di assegnare ai suoi compatrioti

la centralità all'interno delle vicende narrate. Al contrario, Kadare ricostruisce la trama del suo romanzo a partire dalla prospettiva turca: narra gli episodi dal punto di vista dell'esercito turco e dei suoi comandanti, del pascià e del suo seguito; riserva ampio spazio alle riflessioni e alle considerazioni degli invasori rispetto agli usi e costumi degli assediati; attribuisce meriti di potenza e prestigio all'esercito dell'impero ottomano.

Di fronte all'imponenza di questa parte in gioco, la controparte albanese, caratterizzata come minuscola e irrilevante, agli occhi dei turchi appare inizialmente inoffensiva e facilmente espugnabile. L'esito della campagna militare, invece, dimostrerà il contrario: asserragliati tra le mura della loro fortezza, gli albanesi sono testimoni di una strenua resistenza e di un indomito coraggio; cosicché la disfatta del poderoso esercito turco, riportata per via dell'arrivo delle piogge, che rende impraticabile il prosieguo dell'assedio, diventa ancora più umiliante, di fronte all'eroismo di cui sono stati capaci gli anonimi castellani supportati da un impavido condottiero, Scanderbeg, con un manipolo di uomini al seguito.

Lo spazio geografico e quello temporale entro cui si svolge la trama del romanzo sono particolarmente circoscritti e ristretti, sebbene non espressamente dichiarati.

Nessun elemento è preliminarmente fornito per l'individuazione del luogo esatto in cui sorge la fortezza albanese; solo nelle parole di una delle ragazze dell'harem, nell'ultimo capitolo, si legge un riferimento alla città-fortezza di Kruja (Kadare, 1970:236); mentre nel primo dei brevi brani introduttivi, gli albanesi menzionano due luoghi circostanti alla loro fortezza con dei nomi arbitrari ("płlaja e dhenvë", lett. l'altopiano delle pecore; "gryka e erës", lett. la gola del vento) (Kadare, 1970:4), classificabili, tra le fila del romanzo, come toponimi dell'uso popolare degli abitanti della zona, senza possibili riscontri su mappe o carte geografiche.

Altrettanto indeterminata risulta la data precisa dello svolgimento delle vicende: si tratta di un'intera stagione estiva, delimitata tra due date fornite con chiarezza, vale a dire, il 18 giugno, giorno dell'arrivo delle truppe turche presso la fortezza da espugnare, e il 13 settembre, all'alba, quando inizia la pioggia che segna la fine della campagna militare turca in territorio albanese. Un ulteriore dettaglio cronologico fornito è la data dell'11 giugno, giorno in cui Scanderbeg, secondo quanto riferito dagli albanesi, lascia la fortezza, portando con sé una parte delle donne, i bambini e i vecchi, per metterli al riparo nelle montagne, in previsione dell'imminente assalto turco, preannunciato dal fallimento delle negoziazioni che gli inviati del sultano, nei mesi precedenti, avevano tentato di stabilire con i principi albanesi. Quel che manca è, però, la definizione precisa dell'anno in cui l'assedio ha avuto luogo, sebbene il riferimento ai fatti storici conduca il lettore ad ipotizzare un arco di tempo a cavallo della metà del XV secolo – secondo le attestazioni storiche a disposizione, l'assedio di Kruja sarebbe avvenuto nel 1448 – quando l'Albania è stata interessata da ripetute spedizioni militari turche, dapprima eroicamente contrastate dagli albanesi, grazie alla destrezza di colui che sarebbe diventato l'eroe nazionale, e poi conclusesi con l'occupazione dei territori albanesi.

Quanto alla definizione spaziale, gli episodi della cronaca di guerra, narrati dall'angolazione degli assediati, si svolgono nello spazio circostante la fortezza, dove i turchi hanno piantato le loro innumerevoli tende, e a ridosso delle sue mura, dove hanno luogo i sanguinosi assalti. La posizione dei difensori della fortezza, invece, è all'interno delle mura di cinta e sui merli, da dove possono controllare i movimenti del nemico e rispondere alle aggressioni. Al di fuori di quest'area si muovono gli *akinci*, specializzati nelle scorrerie nelle campagne e nei villaggi; nonché Scanderbeg con i suoi uomini, in attesa del momento opportuno per intervenire contro gli invasori con incursioni notturne inaspettate.

Il numero degli episodi che costituiscono la trama del romanzo è alquanto elevato, trattandosi di una tipologia di scrittura che prende in prestito una parte delle caratteristiche proprie alle cronache di guerre. Ma non si tratta dell'unico filo conduttore dell'opera kadareana. Alla cronaca militare, infatti, s'intreccia un filone narrativo costellato di temi secondari, che vertono sulla connotazione etnoantropologica dei due popoli coinvolti nelle vicende. La narrazione non si limita ad uno sterile resoconto di fatti di guerra, ma si arricchisce di contenuti culturali, filosofici, spirituali, che stemperano la portata cruenta e sanguinaria, diremmo disumana, delle azioni, conferendo ai personaggi la dimensione umana, fatta di debolezze, timori, incertezze, indecisioni, collera, rivalità, desideri, passioni, rinunce. L'imponente macchina di guerra turca, in fondo, non è fatta che di uomini in carne ed ossa.

Volendo ripercorrere le tappe della sequenza narrativa, occorre partire dal momento in cui le truppe turche giungono a ridosso della fortezza e iniziano a piantare le loro tende.

È questo l'inizio del primo capitolo, nel quale vengono forniti numerosi dettagli tecnici, riguardanti la formazione dell'esercito, l'organizzazione del campo, gli approvvigionamenti. Ampio spazio è qui riservato alla figura del pascià Ugurlu Tursun, del quale viene presentato lo stato d'animo, l'apprensione, l'ansia suscitata in lui dalla vista della fortezza, i cattivi presentimenti che lo assalgono, la mancanza di desiderio con cui trascorre la notte con Eceri, una delle ragazze dell'harem.

Gli eventi narrati nel secondo capitolo ruotano intorno alla figura del cronista Mevla Çelebi, che assiste al radunarsi del consiglio di guerra presso la tenda del comandante in capo. Dispiaciuto di non poter assistere alla riunione, sta per allontanarsi, quando l'intendente in capo, uscito dalla tenda del pascià, lo invita a fare due chiacchiere. Ha luogo, dunque, la prima conversazione tra i due, a cui partecipano, poco dopo, il giannizzero Tuz Okçan e il capo-fonditore Saruca, conversazione che arricchisce il racconto di interessanti particolari legati alla conduzione della campagna militare: la scarsità di approvvigionamenti e il conseguente accordo con Venezia per il rifornimento di provviste; la presenza delle vecchie della Rumelia, che preparano impacchi per curare le ustioni dei soldati; la tattica di guerra prescelta da Scanderbeg di compiere assalti notturni; la pratica di fare prigionieri di guerra e di venderle ai soldati di grado di elevato; la

costruzione di cannoni di straordinaria potenza. La narrazione si sofferma molto sulla visita della fonderia e sull'utilizzo della nuova arma segreta contro le mura della fortezza.

Il consiglio di guerra si riunisce nuovamente per discutere i tempi e le modalità di avvio degli attacchi. La prima parte del terzo capitolo, quindi, vede lo scambio di opinioni, talvolta accese, tra i principali comandanti delle truppe e gli altri dignitari coinvolti nella discussione. In generale, si assiste alla formazione di due schieramenti che sostengono due strategie opposte: il capo-fonditore, l'intendente in capo, Kara Mukbil, comandante degli *azap*, e l'architetto Kaur intendono iniziare i cannoneggiamenti il prossimo martedì, in attesa della fusione del cannone; il *müftü*, con l'appoggio dell'astrologo, secondo cui le stelle erano favorevoli ad un assalto immediato, il vecchio Tavça, comandante dei giannizzeri e Kurdişçi, comandante degli *akıncı*, propongono di assaltare la fortezza già l'indomani. La decisione del pascià è di iniziare a cannoneggiare l'indomani all'alba e di sferrare il primo attacco nel pomeriggio. Ordina, inoltre, che quella sera, fino a mezzanotte, l'esercito festeggi l'inizio dell'impresa al rullo dei tamburi, per sobillare gli animi dei soldati. È la seconda parte del terzo capitolo. Fatta sera, l'astrologo si aggira per il campo e incontra il poeta Sadedin, che gli offre un sorso di *raki*. Ai due si aggiungono, progressivamente, Tuz Okçan e Mevla Çelebi. Bevono allegramente e si aggirano per l'accampamento, assistendo ai festeggiamenti e conversando sui desideri dei soldati di accaparrarsi delle prigioniere di guerra e delle terre da coltivare, fiduciosi nella vittoria.

Sotto le direttive dell'architetto Kaur, con la sua maniera sconnessa di parlare, inizia, nel quarto capitolo, il cannoneggiamento della fortezza per mezzo di due cannoni e tre bombarde. Nonostante la precisione dei colpi sparati, le brecce nelle mura della fortezza tardano ad apparire; solo i merli vengono, in qualche punto, abbattuti. Dilaga la convinzione che il cannone sia indemoniato e il pascià ne ordina la fustigazione, secondo un'antica tradizione militare. Saruca è pieno di collera. Alla fine il cannone spara e centra l'obiettivo. È il crepuscolo. I tamburi rullano. Le truppe partono all'assalto: in testa, le truppe irregolari dei volontari, a seguire, gli arcieri e gli *azap*. Il fragore è assordante, tra i tuoni delle bombarde e il rullio dei tamburi. I soldati tentano di arrampicarsi fino ai merli per mezzo di gigantesche scale appoggiate ai muri. I castellani si difendono caparbiamente. Intervengono gli *eşkınci*. Palle infuocate piombano addosso ai soldati. I feriti e gli ustionati sono innumerevoli. Occorre far intervenire i giannizzeri. Sui merli si lotta sanguinosamente. Cadaveri precipitano giù. I giannizzeri abbattono la porta principale della fortezza. L'architetto è colto dalla disperazione: sa che oltre la porta si apre un cortile interno, chiuso da una seconda porta, e teme che, in quella sorta di trappola, i soldati turchi subiscano un massacro. Infine, intervengono i *serdengeçti*, i soldati della morte. Intanto cala la sera. Gli uomini che lottano sui bastioni appaiono come ombre. Le truppe si concentrano nel quadrato antistante la seconda porta, la quale resiste tenacemente. Il pascià ordina mestamente il ritiro.

Nell'oscurità, il campo brulica ancora di soldati che rientrano dopo l'assalto, sorreggendo i compagni gravemente feriti, e di carri che trasportano i cadaveri nel luogo in cui i genieri stanno

già scavando le fosse per la loro sepoltura. Tutto ciò avviene sotto gli occhi dell'intendente in capo e del cronista Mevla Çelebi, che assiste da vicino agli eventi per poterne rendere conto nella sua cronaca. Rimasto solo, il cronista incontra l'astrologo e poi Tuz Okçan, che sorregge un ferito: si tratta del poeta Sadedin, accecato durante l'assalto. Il campo si prepara ad un eventuale assalto di Scanderbeg. Il consiglio di guerra è riunito: si discute del provvedimento da assumere contro l'astrologo. Infine, il pascià decide che venga deposto dal suo incarico e inviato a lavorare nello scavo di canali. Kurdişçi ottiene l'autorizzazione a iniziare i saccheggi. Ma la questione principale è decidere la maniera di proseguire la guerra. La proposta è quella di ricorrere a tattiche alternative all'assalto. Nonostante la contrarietà di una parte dei dignitari, viene, infine, accolta l'idea dell'architetto Kaur di costruire una galleria, per penetrare nei sotterranei della fortezza. È questa la sintesi del quinto capitolo.

Il sesto capitolo si apre con la partenza degli *akıncı* per le scorribande nella contrada albanese. Ad essi, per volere dell'*alaybey*, si aggiunge il cronista. I soldati fanno richieste di prigioniere. Il racconto si sofferma sulla descrizione della compravendita delle schiave che, solitamente, ha luogo tra i soldati dell'esercito turco. La narrazione si sposta, poi, su un altro elemento: la curiosità di Tuz Okçan per una sorta di forno, edificato in vicinanza delle mura della fortezza. Il giannizzero vede il pascià, l'architetto e l'*alaybey* entrare nella costruzione sospetta. Il punto di vista della narrazione si rovescia improvvisamente. Ora il lettore segue i personaggi nella loro esplorazione di quella che si rivela la galleria sotterranea prevista per penetrare nella fortezza. Conclusa la perlustrazione, il racconto si sposta su una nuova tematica: la psicologia dei soldati. Il pascià legge un rapporto dell'*alaybey* sullo stato morale delle truppe, e ne deduce che i soldati sono assaliti da quella che egli definisce "mërzi e luftës" (lett. "noia della guerra"), con cui intende quel senso di fiacca che estenua i soldati, sottraendo loro il vigore necessario alla conduzione della campagna militare. A conclusione della giornata, nonché del capitolo, giunge dal pascià il medico Siri Selimi, per comunicargli che i cani hanno iniziato a dissotterrare i cadaveri dei soldati.

Il settimo capitolo si apre con il rientro degli *akıncı* e del cronista dalla spedizione in territorio nemico. I soldati attendono euforici le prigioniere ed il bottino da accaparrarsi. Ma l'esito del scorribanda sembra deludere le attese: la reazione del pascià di fronte al resoconto di Kurdişçi – sottaciuta nel testo – è violenta, piena di insulti. Le truppe appaiono spossate, decimate. Mevla Çelebi, giallo in volto ed emaciato, conferma di aver subito continui assalti, probabilmente ad opera di Scanderbeg. Convocato dall'intendente in capo, il cronista gli rivela i dettagli di quello che definisce "tmerr" (lett. "orrore") (Kadare, 1970:107), ma il narratore non li menziona. La conversazione tra i due tocca argomenti più profondi, "filosofici" (Kadare, 1970:108), riguardanti la lingua albanese, il carattere della gente, il loro aspetto fisico. L'intendente in capo esprime la sua opinione circa la necessità di impedire l'aumento della popolazione, per mezzo di spedizioni punitive, massacri, presa in ostaggio di bambini da arruolare come giannizzeri, guerre continue; assieme all'esigenza di colpirli con un'azione più devastante della presa di una fortezza: ad

esempio, la trasformazione della lingua. In modo repentino, il narratore sposta la focalizzazione sulla figura dell'astrologo, ora costretto a scavare la galleria sotterranea, e sulle sue riflessioni filosofiche sulla bellezza della vita e la felicità, e sulla sua paura di morire lì sottoterra. Segue il racconto del momento convulso in cui si avverte il crollo di una parte della galleria: i castellani l'hanno intercettata e l'hanno abbattuta in corrispondenza delle mura della fortezza, nel suo punto di maggiore profondità, lasciandovi imprigionati tutti quelli che lavoravano allo sterramento. Il capitolo si conclude con l'episodio secondario dello sconosciuto che narra all'astrologo la sua vicenda esistenziale: l'ascesa dolorosa della scala con il continuo intento di discenderla.

L'ottavo capitolo, di breve lunghezza, è interamente incentrato sulle donne dell'harem, sulle loro confidenze, impressioni, lamentele, sofferenze, pettegolezzi. Rilevante è la notizia della gravidanza di Eceri, afflitta ora da nausea e malesseri. Di notevole importanza è il particolare menzionato da Ayseli del disturbo all'orecchio destro, di cui soffre il pascià negli ultimi tempi – elemento autobiografico della vita di Kadare.

Nel nono capitolo il racconto torna di nuovo alla vita del campo attraverso gli occhi di Mevla Çelebi, che vede dei soldati, mezzi nudi, distesi davanti alle loro tende. La sua attenzione è poi attirata dal rullo del tamburo: sta per compiersi l'esecuzione di due soldati accusati di spionare il segreto della fusione dei cannoni giganti. La narrazione è costellata di episodi minori, quali l'incontro con il nuovo astrologo e con il poeta accecato, Sadedin, le conversazioni di alcuni soldati con un ufficiale giunto dalla capitale dell'impero, la conversazione tra Saruca e l'intendente in capo che rivela l'assalto di Scanderbeg contro le carovane veneziane cariche di vettovagliamenti per l'esercito turco, per poi concentrarsi su un nuovo elemento rilevante: la ricerca dell'acquedotto della fortezza, questione trattata nel corso della riunione del consiglio di guerra. Ritenuto responsabile dell'impossibilità di trovare i condotti dell'acqua, l'architetto Kaur esprime l'ipotesi che gli albanesi abbiano preventivamente distrutto l'acquedotto, per impedire che il nemico possa avvelenare le acque – ipotesi che trova conferma nel racconto dei castellani, nel relativo brano introduttivo. I membri del consiglio respingono tale ipotesi, ma sono profondamente divisi in merito alla tattica da attuare nel prosieguo dell'assedio. Qualcuno propende per un nuovo assalto; tra questi l'architetto e il capo-fonditore, ma anche l'intendente in capo, preoccupato della scarsità degli approvvigionamenti. L'astrologo, suo malgrado, confessa che le stelle sono sfavorevoli all'assalto. Il vecchio Tavça ritorna sulla questione dell'acquedotto e propone la trovata del cavallo assetato a cui affidare il compito di scoprire i condotti.

La costruzione di una comune recinzione intorno alla fortezza attira, all'inizio del decimo capitolo, l'attenzione di tutti – compresi i castellani, apparsi sui merli accompagnati dalle loro donne – ignari della sua funzione. Il mistero si svela con l'apparizione, all'interno di essa, di un cavallo bianco. Assetato, inizia a scalpitare, per un pezzo, in diversi punti del terreno, fino a soffermarsi in un punto preciso, dove con gli zoccoli e col muso inizia a colpire il terreno, fino a crollare stremato. È lì che il corpo del genio inizia a scavare, sotto la pioggia di frecce dei

castellani, fino a che non zampilla l'acqua, per la gioia del pascià, il quale, per la prima volta nel corso della campagna, si concede una risata ed azzarda audaci espressioni di trionfo sul suo più grande nemico, Scanderbeg. La sera, nel campo turco sono in corso i festeggiamenti per la riuscita dell'impresa, nella quale i turchi confidano per un positivo rivolgimento degli eventi bellici, quando all'improvviso rullano i tamburi d'allarme: Scanderbeg è giunto all'assalto.

Ancora una volta, nell'undicesimo capitolo, la prospettiva del racconto è assegnata alla figura del cronista, il quale, impaurito, inizia a vagare per l'accampamento, fino alla decisione di cercare rifugio nella galleria. Lì si sono nascosti anche altri soldati, tra cui un *azap*, che gli confida il suo stato d'animo. Mevla Çelebi, invece, mantiene il riserbo, assalito dalla vergogna di non rimanere fuori ad osservare lo svolgersi della vicenda per poterla poi narrare nella sua cronaca. Quando fuori tutto tace, abbandona il rifugio e si aggira tra le tende. È l'alba, il campo sembra dormire tranquillo, coperto dalla rugiada. Ma poi si apre alla sua vista l'immagine delle tende abbattute, di un soldato e di un cavallo stesi al suolo. Vede, altresì, Sadedin, ubriaco, aggirarsi nell'accampamento. Ansioso di allontanarsi dalle zone in cui si era manifestata la furia del nemico, raggiunge, infine, la sua tenda rimasta intatta.

I turchi sferrano un nuovo attacco. Siamo nel dodicesimo capitolo. Alla narrazione degli episodi bellici, il narratore antepone una serie di argomentazioni, in base alle quali il pascià ordina l'intervento armato: indugiare significa, non solo, concedere al nemico l'opportunità di organizzare la difesa, ma, soprattutto, perdere tempo rispetto all'inizio dell'autunno, quando l'arrivo della pioggia metterà fine all'assedio. I soldati abbattono la porta principale e, su ordine del pascià, la trascinano lontano dalle mura. Frecce e palle infuocate piombano su di loro dall'alto. Tuona anche il terzo cannone, progettato dall'assistente di Saruca. L'obiettivo è abbattere la seconda porta. Uno dei suoi tentativi, tuttavia, risulta tragico: la palla si abbatte sui soldati turchi radunati sulla soglia della porta principale, in attesa di poter penetrare nella fortezza. Il vecchio Tavça chiede vendetta e i giannizzeri catturano l'assistente di Saruca. Questi tenta di difenderlo, ma senza esito. Chiede l'intercessione dell'*alaybey* presso il pascià per la liberazione del fonditore, ma costui rifiuta. Anche il pascià si astiene dall'intervenire. I dettagli della sua esecuzione, o meglio del suo massacro (Kadare, 1970:195), sono uno dei passaggi maggiormente cruenti della narrazione, in cui lo scrittore mette in evidenza come l'odio e la paura nei confronti dell'enigma del sapere possano rendere l'uomo capace d'irrefrenabili atrocità.

Il capitolo tredicesimo ripropone l'apprensione del pascià per lo stato psicologico dei soldati. Nel nuovo rapporto dell'*alaybey*, egli riscontra in maniera palese la loro affezione dalla già menzionata "mërzi e luftës" (lett. noia della guerra). Riunitosi per l'ennesima volta, il consiglio di guerra discute le possibili strategie militari. Alcuni, tra cui l'intendente in capo, sono favorevoli a nuovi assalti; altri intendono provare l'esperimento suggerito dal medico Siri Selimi, di contaminare le riserve alimentari ed idriche dei castellani per mezzo di topi infetti, che i soldati avrebbero dovuto far penetrare nella fortezza attraverso le brecce delle mura, nel corso di un

assalto. Il pascià ordina di provare anche questa soluzione e di continuare senza tregua gli assalti: in tal modo, il nemico sarebbe giunto allo stremo, e le truppe non avrebbero avuto tempo di allentare la tensione, scampando così alla “mërzi e luftës”. Il racconto assume poi un tono più filosofeggiante quanto propone la conversazione tra Mevla Çelebi e l'intendente in capo, che risuona come l'espressione di meste previsioni sulla durata della guerra contro gli albanesi e sul futuro di questo popolo. La teoria dell'intendente in capo è che se non riescono a sconfiggerli subito, gli albanesi si abitueranno a convivere con la guerra, e anziché arrecare loro un danno, regaleranno loro l'immortalità.

Si è giunti, dunque, all'epilogo della storia. Nel quattordicesimo capitolo, come nel brano autonomo dalla prospettiva dei castellani assediati, la narrazione si arricchisce di numerosi dettagli, che forniscono una conclusione degli eventi precedentemente esposti, prima di focalizzarsi sull'evento che segna l'intera vicenda: l'arrivo della pioggia. A partire dal punto di vista degli albanesi, il punto chiave del racconto consiste nell'interpretazione dei castellani a proposito della guerra contro i turchi: qualcuno si deve opporre alla folle avanzata turca, e ora la storia ha scelto loro. Dalla prospettiva turca, invece, la narrazione salta da una scena all'altra, da un personaggio all'altro. Il cronista è raffigurato nella sua difficoltà a trovare le parole esatte per la sua cronaca. Tuz Okçan si è graffiato aprendo la cesta con i topi infetti ed ora è gravemente malato. Durante la riunione del consiglio di guerra, l'attenzione di tutti si concentra sull'esclamazione di dolore del vecchio Tavça, che soffre notoriamente di reumatismi. Tursun pascià prende spiritualmente le distanze dagli altri dignitari, consapevole che la sua sorte non ha nulla in comune con la loro, ed avverte un senso di odio nei loro confronti. Gli altri avrebbero continuato la loro carriera, mentre la sua strada sarebbe terminata a ridosso delle mura di quella fortezza. Sente che i soldati sono ormai rassegnati alla resa e, per tenere il comando delle truppe, ordina, con rinnovata severità, un altro attacco, al quale egli stesso avrebbe partecipato. La lotta è accanita e feroce, ma l'esito non cambia: al crepuscolo il pascià ordina la ritirata. L'esito è di 380 morti; nessuna vittima tra i comandanti. Questo dato esaspera ulteriormente il pascià, convinto che i comandanti mirino a difendere la loro vita, ormai rassegnati alla sconfitta. Rientrato nella sua tenda, il pascià si addormenta e vede in sogno i tamburi della pioggia che rullano senza che nessuno li batta e non smettono di rullare neppure quando vengono fatti a pezzi. Nello svegliarsi, si rende conto che i tamburi della pioggia rullano realmente nell'accampamento turco. Fuori piove. Dopo aver convocato Eceri ed averle ordinato di dare il suo nome al figlio che porta in grembo, si fa portare un bicchiere d'acqua in cui discioglie una polverina e la beve. Si spegne con in testa il pensiero di Scanderbeg: mentre questi continuerà a vivere, la sua anima se ne sta andando sotto la pioggia.

Il romanzo si chiude con la scena del viaggio di ritorno della carovana dell'harem. Le ragazze sono state immediatamente allontanate dall'accampamento, quando tre comandanti hanno assunto il comando dell'esercito, in seguito al suicidio del pascià, perché qualcuno, principalmente il vecchio Tavça, riteneva la loro presenza fonte di disgrazia e malaugurio. Qualche immagine del

paesaggio albanese è fornita dallo sguardo delle ragazze: una chiesa con un campanile, gli scheletri di uomini impiccati, la strada impervia e il paesaggio autunnale reso ancora più triste dai segni della guerra.

## CAPITOLO II

### Costruzione della struttura critica e selezione dei passaggi da sottoporre ad analisi critica della traduzione

#### 1. Introduzione

Conformemente a quanto è stato preliminarmente definito nel presente lavoro di tesi, ovvero nel paragrafo relativo alla presentazione teorica del metodo di Lance Hewson per la critica delle traduzioni, prescelto per l'analisi traduttiva delle rese in italiano del romanzo albanese *Kështjella* di Ismail Kadare, le informazioni sull'opera originale, raccolte ed esaminate nel corso del precedente capitolo, sono finalizzate alla costruzione della struttura critica, che ci consentirà di procedere nel lavoro di analisi comparativa della traduzione.

Come precedentemente chiarito, costruire la struttura critica consiste nell'identificare gli elementi contenutistici e stilistici dell'opera originale, che concorrono a tracciare le piste interpretative sulle quali sarà condotta l'analisi della traduzione.

Una volta indagato il romanzo *Kështjella* in lingua originale in tutti i suoi elementi costitutivi, sul piano della forma e del contenuto, dunque, si passa ora alla fase dell'individuazione delle componenti necessarie alla costruzione della struttura critica, sulla base della quale procederemo all'analisi comparativa delle due traduzioni italiane prescelte dell'opera in questione.

In questa fase della ricerca, com'è evidente, l'attenzione dello studioso, ovvero dell'autore della presente tesi dottorale, si sofferma ancora una volta sul testo di partenza, ossia sul romanzo *Kështjella* in lingua albanese nella prima edizione, edita nel 1970.

#### 2. Costruzione della struttura critica: aspetti contenutistici

Sulla base di un'accurata lettura del romanzo albanese prescelto e in virtù dello studio approfondito degli elementi testuali e paratestuali che lo caratterizzano, risulta che, ai fini di una quanto più esatta e completa interpretazione dell'opera, occorre prendere in considerazione la duplicazione del punto di vista del racconto storico che lo caratterizza.

La narrazione dell'assedio, una volta dall'ottica degli assediati, vale a dire i turchi, e poi dall'ottica degli assediati, cioè gli albanesi, porta con sé una serie di temi e motivi strettamente legati alla delineazione del profilo culturale, identitario, storico-politico del popolo a cui sono riferiti. Identificare simili fili conduttori della narrazione, la quale, come già ampiamente

sottolineato, si biforca lungo due traiettorie, una all'interno dei capitoli veri e propri, e l'altra all'interno dei brevi brani iniziali, è il primo stadio dell'analisi interpretativa di *Kështjella*.

La trama di fondo dell'intero romanzo è la cronaca dei fatti correlati all'assedio turco, con i relativi assalti e bombardamenti e le relative tattiche militari per espugnare la fortezza, presidiata, a sua volta, dai castellani albanesi, che rispondono agli attacchi nemici con le forze e i mezzi a loro disposizione, attuando una dura resistenza.

Sul piano contenutistico dell'opera, quindi, la contrapposizione è tra il potente esercito dell'impero ottomano e l'esiguo numero di uomini assediati in una sperduta fortezza in terra albanese, alle cui spalle, tuttavia, agiscono le truppe del temuto condottiero albanese Scanderbeg, le cui incursioni imprevedute e sanguinarie contribuiscono al fallimento della campagna militare turca.

La grandezza dell'esercito turco è più volte ribadita all'interno del romanzo, sia da parte degli stessi turchi, che dai castellani assediati.

La cronaca dalla prospettiva turca, infatti, si apre con la narrazione dell'arrivo delle truppe ai piedi della fortezza albanese. Il narratore sottolinea che il loro arrivo si protrae fino a sera e si sofferma poi sulla descrizione dell'accampamento, utilizzando espressioni che suggeriscono l'idea della sua vastità: lo paragona, ad esempio, ad una "amebe e madhe" (lett. grande ameba) (Kadare, 1970:5) e lo definisce "një mizëri pa fund" (lett. una moltitudine senza fine) (Kadare, 1970:6), che si perde in lontananza alla vista del comandante in capo ("atje ku syri i kryekomandantit nuk dallonte dot gjë", Kadare, 1970:6). Dati ancora più precisi a tal proposito vengono forniti, nel secondo capitolo, dal personaggio dell'intendente in capo, che conversando con il cronista, sfoga la sua profonda preoccupazione rispetto all'incarico di provvedere ai rifornimenti alimentari per i settantamila soldati (Kadare, 1970:18). Nel quarto capitolo, l'estensione dell'esercito turco è espressa con la metafora "deti i ushtarëve" (lett. il mare dei soldati) (Kadare, 1970:56), la quale si ripete immutata nel dodicesimo capitolo (Kadare, 1970:186); mentre nel quinto capitolo, al momento della ritirata dopo la conclusione fallimentare del primo assalto alla fortezza, l'esercito turco è descritto da un'intensa similitudine: "Dukej sikur një kafshë e madhe me mijëra gjymtyrë po kruhej ngadalë e në mënyrë të vazhdueshme mbi sipërfaqen e tokës" (lett. Sembrava che un grande animale con migliaia di arti si strofinasse lentamente e in maniera continua sulla superficie della terra) (Kadare, 1970:72). L'aggettivo "i pafund" (lett. sconfinato, interminabile) accompagna di sovente la menzione dell'esercito nella cronaca turca: "turma e pafund e ushtarëve" (lett. la moltitudine sconfinata dei soldati) (Kadare, 1970:184); "rrjeshtat e pafund të ushtarëve" (lett. le fila interminabili dei soldati) (Kadare, 1970:192).

Questo attributo ritorna, altresì, nel racconto a partire dalla prospettiva albanese, ovvero nei brevi brani iniziali. Nel primo di essi, ad esempio, nelle previsioni dei castellani albanesi che si preparano all'imminente inizio dell'assedio turco, l'esercito ottomano è concepito come "mizëria e pafund të ushtrisë më të madhe të botës" (lett. moltitudine infinita dell'esercito più grande del mondo) (Kadare, 1970:3). Questa previsione trova conferma più in là nel racconto, al momento del

primo assalto, nel brano che precede il capitolo quinto, dove si riscontra una definizione equivalente: “Taborrët e ushtrisë më të madhe të kohës” (lett. i battaglioni dell’esercito più grande del tempo) (Kadare, 1970:70); essa si ripete, infine, nell’ultimo dei brevi brani introduttivi, dove il castellano albanese constata la sconfitta di quella che è stimata come “ushtria më e madhe e botës së sotme” (lett. l’esercito più grande del mondo di oggi) (Kadare, 1970:231). “Mizëri e pafund” e “hordhi e pafund”, rispettivamente “moltitudine infinita” e “orda infinita” (Kadare, 1970:136), inoltre, ritornano nel brano introduttivo al nono capitolo. L’accampamento turco è descritto dagli albanesi come “dimër i madh” (lett. grande inverno) (Kadare, 1970:14), servendosi dell’immagine della neve che in inverno copre ogni cosa, così come le loro tende ricoprivano tutto lo spazio attorno alla fortezza, a perdita d’occhio. Anche la metafora del mare (in alb. det) si ripropone: “Mizëri ushtarësh shtyheshin si dallgë deti nga të gjitha anët” (lett. Moltitudini di soldati si abbattevano come onde del mare da tutti i lati) (Kadare, 1970:48); “atë det të errët” (lett. quel mare buio) (Kadare, 1970:49); “valë-valë, si deti” (lett. onde-onde, come il mare) (Kadare, 1970:69); “valë-valë si një det skëterre” (lett. onde-onde, come un mare infernale) (Kadare, 1970:197).

La controparte albanese, invece, è rappresentata da un numero imprecisato, ma plausibilmente esiguo, di castellani, coadiuvati dalle truppe di Giorgio Castriota Scanderbeg, protagonisti assenti della narrazione, le cui azioni e la cui presenza rimangono all’oscuro del lettore. Nulla di ben definito viene detto a riguardo di tali formazioni armate, né dalla controparte albanese, né da quella turca, ad eccezione di qualche breve commento sulla loro strategia bellica o di qualche riflessione sulla loro pericolosità, da parte del nemico, e di accorate invocazioni e pacate glorificazioni, da parte dei compatrioti assediati. A partire dalla cronaca turca, ad esempio, dalle parole dell’intendente in capo si apprende che “ushtria e tij është shumë herë më e vogël se jona” (lett. il suo esercito è molte volte più piccolo del nostro) (Kadare, 1970:22). Piuttosto che di un vero e proprio esercito, il narratore del romanzo parla di “çeta” (lett. bande) (Kadare, 1970:199) in riferimento agli uomini al seguito del condottiero albanese, sintetizzando in tal modo l’entità e la tipologia delle milizie in questione. Trattandosi di un numero limitato di uomini, presumibilmente non regolarmente addestrati alle imprese belliche, la scelta della tattica militare di Scanderbeg, di non affrontare il nemico in campo aperto, ma di colpirlo alla sprovvista, di notte, nel proprio accampamento, appare ai turchi una decisione dettata dalle condizioni e dalla consapevolezza dell’inferiorità numerica. Eppure, il condottiero albanese incute timore e grandi preoccupazioni ai turchi, che ne lodano le abilità, la ferocia, la temerarietà. L’intendente in capo, ad esempio, lo definisce “një njeri i jashtëzakonshëm” (lett. un uomo straordinario, fuori dal comune) (Kadare, 1970:112); mentre nella mente del cronista del romanzo, Mevla Çelebi, esempio di pavidità, l’eroe albanese è qualificato come “bisha e egër” (lett. la bestia feroce) (Kadare, 1970:173). Da parte albanese, nei brevi brani introduttivi, Scanderbeg, evocato come “Gjergji ynë” (lett. Giorgio nostro), è osannato come protettore del suo popolo contro l’invasione nemica, nonché come guida spirituale, che incute alla sua gente il coraggio e la forza di resistere e opporsi all’aggressore. “Ne

nuk shohim asgjë. Ne ndjejmë vetëm frymën e tij” (lett. Noi non vediamo niente. Noi sentiamo solo il suo respiro) (Kadare, 1970:171) proclamano i difensori della fortezza, quando, nella notte, nel campo turco imperversa il rullo d’allarme dei tamburi, e confidano nel suo intervento in difesa della fortezza e dei suoi abitanti. Quelli che rispondono agli assalti turchi e realizzano un’acanita resistenza all’interno delle mura della fortezza, non sono mai denominati soldati: agli occhi degli aggressori sono i difensori (della fortezza) (“mbrojtësit”, Kadare, 1970:226), i castellani (*kështjellarët*, Kadare, 1970:65); nelle parole del narratore dei brevi brani introduttivi, sono “njerëzit tanë” (lett. i nostri uomini) (Kadare, 1970:70).

Sul piano simbolico, tuttavia, questa contrapposizione della potenza delle forze in campo dà adito a diverse piste interpretative, in base alla tendenza dello studioso di leggere nel romanzo kadareano un riferimento ai fatti storici e politici che segnano la storia dell’Albania nella seconda metà del XX secolo. Parteggiando per questa chiave di lettura, non sfuggono all’occhio attento del critico alcuni elementi linguistici e contenutistici che sembrano avvallare l’ipotesi interpretativa costituita da un diretto riferimento alla presa di potere dei comunisti e alla direzione dello Stato albanese da parte del loro leader, nonché spietato dittatore, Enver Hoxha, che per mezzo secolo ha tenuto il suo Paese in totale isolamento e sotto un rigido sistema di terrore, propaganda, angustia, militarismo, fanatismo ideologico. Volendo seguire tale pista interpretativa, dunque, il lettore riscontra, più volte, nel romanzo richiami ai duri colpi inflitti dal totalitarismo sulla società albanese, in particolar modo attraverso le minacce che i turchi rivolgono agli albanesi in previsione della loro conquista della fortezza e quindi della loro sottomissione del popolo albanese.

Fin dalla prima pagina del romanzo, nelle righe del primo brano introduttivo, Kadare ricorre ad un termine frequente nel vocabolario del regime comunista albanese: “blokada” (lett. blocco) (Kadare, 1970:3), che si ripete nel brano introduttivo del dodicesimo capitolo (Kadare, 1970:180). Nel contesto della narrazione, in entrambi i passaggi del romanzo in cui il termine appare, il “blocco” equivale alla minaccia dei turchi nei confronti degli albanesi di ridurli, con il loro assedio, a soffrire la fame e la sete. In riferimento alla politica comunista esercitata in Albania nella seconda metà del secolo scorso, parimenti, il concetto di blocco è stato utilizzato dai politici comunisti per dare un nome all’isolamento in cui il Paese è precipitato in seguito all’interruzione, da parte di Enver Hoxha, dei contatti con il resto dei Paesi del blocco comunista, nonché con i Paesi capitalistici occidentali.

Al linguaggio comunista può essere ricondotta anche l’espressione “retë e intrigave” (lett. nuvole degli intrighi) (Kadare, 1970:11), che appare nel primo capitolo del romanzo, laddove il pascià riflette sulle circostanze personali che possano avere un legame con la sua nomina a capo dell’esercito inviato contro gli albanesi. Tursun pascià sospetta una congiura a suo danno, ma nulla gli fornisce la certezza. Allo stesso modo, il regime comunista ha instaurato in Albania un clima di terrore basato, tra l’altro, sulla tattica di diffondere sospetti tra la popolazione, congetturando, su un

piano propagandistico, complotti e congiure sia tra gli stessi concittadini, sia a partire dalle superpotenze mondiali, come l'Unione Sovietica, Stati Uniti e Cina.

Simili considerazioni valgono, altresì, per la frase “Armiku mund të dërgojë spiunë për të vjedhur sekretin e prodhimit” (lett. Il nemico può inviare spie per rubare il segreto della produzione) (Kadare, 1970:24). Di fatto, termini come “nemico”, “spia” e “segreto” sono preponderanti nel linguaggio della propaganda comunista e, all'occhio attento del lettore che abbia la benché minima dimestichezza con la realtà sociale e politica dell'Albania comunista, risultano immediatamente visibili, richiamando alla mente le nozioni relative ai fatti storici realmente vissuti.

Un ulteriore elemento che porterebbe su questa pista interpretativa è contenuto nell'ultimo dei brani introduttivi, dove gli albanesi tirano le somme dell'assedio appena vissuto e constatano che, seppure con sforzi sovrumani, sono riusciti a contrastare l'esercito turco, il quale, in questo passaggio del romanzo, è definito “përbindshi më i madh të kohës” (lett. il mostro più grande del tempo) (Kadare, 1970:231). Riportando all'attenzione il fatto che, in altre circostanze, Kadare si è riferito alla dittatura comunista con l'espressione “mostro”<sup>220</sup>, sembra pertinente l'ipotesi di rinvenire in *Kështjella* la stessa associazione.

Volendosi concedere un piccolo azzardo interpretativo, infine, si potrebbe leggere il riferimento al comunismo, ovvero al mostro del comunismo, in un altro elemento narrativo che nel romanzo presenta una ricorrenza ed un'importanza che, a nostro modo di vedere, supera la prospettiva interpretativa fornita da una lettura neutrale dell'oggetto in sé: il cannone (in alb. *topi*).

Nel quinto capitolo, Kadare ricorre alla similitudine “topat e mëdhenj si përbindsha” (lett. i cannoni grandi come mostri) (Kadare, 1970:84). Sulla base delle riflessioni appena espresse e soprattutto in virtù di un'altra espressione in merito all'uso dei cannoni nella campagna turca contro la fortezza albanese – “Ata me gjëmimin e tyre do të ngjallin tmerr dhe frikë dhe do të thyejnë zemrat e kështjellarëve” (lett. Esso con il loro tuono incuteranno terrore e spavento e spezzeranno i cuori dei castellani”) (Kadare, 1970:29) – non sarebbe, a nostro parere, da escludere l'ipotesi interpretativa secondo cui il cannone rappresenterebbe il simbolo della forza distruttrice turca che, a sua volta, sarebbe l'allegoria della dittatura comunista, che ha tenuto sotto assedio la nazione albanese per quasi mezzo secolo.

---

<sup>220</sup> Si pensi, ad esempio, alla prefazione curata da Ismail Kadare per la pubblicazione del diario di Drita Çomo, figlia di Liri Belishova, una dei leader della Gioventù durante la Guerra Antifascista di Liberazione Nazionale e per alcuni anni membro del Bureau Politico, e Maqo Çomo, leader partigiano e poi Ministro dell'Agricoltura, entrambi condannati come revisionisti e perseguitati nelle carceri e nei campi d'internamento della dittatura comunista. Ammalatasi di leucemia, Drita si spense nel 1981, a soli ventitre anni, in piena solitudine, presso l'ospedale oncologico di Tirana. Le sue memorie e i suoi versi sono stati pubblicati nel 2001, per volere della famiglia. Nella suddetta prefazione, dunque, si legge: “Në udhën e jetës së saj i kishin dalë herët, tepër herët, dy nga përbindëshat më të zez të kohës: diktatura dhe kanceri”, D. Çomo, *Dritë që vjen nga humnera*, Onufri, Tiranë, 2001, p. 8 (“Lungo il cammino della sua vita erano apparsi presto, troppo presto, due dei mostri più tetri di quel tempo: la dittatura e il cancro”, D. Çomo, *Luce che sorge dall'abisso*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012, p. 6). Senza dimenticare, del resto, che uno dei romanzi di Kadare s'intitola proprio *Përbindëshi* (lett. il mostro) (Onufri, Tiranë, 1990).

Come più volte evidenziato, in *Kështjella* predomina la prospettiva dei turchi, e non quella degli albanesi, della narrazione delle vicende, come se la storia narrata fosse il resoconto di un cronista turco e non la trama di un romanzo di un autore albanese. Tuttavia, mentre di primo acchito potrebbe sorgere il preconcetto che la trama tenderà a tessere le lodi della potenza bellica ottomana, già fin da una prima lettura appare chiaro il contrario: nonostante i ripetuti epiteti con cui viene esaltata la grandezza e la ferocia dell'esercito, al contempo, il testo è costellato di continue allusioni e riferimenti agli aspetti negativi che contraddistinguono tale esercito e che, in una certa misura, concorreranno al fallimento della campagna militare. Rivalità fra comandanti, corruzione tra gli ufficiali, inoperosità e negligenza dei soldati, intrighi e sotterfugi, condanne ed esecuzioni, contese, rivalse, nonché la precaria ed irascibile condizione psicologica del pascià in persona, dipingono un'immagine deturpata di quello che è pur sempre definito il più grande esercito del tempo.

Questa sorta di valutazione non è solo frutto delle indagini interpretative del lettore, ma viene esplicitamente resa nota e polemizzata nel romanzo, in special modo attraverso il personaggio di Tursun pascià. Questi, di fatto, è delineato come una figura particolarmente riflessiva e suggestionabile dagli eventi e dai pensieri altrui. Basti pensare al ruolo svolto nel romanzo dai riferimenti alle credenze superstiziose – per esempio, in relazione alla presenza dell'harem delle donne del pascià, per alcuni segno di malaugurio (“ters”, Kadare, 1970:8) per il successo della campagna militare – e dalla presenza della figura dell'astrologo, sulla base delle cui previsioni, spesso, vengono assunte decisioni importanti circa la conduzione della guerra. Tursun pascià, dunque, si tormenta molto per il comportamento dei soldati, o meglio per la condizione psicologica che tanto egli stesso, quanto l'*alaybey*, incaricato di stilare un rapporto sul profilo psicologico dell'esercito, ravvisano come problematica e preoccupante. Si tratta di quella che nel romanzo è denominata “mërzi e luftës” (Kadare, 1970:96;198) (lett. noia della guerra) e che viene descritta con i sintomi della mancanza di operosità, della svogliatezza, della stagnazione, dell'infiacchimento, che sembrano essersi impossessati dell'animo dei soldati, prendendo il posto dello spirito battagliero, della motivazione alla lotta, del vigore militare.

Eppure, la trama del romanzo è intrisa di azioni militari, di assalti ed offensive da parte dell'esercito turco, di non poca ferocia e temerarietà. Addirittura, talvolta, le descrizioni di tali eventi bellici raggiungono la soglia del ribrezzo per via dei dettagli ripugnanti menzionati. Il consiglio di guerra si riunisce regolarmente per discutere ogni metodo possibile per espugnare la fortezza; ma qualsiasi tentativo sembra vano. Di fatto, nessuna tattica e nessun espediente militare messi in atto ottengono il risultato previsto. Sia la distruzione dell'acquedotto che rifornisce la fortezza, sia l'introduzione di topi infetti all'interno delle mura, risultano misure insufficienti alla presa della fortezza.

A determinare l'insuccesso turco, secondo la trama del romanzo, sono una combinazione di fattori, alcuni reali, altri frutto dell'immaginazione e della credenza superstiziosa.

Reale è la strenua resistenza opposta dai castellani albanesi arroccati nella loro fortezza, che dall'alto dei suoi merli rispondono agli assalti del nemico con frecce, palle infuocate, colate di catrame cocente. Reali, benché non direttamente presenti nella narrazione, sono gli interventi armati di Scanderbeg e dei suoi uomini, che sorprendono le truppe del pascià nel bel mezzo della notte, con incursioni all'interno dell'accampamento turco.

Una dose di realtà e di superstizione si mescolano, invece, a proposito dei bombardamenti con i cannoni appositamente fusi per la distruzione della fortezza albanese. I loro colpi risultano spesso inefficaci, imprecisi, impotenti, e non tanto, secondo i comandanti turchi, per errore di calcolo o di puntamento – ad esclusione di un particolare episodio che costa la vita all'assistente del capo-fonditore, colpevole di aver fatto piombare una palla su una parte delle truppe turche e trucidato crudelmente per vendetta – quanto per via di qualche forza occulta, diabolica, che tentano di scongiurare con la pratica remota di frustare il cannone. “Topi ka xhind” (lett. Il cannone è indemoniato) (Kadare, 1970:52) dichiara per primo il *müftü* e il termine “xhind” (lett. demanio), anche nella forma aggettivale “i xhindsur” (lett. indemoniato), si ripeterà più volte nel corso della narrazione.

Del tutto alla sfera immaginaria e superstiziosa appartiene l'impressione sinistra, infausta, avversa, che il pascià assieme ad altri personaggi turchi del romanzo, hanno della fortezza albanese. “Ogurzezë” (lett. infausta) (Kadare, 1970:5;20) è l'attributo che il narratore assegna alla fortezza, che già a prima vista suscita nel pascià una profonda tristezza: “pamja e saj i zgjoi trishtim në shpirt” (lett. la sua vista gli risvegliò tristezza nell'animo) (Kadare, 1970:6). “Ters” (lett. sfortuna, sventura, malaugurio) è l'espressione che costantemente riappare in relazione alla roccaforte inespugnabile: “gjithçka në të ishte ters” (lett. tutto in essa era di malaugurio) (Kadare, 1970:6).

La presenza di tali componenti in stretta connessione con l'ambito delle credenze popolari e della cultura arcaica propria di ogni popolo, allontana, a nostro parere, il romanzo kadareano dal genere letterario del romanzo storico e dalla cronaca di guerra.

Soltanto in alcuni passaggi del testo, l'autore inserisce, nella narrazione romanzata di un verosimile assedio turco di una fortezza albanese, alcuni elementi tratti dalla realtà storica a cui la trama del romanzo è ispirata. Oltre al riferimento a Giorgio Castriota Scanderbeg, noto è il nome del sultano che avrebbe ordinato la spedizione contro gli albanesi: Murat Han nel romanzo (Kadare, 1970:14; 112), ovvero Murad II nella cronologia storica. Corrispondente ai fatti storici, inoltre, è la constatazione che gli albanesi si sono trovati a contrastare l'avanzata turca in Europa. Nel romanzo, questo dato è fornito tanto dalle considerazioni dei castellani, espresse con un linguaggio piuttosto metaforico, che non menziona né popoli né luoghi – “Në rrugën e hordhisë së çmendur gjithmonë duhet të çohet dikush dhe këtë herë koha na zgjodhi ne” (lett. Sulla strada dell'orda folle si deve sempre ergere qualcuno e stavolta il tempo ha scelto noi) (Kadare, 1970:213) – quanto, soprattutto, dalle parole di uno dei personaggi turchi, l'intendente in capo, durante una

delle sue frequenti ed intense conversazioni con il cronista Çelebi, che esplicitamente dichiara: “Shqiptarët na kanë hapur një ngatërrësë të madhe. [...] Ne po vërshonim drejt Evropës, kur ata na dolën papritur përpara” (lett. Gli albanesi ci hanno creato un grande intralcio. [...] Noi stavamo dilagando verso l’Europa, quando loro ci sono apparsi improvvisamente davanti) (Kadare, 1970:111).

Una componente interessante del romanzo *Kështjella* consiste negli excursus di natura etnografica e culturale, che l’autore si concede nel corso della narrazione degli eventi bellici o delle relative fasi preparatorie. Tali digressioni si presentano, perlopiù, sotto forma di dialogo tra due o più personaggi, nella maggior parte dei casi si tratta del cronista e dell’intendente in capo. Tali conversazioni vertono spesso su tematiche relative all’aspetto fisico, comportamentale e caratteriale degli albanesi, nonché delle loro donne, ai loro usi e costumi, alla loro lingua, come anche alle caratteristiche geografiche della loro terra.

Per gli invasori turchi, di radicata fede musulmana, il primo fattore di diversità che riscontrano nella cultura albanese riguarda la figura della donna: abituati all’uso del velo da parte delle loro donne, i soldati si sorprendono, o meglio condannano le consuetudini delle donne albanesi di mostrarsi a capo scoperto, di stare in compagnia degli uomini, di dimostrare i propri sentimenti. Un ben riuscito passaggio della penultima pagina del terzo capitolo esprime al meglio tale concetto. A tal proposito, tuttavia, occorre immediatamente mettere in chiaro che la presunta emancipazione delle donne albanesi, che i turchi biasimano, non collima esattamente con la situazione reale delle donne albanesi del tempo: la società albanese medievale è notoriamente patriarcale e la donna è subordinata alla volontà prima del padre e poi del marito. L’esagerazione della libertà femminile nella cultura albanese, che sembra emanare dal romanzo, può essere letta come la volontà dell’autore di accrescere il distacco tra la cultura islamica degli assediati e quella cristiana degli assediati. La componente religiosa, del resto, è più volte richiamata nel romanzo e sottosta alla logica dello scrittore albanese di far apparire i turchi come gli spietati invasori che intendono sottomettere gli altri popoli alla loro autorità, imponendo loro la propria fede e le proprie consuetudini. Il punto di vista dell’autore non trapela per mezzo di qualche commento o riflessione affidato al narratore, ma si desume interpretando la potenza delle minacce che egli fa proferire ai suoi personaggi. Ad esempio, nel terzo capitolo, uno sceicco, ovvero il capo di una setta musulmana, proclama con voce tuonante che in Albania diffonderanno il Sacro Corano e innalzeranno minareti e costringeranno “ata të mallëkuar” (lett. quei maledetti) (Kadare, 1970:42) a pregare cinque volte al giorno rivolti alla Mecca.

Un secondo fattore per il quale valgono le stesse considerazioni è rappresentato dalla lingua. Attraverso la figura del cronista, rimasto impressionato dalle caratteristiche fonologiche dell’albanese, che ha avuto modo di ascoltare durante la spedizione di saccheggio assieme al gruppo degli *akinci*, Kadare pone l’attenzione sull’importanza che l’elemento linguistico riveste nel mantenimento dell’identità. Per mezzo del personaggio dell’intendente in capo, inoltre, egli

conferma quanto sia difficile imporre l'assimilazione linguistica: “Kjo është një gjë shumë e vështirë, [...]. Për këtë do të derdhen akoma lumenj gjaku të shenjtë turk” (lett. Questa è una cosa molto difficile, [...]. Per questo saranno versati ancora fiumi di sangue sacro turco) (Kadare, 1970:113-114).

La storia dimostra che, nonostante i cinque lunghi secoli di dominazione ottomana che l'Albania ha vissuto, la lingua albanese è sopravvissuta alla minaccia dell'assimilazione. Spesso con questo argomento viene connessa la discussione sull'elemento saliente del carattere albanese: la testardaggine. I caparbi albanesi sarebbero stati tanto risoluti da non permettere al dominatore di sottrarre loro la lingua dei propri avi. Quello che in linea di massima risulta un difetto, in relazione al popolo albanese pare aver assunto una connotazione positiva: la caparbità sarebbe l'unica arma a disposizione dell'albanese per non soccombere al nemico. Questa chiave di lettura può essere utilizzata per spiegare la menzione, all'interno del romanzo, del temperamento nervoso, dell'indole aspra e della testardaggine degli albanesi (“janë shumë nervozë e të hidhët. S'të besohet që nën ata flokë të zbërdhlyur të këtë një kokëfortësi të tillë”, Kadare, 1970:107-108) (lett. sono molto nervosi e aspri. Non si riesce credere che sono quei capelli sbiaditi vi sia una tale testardaggine).

L'asprezza del carattere della gente si rispecchia nell'asprezza del territorio in cui vive. Il romanzo, infatti, si apre e si chiude con una panoramica sul paesaggio albanese, dominato dalle montagne, che agli occhi dei turchi appaiono impervie ed inospitali, tanto che Mevla Çelebi vi riserverà qualche riflessione persino nella sua cronaca di guerra (Kadare, 1970:7-8).

E non solo. All'indole aspra, almeno nella trama del romanzo, appare riconducibile anche la pratica del regolamento di conti per un torto subito, secondo la quale l'uccisione di uno dei membri di una famiglia deve essere vendicata uccidendo un membro della famiglia dell'omicida. “Ata janë në përgjithësi njerëz me nerva dhe kjo farë mund të mbijë mbi këtë tokë” (lett. Quelli sono in generale uomini nervosi e questo seme può attecchire in questa terra” (Kadare, 1970:111). Sono queste le considerazioni dell'intendente in capo, il quale ritiene la faida (in alb. *gjakmarrje*) una delle maniere che possono concorrere a ridurre il numero della popolazione albanese: “Një zakon i tillë vlen sa shumë beteja të fituara” (lett. Una simile consuetudine vale quanto molte battaglie vinte) (Kadare, 1970:111). Una precisazione è d'obbligo. La prima citazione riportata non deve trarre in inganno il lettore: la consuetudine della faida non è stata introdotta in Albania dai turchi, ma è una pratica ancestrale diffusa tra la popolazione albanese, come in molte aree dei Balcani e non solo, fin da tempi remoti, prima della costituzione di veri e propri istituti giuridici. Anche nel romanzo, di fatto, il cronista turco, che interloquisce con l'intendente in capo, suggerisce l'esistenza in Albania di un simile costume.

Essenzialmente, la presenza di tali elementi etnografici nel romanzo *Kështjella* rientra nella serie delle peculiarità dell'opera letteraria kadareana: il costante riferimento al proprio popolo, alla sua cultura, alle sue tradizioni, alla sua storia. Trattandosi di un romanzo in cui la prospettiva predominante sugli eventi narrati non è quella albanese, ma straniera, ovvero turca, il principale

avversario storico degli albanesi, lo scrittore s'ingegna l'espedito dei dialoghi tra i protagonisti turchi per esprimere considerazioni sul suo popolo. La particolarità da evidenziare ai fini dell'interpretazione dell'opera consiste nel riconoscere la positività di giudizio nei riguardi degli albanesi che emerge dal profondo delle considerazioni espresse dai personaggi. Vale a dire, nonostante i personaggi turchi deplorino aspramente gli usi e costumi degli albanesi e proferiscano ripetutamente la minaccia di convertirli alle loro consuetudini dettate dalla fede islamica, la contestualizzazione delle considerazioni dei turchi contro gli albanesi è tale che il lettore avverte che lo scrittore intende presentare l'atteggiamento dei turchi come un atto di sopraffazione e di usurpazione della libertà e della sovranità di un altro popolo.

Infine, l'elemento cruciale dell'intero romanzo è rappresentato dalla pioggia. La sua presenza partecipa alle due componenti testuali, quella contenutistica e quella simbolica.

Sul piano del contenuto, con la pioggia si apre e si chiude il romanzo, ovvero, il tempo della narrazione è delimitato tra due fasi temporali segnate dalla pioggia; inoltre, l'intera pianificazione della strategia militare da adottare per espugnare la fortezza è subordinata ai vincoli temporali imposti dall'arrivo della stagione delle piogge, che metterà inesorabilmente fine all'assedio turco in terra albanese.

La minaccia della pioggia è vissuta in maniera angosciata dal pascià, il cui destino personale, nonché la sua carriera militare, dipendono dalla riuscita o meno dell'impresa bellica.

Direttamente associato alla pioggia è il tamburo, con il cui rullo s'intendono avvisare le truppe dell'inizio della pioggia, affinché mettano a riparo gli approvvigionamenti. L'aspetto fonico e quello visuale, dunque, si combinano per creare nel romanzo un effetto di sospensione e ansia per il prosieguo della vicenda.

Si noti che il titolo originariamente assegnato dall'autore alla sua opera è *Daullet e shiut* (lett. I tamburi della pioggia), con cui il romanzo è noto in Occidente.

La pioggia, dunque, diventa l'elemento risolutore della vicenda narrata: non è l'eroismo dei castellani, né la prodezza di Scanderbeg, a scongiurare la presa della fortezza, ma è un elemento naturale, nei confronti del quale la forza e la volontà dell'uomo non possono agire, che mette in salvo gli albanesi.

In questa considerazione si legge un carattere dell'opera letteraria kadareana che contrasta apertamente con le opere del Realismo Socialista, nelle quali l'uomo viene esaltato come l'eroe assoluto, che tutto può gestire e determinare secondo la sua volontà. Del resto, il fattore climatico della pioggia, con i richiami pessimistici e decadentistici che comporta, diverge dalle raffigurazioni luminose ed ottimistiche delle vite, che le opere autorizzate dalla censura comunista promuovono a titolo propagandistico. Il romanzo *Kështjella*, dunque, seppure scritto in pieno regime dittatoriale, riesce a camuffare, attraverso la rappresentazione della sconfitta del nemico, una serie di riferimenti polemici e di condanna al sistema comunista in atto.

Infine, la pioggia, considerato come un elemento proveniente dal cielo, può essere letto come il segnale della presenza di riferimenti alla religione cristiana nella trama del romanzo, nel senso che la pioggia alluderebbe simbolicamente all'aiuto divino di cui hanno goduto i castellani assediati per opporre resistenza all'esercito invasore.

### 3. Costruzione della struttura critica: aspetti stilistici

Non solo dal punto di vista contenutistico, ma anche da quello stilistico, possono essere espresse considerazioni che concorrono a mettere in evidenza la presa di distanza dell'opera kadareana dai canoni del Realismo Socialista.

Quella di Kadare, in primo luogo, è una scrittura fittamente intrisa di metafore e similitudini; il suo linguaggio ermetico e figurativo allontana la descrizione della realtà e degli eventi dalla quotidianità banale e fittizia che regna nelle opere degli scrittori conformi al sistema dittatoriale.

Contrario alla linea politica del dittatore albanese è anche lo stile dei brevi brani introduttivi, che richiama, come già messo in evidenza nel precedente capitolo, lo stile dei salmi biblici. Com'è noto, l'Albania è divenuto un Paese ateo sotto il regime comunista di Enver Hoxha, per cui nessun riferimento diretto alle questioni religiose sarebbe stato concesso dalla censura del partito. Nel caso di *Kështjella*, invece, le allusioni religiose non sono manifestamente visibili, ma vanno ricercate sulla base di un'accurata lettura interpretativa, espediente, questo, che ha eluso le sanzioni dei censori comunisti.

Nei suddetti brani, di fatto, oltre allo stile biblico, un richiamo religioso è costituito dal nome assegnato all'eroe nazionale albanese, Giorgio Castriota Scanderbeg. I castellani, infatti, si rivolgono al loro eroe con il nome di *Gjergji ynë* (lett. Giorgio nostro) (Kadare, 1970:3), senza mai ricorrere al cognome, Castriota, né all'appellativo Scanderbeg, attribuitogli dal sultano turco Murat II, alla cui corte si era stato condotto da bambino e addestrato alle arti militari, come giannizzero. L'appellativo *Gjergji ynë* appare come l'adattamento dell'invocazione principale di ogni cristiano a Dio, ovvero "Padre nostro". L'assimilazione sembra trovare riscontro nel fatto che i castellani si rivolgono al condottiero per ottenere il suo aiuto e scampare all'aggressione turca; Scanderbeg, dunque, è il "salvatore" della sua gente, che in lui confida e a lui fa appello. La sua partecipazione in assenza alla narrazione lo pone in una dimensione ultraterrena, che accentua il simbolismo del nome attribuitogli dai castellani accerchiati.

La ricchezza della componente contenutistica si tramuta, in termini stilistici, in una molteplicità di voci e in una pluralità di registri, nonché in una varietà ritmica della narrazione.

Mettendo momentaneamente da parte i brevi brani iniziali, caratterizzati, come già visto, da una propria peculiarità stilistica, la scrittura dei quindici capitoli del romanzo risulta un sistema

complesso di alternanze tra passaggi narrativi in senso stretto, costituiti dal succedersi di azioni con una precisa collocazione nello spazio e nel tempo del racconto, sezioni descrittive, dialoghi tra personaggi, ricordi e riflessioni dei protagonisti, monologhi interiori fortemente introspettivi, fino a passaggi che emulano l'atmosfera onirica e sconfinano nella pura immaginazione.

Un espediente letterario degno di nota è costituito dalla metanarrazione: uno dei personaggi della storia, come già più volte ricordato, è il cronista turco Mevla Çelebi, coinvolto nella spedizione militare con l'incarico di redigere una cronaca di guerra che avrebbe immortalato l'evento. Nel romanzo, questo personaggio appare ripetutamente, talvolta sembra sua la prospettiva della voce narrante; ma ciò che più caratterizza la sua presenza è l'inserimento, tra le righe del romanzo, di frasi e pensieri che il cronista elabora per la stesura della sua cronaca.

Per ciascun tipo di sezione narrativa menzionata, è necessario evidenziare differenti peculiarità stilistiche.

I passaggi narrativi propriamente detti si distinguono per il ritmo accelerato della narrazione, conformemente allo svolgersi rapido e dinamico degli eventi bellici e delle relative fasi preparatorie (la costruzione del cannone, lo scavo della galleria, l'interruzione dell'acquedotto). Il linguaggio è spesso costellato di termini tecnici ed espressioni proprie dell'arte militare. Rappresentativi di questa tipologia di narrazione sono il quarto e il dodicesimo capitolo, in cui predomina il racconto degli assalti alla fortezza, un passaggio del settimo capitolo, che narra una fase dello scavo della galleria sotterranea (Kadare, 1970:118-119), alcuni passaggi del decimo capitolo, che raccontano l'episodio del cavallo assetato incaricato di trovare l'acquedotto (Kadare, 1970:158-159). Il tocco personale dello scrittore, tuttavia, non manca: alcuni neologismi di natura tecnica, nonché certe similitudini o metafore, arricchiscono ed imbelliscono un linguaggio che rischierebbe, altrimenti, di apparire rigido e inespressivo. Un esempio per tutti: "naftëhedhës" (lett. lanciatori di nafta) (Kadare, 1970:59).

Nei passaggi di natura spiccatamente narrativa predomina la voce narrante del narratore diegetico, che sovrasta la scena e fornisce una grande quantità di dettagli sulle atrocità degli scontri e sul ferimento o decesso dei soldati, soffermandosi, il più delle volte, a dipingere immagini di particolare efferatezza senza alcuna moderazione. La fine del quarto capitolo ne offre un esempio significativo (Kadare, 1970:66-67).

Il ritmo della narrazione subisce un rallentamento laddove l'autore si sofferma a descrivere gli ambienti circostanti, la fortezza, gli approvvigionamenti delle truppe, l'accampamento turco, i rituali per la propiziazione dell'assalto, l'harem delle donne del pascià, nonché la conduzione degli episodi bellici e dell'attività dei soldati.

Il linguaggio, colorito e arguto, è reso ancora più pregnante dall'utilizzo di figure retoriche, in particolare la metafora e la similitudine. Ne è un esempio la descrizione dell'accampamento delle truppe appena giunte ai piedi della fortezza, nel primo capitolo (Kadare, 1970:5), nel quale

viene, altresì, fornita, per la prima volta, una descrizione della roccaforte albanese, della quale vengono messi in risalto elementi angoscianti e di cattivo presagio (Kadare, 1970:6).

Le descrizioni, inoltre, indulgono spesso su dettagli raccapriccianti circa la sorte che subiscono i soldati durante gli assalti: sangue, corpi carbonizzati, ferite di ogni genere, odore nauseabondo, sono gli elementi che ricorrono puntualmente nella descrizione delle cariche turche contro la fortezza albanese. Un particolare episodio di incredibile efferatezza, tuttavia, è rappresentato dalla descrizione del massacro dell'assistente del capo-fonditore (Kadare, 1970:195), ritenuto responsabile della morte di un gruppo di giannizzeri, per via di un incidente causato dal cannone da lui progettato, la cui palla era piombata addosso alle truppe di Tavça Toğmağan, che immediatamente aveva chiesto vendetta.

Occorre, comunque, precisare, che i passaggi narrativi convenzionali, così come quelli descrittivi, costituiscono una parte relativamente esigua dell'intero materiale testuale. Ciò che predomina, di fatto, è la componente dialogica della narrazione, che occupa uno spazio preponderante del romanzo e detiene una notevole quantità di dettagli utili alla ricostruzione della vicenda narrata, nonché interessanti digressioni su aspetti culturali e storici delle due parti in campo.

Dal momento che gran parte delle tematiche trattate nel romanzo sono affidate alla voce di alcuni dei personaggi, la presenza di lunghi dialoghi non incide soltanto sul piano contenutistico, ma costituisce soprattutto un elemento stilistico dominante in *Këshjtjella*.

Il tono dei dialoghi varia a seconda degli interlocutori, ma anche degli argomenti trattati: di solito, le conversazioni tra il cronista e l'intendente in capo sono di ampio respiro e di moderata carica emotiva; mentre, le discussioni in seno al consiglio di guerra s'infervorano e degenerano in insulti reciproci tra i comandanti. Dal tono pacato e privi di qualsiasi emotività sono le brevi frasi pronunciate dall'architetto Kaur, contraddistinto dal suo modo di parlare, sconnesso e frammentario – pare quasi che parli una sua propria lingua, talvolta incomprensibile e snervante per il pascià. Al contrario, energici, se non furenti, appaiono le parole del capo-fonditore Saruca, sempre sicuro di sé e determinato nelle sue azioni. Gioviiale e ottimistico è il tono del giannizzero Tuz Okçan; riverente e solenne quello dell'*alaybey* e del *müftü*; cupo, stringato, autoritario, a volte veemente, è il modo di parlare, non che l'atteggiamento generale, di Tursun pascià.

Le parti dialogate, in linea di massima, snelliscono la narrazione, conferendole vivacità e dinamismo. Locuzioni introduttive accompagnano, nella quasi totalità dei dialoghi, le voci degli interlocutori, anche laddove il contesto ne renderebbe chiara l'appartenenza. In alcune, benché limitate, sezioni di testo, invece, nella sequela narrativa sono fraposte brevi espressioni di un personaggio, senza essere delimitate da virgolette e senza essere introdotte da verbi del dire. La presenza del discorso indiretto libero, altresì, aggiunge al romanzo una voce che occorre, di volta in volta, indagare per discernerne l'appartenenza.

A rallentare ulteriormente il ritmo della narrazione e a conferirle una modalità del tutto differente dalla cronaca di guerra, sono i passaggi incentrati sulle riflessioni, i ricordi e le meditazioni di certi personaggi, in particolar modo del pascià, ma anche dell'astrologo, del cronista e, talvolta, di qualche comandante o soldato. La modulazione della scrittura assume, in simili passaggi, un tono moraleggiante, una coloritura filosofica, uno sguardo introspettivo, un'inflexione psicologica, che rivela le debolezze, le ansie, le suggestioni, le aspettative e le disillusioni dei protagonisti.

Lo stile realistico della cronaca, infine, trasborda, in alcuni passi del testo, nella scrittura artistica propria della finzione letteraria. Nel romanzo si combinano, di continuo, passaggi di elevata verosimiglianza e aderenza alla realtà storica con brani dalla forte carica fittizia e immaginativa, che presentano al lettore una dimensione differente da quella reale. In più di un paio di passaggi del romanzo, di fatto, si avverte l'impressione che certi episodi si svolgano nella dimensione onirica, generata dallo stato psicologico sofferente del personaggio implicato. La figura del pascià, con la tormentata e avvilita condizione psicologica che lo contraddistingue, è l'esempio lampante di come la scrittura kadareana metta in luce una realtà parallela a quella tangibile. Agli occhi dei comandanti, delle truppe, del mondo esterno, Tursun pascià è il comandante razionale e autoritario, che detiene il controllo della spedizione militare; nel suo intimo, invece, quando cala la sera e i suoi pensieri si raccolgono nella sua mente ossessionata dalla sconfitta, viene a galla il suo lato più recondito e tenebroso; la sua mente divaga senza controllo, si ritrova in uno stato di dormiveglia che sconfinava, talvolta, in incubi con infelici riferimenti alla realtà. Basti pensare all'incubo dal quale si sveglia nel momento in cui i tamburi rullano forsennatamente per annunciare l'inizio della pioggia che sancisce la sconfitta – frastuono che il pascià ha appena vissuto in sogno (Kadare, 1970:228).

Il pascià, tuttavia, non è il solo personaggio coinvolto nella duplice dimensione dell'esistenza, quella reale e quella onirica. Un episodio reale che sembra sconfinare nella percezione onirica è vissuto da Mevla Çelebi, quando corre all'impazzata all'interno dell'accampamento per trovare scampo alla temuta furia di Scanderbeg (Kadare, 1970:173-175).

Utile a rappresentare questo aspetto della scrittura kadareana, inoltre, risulta un brano del settimo capitolo, che vede coinvolto l'astrologo rimasto imprigionato nella galleria al momento del crollo: uno sconosciuto gli si avvicina e gli chiede di potergli raccontare tutta la sua vita. Il racconto dello sconosciuto (Kadare, 1970:122) è il passaggio narrativo di maggiore astrazione dell'intero romanzo, in cui la mancanza di concretezza delle azioni compiute ricorda la vaghezza di certe visioni oniriche.

Infine, un elemento che caratterizza la componente linguistica<sup>221</sup> di *Kështjella* consiste nella considerevole incidenza della lingua turca, fattore che non sorprende, visto che la narrazione

---

<sup>221</sup> Si confronti a tal proposito il *Fjalor i gjuhës së Ismail Kadaresë* (2007) di Natasha Sotiri, una sorta di glossario in cui sono stati raccolti, termini particolari dell'opera artistica ed saggistica di Kadare,

scaturisce dalla prospettiva delle truppe ottomane. Interessante è piuttosto evidenziare in che termini una simile incidenza si manifesti.

Una prima considerazione riguarda i nomi dei protagonisti delle vicende. Trattandosi, in primo luogo, delle truppe ottomane che mettono in atto l'assedio della fortezza, è evidente che i nomi con cui vengono contraddistinti i vari reparti siano termini della lingua turca: "akënxhinj", "azapë", "eshkynxhinj", "dallkëllëçë", "serdengjeshtlerë", "myselemë", "spahinj" (Kadare, 1970:6). Altrettanto dicasi per le cariche degli altri personaggi coinvolti nella narrazione: "allajbe", "myfti", "kryeveqilharxhi", "sheh". Come mostrano gli esempi citati, tuttavia, i termini presi in prestito dalla lingua turca hanno subito un adattamento alle regole ortografiche della lingua albanese. Questo fattore, come vedremo nel relativo capitolo dell'analisi microstrutturale della traduzione, comporta una specifica analisi in termini traduttivi.

Lo stesso tipo di riflessione vale per i nomi propri dei comandanti delle truppe ottomane e degli altri principali personaggi del romanzo. I loro nomi sono evidentemente turchi, ma la grafia con cui si presentano nel romanzo è basata sull'alfabeto albanese: "Kurdishxhi", "Tavxha Tokmakhan", "Kara-Mukbil", per citare i comandanti più noti nelle vicende (Kadare, 1970:16); "Mevla Çelebi", il cronista; "Saruxha", il capo-fonditore; "Kaur", l'architetto; "Tuz Okçan", il giannizzero; "Exheri", "Lejlaja", "Ajseli", le donne dell'harem<sup>222</sup>.

Il retroscena turco del racconto è evidenziato da altri elementi culturali, religiosi e militari che intrattengono stretti legami con l'idioma del popolo a cui appartengono.

Alla lingua turca afferiscono, infatti, certe esclamazioni dei soldati o dei comandanti delle varie truppe, proferite in contesti differenti, quali l'incitamento all'assalto ("Jyryish! Jyryish!", Kadare, 1970:57), l'esortazione a intervenire con le armi ("Silah bashna", Kadare, 1970:168), invettive ("Qafir! Gjaur!", Kadare, 1970:103), rimproveri ("Haram", Kadare, 1970:206).

Le preghiere e le invocazioni dei turchi risuonano con relativa frequenza nel romanzo, per mezzo, chiaramente, dei termini propri della fede islamica che loro professano e che preannunciano di imporre anche agli albanesi – cristiani cattolici ed ortodossi prima della dominazione ottomana, ed in seguito, convertiti, parzialmente, all'islamismo. Due esempi rappresentativi: "Bismilah" e "Sihariq", sono due espressioni utilizzate dal *müftü*, che guida le truppe nel rituale islamico dell'invocazione al Sacro Corano, prima dell'inizio dell'assalto alla fortezza (Kadare, 1970: 56).

Sull'elemento linguistico, Kadare sembra voler addirittura "giocare", proponendo degli espedienti artistici che animano la narrazione.

---

secondo i criteri specificati dall'autrice nell'introduzione al volume. I termini inclusi consistono in: lemmi o significati non contemplati dal *Fjalor i gjuhës së sotme shqipe* (1980); neologismi kadareani; parole a cui lo scrittore conferisce nuovi significati; parole rare, preziosismi, arcaismi, localismi; parole straniere usate a fini stilistici (in questa categoria rientrano i turchismi di *Kështjella*); etc. (Sotiri, 2007:8-9).

<sup>222</sup> Le donne dell'harem del pascià sono quattro. Solo tre di loro vengono chiamate di nome, mentre l'ultima è indicata dall'appellativo "biondja" (lett. la bionda), trattandosi di una straniera, con caratteri fisici, linguistici e culturali differenti (Kadare, 1970:126).

Nel secondo capitolo, ad esempio, laddove viene trattato l'episodio della visita del cronista e dell'intendente in capo dell'officina per la fusione del cannone, accompagnati dal capo-fonditore, che spiega loro i dettagli interessanti del suo lavoro, l'autore inserisce un particolare, non del tutto decisivo nella narrazione, ma che offre una coloritura in più alla conversazione tra i personaggi, fornendo, del resto, un ulteriore avvaloramento della tesi della brutalità militare ottomana. Si tratta del nome che i collaboratori di Saruca avrebbero assegnato al cannone che stavano costruendo, per indicarne la potenza e la furia: "balljemeztop" (Kadare, 1970:25). Come lo stesso autore spiega per mezzo della voce del suo personaggio, l'intendente in capo, questo appellativo vorrebbe dire, tradotto in lingua albanese: "Topi që s'ha mjaltë" (lett. Il cannone che non mangia miele), ovvero "që ha kokë njerëzish" (lett. che mangia teste di uomini) (Kadare, 1970:25).

Un secondo riferimento linguistico frutto della fantasia dell'autore lo ritroviamo nel terzo capitolo, dove si assiste alla conversazione tra il giannizzero Tuz Okçan e il poeta Sadedin, la notte prima dell'assalto alla fortezza. Tra l'altro, i due conversano sulle caratteristiche dei loro nomi: a Sadedin viene generalmente assegnato l'appellativo "Bilbil" (lett. usignolo), data la sua attività di poeta; ma egli pare non gradire troppo il suo nome. Il suo desiderio è quello di cambiare nome, una volta conclusa la guerra: vorrebbe chiamarsi "Sarperkan Tok-Këllëç Ollungsoj". Neppure questo elemento svolge una qualche funzione particolare nella trama, se non quella di aggiungere un altro riferimento alla durezza del carattere dei turchi. Di fatto, attraverso la traduzione del giannizzero, l'autore sottolinea che "Sarperkan" significa "gjakashpër" (lett. sangue-aspro) (Kadare, 1970:44).

Attraverso la struttura critica appena tracciata, dunque, sono stati messi in evidenza gli elementi contenutistici e stilistici che occorre considerare nel corso dell'analisi critica della traduzione, cosicché, la scelta dei passaggi da analizzare rispecchierà tale struttura critica.

#### 4. Selezione dei passaggi per l'analisi critica della traduzione

Al fine di rendere conto, nel corso dell'analisi critica della traduzione in italiano, della ricchezza contenutistica e della pluralità stilistica del romanzo albanese *Kështjella*, saranno presi in esame numerosi passaggi del testo originale. La loro selezione, alla quale ci si appresta nel presente paragrafo, sarà condotta in maniera tale che ognuno di essi rispecchi un particolare elemento narrativo e stilistico, così da poter stabilire un confronto tra l'originale kadareano e le rese italiane, sia dal punto di vista del contenuto che della forma.

Per la selezione del materiale testuale, che costituirà il corpus a cui verrà applicato il metodo di critica delle traduzioni prescelto, dunque, occorre ispezionare il romanzo nella sua composizione, tenendo conto della sua strutturazione in quindici brani introduttivi e in altrettanti capitoli.

Considerata la già chiarita autonomia di cui godono i brevi brani iniziali, questi saranno analizzati come blocco a sé stante e saranno sottoposti ad indagine critica della traduzione, tanto dal punto di vista microtestuale, quanto da quello macrotestuale, ovvero sia dal punto di vista lessicale, sintattico e stilistico, che in relazione agli effetti che le scelte traduttive adottate producono sul lettore del testo d'arrivo, in confronto agli effetti esercitati dal testo albanese sui suoi lettori.

Il primo set di passaggi da analizzare è costituito da sette dei quindici brani iniziali. Si tratta del primo brano, dove gli albanesi narrano le circostanze preliminari all'arrivo delle truppe turche ai piedi della fortezza; del quinto, incentrato sulla narrazione del primo assalto contro la fortezza; dell'ottavo, che narra come i castellani abbiano demolito la galleria scavata dai turchi; dell'undicesimo, in cui, oltre al riferimento allo smantellamento dell'acquedotto della fortezza in seguito all'utilizzo del cavallo assetato, predomina la figura di Scanderbeg; del dodicesimo, in cui gli albanesi riferiscono del tentativo, da parte di una delegazione turca, di chiedere la resa ai castellani (episodio questo, a cui la prospettiva turca espressa nei capitoli non accenna minimamente); del quattordicesimo, focalizzato sulla resistenza albanese contro gli assalti nemici, che mette in risalto l'eroismo del piccolo popolo assediato contro il gigante esercito aggressore; infine, del quindicesimo, in cui la narrazione in prima persona di un anonimo castellano dichiara la sconfitta turca e la ritirata dell'esercito, sotto la pioggia autunnale ed il cielo coperto di nuvole.

Per costituire il resto del corpus da analizzare, un campione di passaggi sarà prescelto per ciascuna delle tipologie narrative adottate nei quindici capitoli. Occorre, a tal proposito, chiarire che la distinzione tradizionale tra tipologia narrativa, discorsiva, descrittiva e riflessiva, di fronte al tessuto testuale di *Kështjella*, risulta insufficiente per selezionare i diversi tipi di campioni testuali da sottoporre ad analisi traduttiva. E ciò a ragion del fatto che, un accurato sondaggio della tipologia di segmenti che costituiscono l'intero apparato testuale del romanzo, rivela la ricca varietà di modi del racconto utilizzati dall'autore, nonché il loro intrecciarsi all'interno di uno stesso paragrafo, oppure il loro continuo alternarsi all'interno di una stessa sequela narrativa.

Nell'ambito di ciascuna delle quattro tipologie menzionate, pertanto, è opportuno stabilire delle differenziazioni del modo del racconto, che rendono conto delle peculiarità della scrittura kadareana in *Kështjella*.

Più esattamente: nella tipologia narrativa occorre distinguere, da un lato, le sequenze chiaramente dinamiche, in cui il narratore onnisciente narra, con una focalizzazione zero, gli episodi e le azioni dei personaggi portando avanti con rapidità e dinamismo l'intreccio del romanzo, e dall'altro, sequenze con una minore dinamicità ai fini dell'avanzamento della trama, ma che narrano particolari episodi relativi ad un personaggio o a un gruppo di personaggi, di cui il narratore assume il punto di vista, dunque la narrazione assume una focalizzazione interna.

Del primo tipo sono le sequenze relative agli episodi spiccatamente bellici, in cui il narratore offre una visione d'insieme delle azioni svolte dai soldati nell'assaltare la fortezza.

Occorre preventivamente specificare che si tratta di un numero limitato di passaggi, contenuti, perlopiù nel quarto e nel dodicesimo capitolo. Alla seconda tipologia, invece, appartengono quelle sequenze incentrate su episodi secondari rispetto allo svolgimento dell'intreccio, ma che offrono una prospettiva in più alla narrazione. Ne è un esempio lampante l'assegnazione del punto di vista al personaggio del cronista Mevla Çelebi, dalla cui prospettiva è narrata la vicenda della notte dell'assalto di Scanderbeg all'accampamento turco, su cui s'incentra l'intero undicesimo capitolo. Dei capitoli appena menzionati ci occuperemo nel corso dell'analisi critica della traduzione.

A metà strada tra la tipologia narrativa in senso stretto e quella riflessiva, si collocano, a nostro parere, alcuni segmenti narrativi che, pur raccontando certe azioni che portano avanti l'andamento dell'intreccio, sembrano avvolti da un velo di mistero e da una sensazione di allucinazione, quasi si trattasse di una visione onirica. Protagonista di tali momenti narrativi è soprattutto il pascià, la cui figura pare poter essere accomunata a quella dei personaggi delle tragedie, e non solo per l'esito drammatico della sua esistenza, conclusasi con un suicidio, ma anche per il suo stato d'animo tenebroso, dominato dalla fatalità degli eventi, del presagio della disfatta, dell'ansia di una fine rovinosa, simboleggiata dall'arrivo della pioggia. Un segmento narrativo di tale natura è contenuto nel quattordicesimo capitolo, che entrerà a far parte del corpus da analizzare, data la ricchezza dei suoi elementi costitutivi, sia sul piano del contenuto che della forma.

Nel capitolo in questione, il quattordicesimo, di fatto, è presente un ulteriore modo del racconto, che potremmo definire metanarrazione. Qui, il cronista Mevla Çelebi riflette sulla sua opera e cerca le espressioni più adatte a descrivere i soldati e la guerra, cosicché il narratore consente al lettore di penetrare in una narrazione di secondo grado, quella esistente solo nel tessuto del romanzo.

Una parte cospicua del materiale testuale, che costituisce il romanzo *Kështjella*, è rappresentata dalle sequenze di tipo discorsivo. Esse sono di due tipi, a seconda della lunghezza e della articolazione dei dialoghi.

All'interno del racconto discorsivo di maggiore ampiezza possiamo ritrovare le caratteristiche della tipologia narrativa, di quella descrittiva e di quella riflessiva, tanto sono lunghi e articolati certi passaggi dialogati del testo, che l'autore ha strutturato in maniera tale da figurare come il discorso diretto dei suoi personaggi, ma che in realtà contengono molti elementi per il prosieguo delle vicende e per la comprensione della trama. Esse svolgono un ruolo preponderante all'interno dell'impianto romanzesco, appropriandosi della facoltà di portare avanti la trama del racconto e di arricchire la narrazione di riferimenti storici, culturali, etnografici, di elevato spessore. Il settimo capitolo offre una sequenza dialogata di ampio respiro degna di essere presa in esame.

Un gran numero di sequenze discorsive più dinamiche e snelle, a tono di battute l'una in risposta all'altra, invece, vedono coinvolti due o più personaggi durante alcuni momenti di distensione

della furia bellica. Prenderemo in esame, ad esempio, nel terzo capitolo, la chiacchierata amichevole tra l'astrologo, il poeta, il giannizzero ed il cronista, che tra un sorso di *raki* e l'altro, bighellonano per l'accampamento, mentre imperversano i festeggiamenti della notte prima dell'assalto.

Non mancano neppure le invettive, gli insulti, le imprecazioni. Se ne prenderanno in esame alcuni esempi contenuti nel settimo, nel terzo e nel dodicesimo capitolo. Nel terzo capitolo, inoltre, focalizzeremo l'attenzione dell'analisi critica della traduzione su quei segmenti discorsivi in tono minaccioso, con cui i turchi, in nome della fede islamica, esprimono premonizioni di asservimento nei confronti degli albanesi.

Da non trascurare è, altresì, la presenza di segmenti improntanti sul discorso indiretto libero, per cui, anche laddove i personaggi non si esprimono direttamente, le loro considerazioni sono chiaramente discernibili. Ne troveremo alcuni segmenti rappresentativi nel dodicesimo capitolo.

Una curiosità linguistica del romanzo consiste nella maniera di esprimersi dell'architetto Kaur: esamineremo la resa in italiano di certe sue espressioni, tratte dal terzo capitolo.

Gran parte del contenuto del romanzo, inoltre, è espresso sotto forma di racconto descrittivo. Questa designazione, tuttavia, non deve richiamare alla mente gli schemi canonici della descrizione di persone, oggetti, luoghi, e così via, ma deve essere considerata in un senso più lato, come la scelta di aggiungere alla narrazione elementi di maggiore pregnanza per la creazione di una certa atmosfera, per la caratterizzazione di certi episodi o di certi personaggi, per la raffigurazione di certi ambienti.

Le descrizioni, effettivamente, non sono mai neutrali, nel senso di una impersonale enunciazione di una serie di caratteristiche che rendono conto dell'oggetto della narrazione. Al contrario, il racconto narrativo è perlopiù frammisto di impressioni e sensazioni dei personaggi che si trovano coinvolti in quella sequenza testuale di tipo descrittivo. Per meglio comprendere questa particolarità, basta pensare alla descrizione della fortezza, nel primo capitolo, sul quale ci soffermeremo nel corso dell'analisi traduttiva. Essa non è mai espressa in termini di una concreta esposizione dei suoi elementi costitutivi, ma viene sempre costruita per mezzo della percezione che il pascià o altri personaggi del romanzo hanno di quel luogo, in rapporto alla valenza simbolica che la fortezza esercita sui loro stessi percorsi esistenziali. In questa maniera si spiegano gli attributi infausti spesso associati alla roccaforte albanese, che di per sé non presenta alcun elemento inquietante, ma in previsione del destino tragico del pascià, presuppone l'ostacolo insormontabile, che avrebbe determinato la sua fine.

Le descrizioni sono accompagnate, con una certa frequenza, da figure retoriche quali la metafora, la similitudine, la personificazione, che elevano il tenore linguistico della narrazione.

In chiave descrittiva, inoltre, il narratore espone certi passaggi che contribuiscono al procedere della trama o all'aggiunta di episodi secondari, coinvolti nelle vicende principali. In altri

termini, per mezzo del racconto descrittivo, l'autore arricchisce la narrazione di particolari scene e circostanze, delle quali non predomina l'aspetto dello svolgimento dell'azione, quanto l'elemento percettivo della stessa, e quindi il narratore si sofferma su quei dettagli che colpiscono l'attenzione di uno o più personaggi o che richiamano l'attenzione del lettore su un determinato aspetto del contenuto della narrazione.

Di tale natura sono i segmenti descrittivi relativi ai movimenti delle truppe durante gli assalti e le ritirate, alle riunioni del consiglio di guerra, alla galleria sotterranea scavata per penetrare nella fortezza, ai festeggiamenti delle truppe prima degli assalti, e così via. La loro presenza nel romanzo è talmente considerevole, che qualsiasi capitolo sceglieremo per il nostro corpus, ne fornirà diversi esempi. Ci soffermeremo, pertanto, su quelli che presenteranno maggiore interesse dal punto di vista dell'esito traduttivo.

Di notevole rilevanza, infine, risulta in *Kështjella* la tipologia riflessiva del racconto. I pensieri, i ricordi, le considerazioni, le sensazioni, nonché i sogni, dei personaggi sono parte integrante della narrazione. Dal momento che, come è stato precedentemente affermato, la semplice narrazione di fatti riveste una parte minima del romanzo, il tessuto romanzesco si arricchisce dell'aspetto psicologico, che ruota attorno a certi fatti e a certe azioni e che contraddistingue con precisione i protagonisti del romanzo – vale a dire, sia i singoli personaggi principali, sia l'esercito, tanto nelle sue suddivisioni in truppe differenti, quanto nella sua globalità.

Il personaggio maggiormente caratterizzato a livello psicologico è Tursun pascià. I riferimenti al suo carattere e al suo stato d'animo sono presenti in ogni capitolo del libro. Ne prenderemo in esame alcuni, contenuti nei capitoli selezionati per l'analisi traduttologica, e in particolar modo nel quattordicesimo, dove si compie il suo destino tragico. Nel capitolo in questione, inoltre, sarà rilevante analizzare un'ulteriore modulazione del racconto riflessivo, vale a dire la dimensione onirica della narrazione, laddove vengono evocati due sogni del pascià, il primo sotto forma di ricordo che si fa vivo, il secondo in concomitanza al tempo dello svolgimento dell'intreccio.

Per indagare, nelle traduzioni in italiano di *Kështjella*, la resa degli effetti generati dalla componente psicologica, che nel romanzo kadareano riveste notevole importanza, è significativo prendere in considerazione un motivo peculiare dell'intreccio. Si tratta dell'interesse del pascià per la condizione psicologica delle sue truppe, racchiusa nell'avvincente espressione “mërzia e luftës” (preannunciata nel sesto capitolo e confermata nel tredicesimo), utilizzata in riferimento ai soldati dipinti in uno stato di indolenza, inoperosità, prostrazione. Proprio questa espressione merita una specifica analisi nell'ottica della traduzione in lingua italiana.

L'esposizione della componente psicologica accompagna sempre l'agire dei protagonisti: ogni loro azione è narrata alla luce della personale condizione interiore e in concomitanza alla percezione soggettiva della realtà esterna. Si pensi alla figura del cronista Mevla Çelebi, sempre intento a riflettere su qualche aspetto esistenziale o su qualche elemento legato a quella spedizione

militare; e a quella dell'astrologo, finito in rovina e costretto a stare sottoterra e scavare la galleria, anziché continuare a rivolgere gli occhi al cielo per esaminare le stelle. Il secondo e il settimo capitolo ne forniranno dei segmenti utili per l'analisi critica della traduzione.

Passaggi scelti dell'undicesimo e del tredicesimo capitolo, caratterizzati da un linguaggio che sfiora il lirismo, saranno analizzati per esaminare la qualità della resa in lingua italiana e verificare la corrispondenza di effetti esercitati sul lettore.

Particolare attenzione sarà riservata, nel corso dell'analisi traduttiva, ad alcuni precisi passaggi testuali in cui si ritrovano i riferimenti alla pioggia, elemento simbolico di primaria importanza nel romanzo. Ad essa si accenna nel primo e nel secondo capitolo, ancora in termini di elemento atmosferico che può comportare una grave minaccia per la riuscita della spedizione militare turca in terra albanese, mentre nel tredicesimo e nel quattordicesimo capitolo, la pioggia è l'elemento avverso e malefico che determina la fine di ogni cosa – la fine dell'assedio della fortezza e della carriera militare del pascià, nonché della sua stessa vita.

L'analisi critica della traduzione, inoltre, mirerà ad esaminare in che misura l'atmosfera ottomana presente nelle pagine kadareana sia stata riproposta nelle traduzioni in lingua italiana. A tal fine si verificherà l'esito dei nomi delle truppe e dei comandanti, della terminologia religiosa, delle funzioni militari, religiose e sociali, per accertarsi che nella traduzione si siano conservati quei turchismi che Kadare ha deliberatamente introdotto nel suo romanzo, emulando l'esperimento di contaminazione linguistica dello scrittore russo Leonid Leonov nel suo racconto *Tautamura*, com'è stato ampiamente chiarito nel terzo paragrafo del precedente capitolo, dedicato alla genesi di *Kështjella*. Ai fini di questa indagine saranno ricercati nell'intero romanzo gli elementi linguistici necessari, senza limitare l'analisi al corpus selezionato.

## CAPITOLO III

### Analisi degli elementi microstrutturali e valutazione dei relativi effetti sul piano mesostrutturale

#### 1. Introduzione

Nel presente capitolo prende avvio la prima fase di effettivo confronto tra l'originale albanese del romanzo kadareano *Kështjella* e le sue due rese in lingua italiana.

Com'è stato già chiarito, la prima traduzione risale al 1975, al tempo della dittatura comunista in Albania, quando per volere del Partito e del suo Leader Enver Hoxha, alcune opere letterarie albanesi venivano tradotte in diverse lingue ai fini della propaganda culturale del regime. A realizzare le traduzioni era un gruppo di intellettuali ingaggiati presso la casa editrice "8 Nëntori" di Tirana, i quali, pur avendo una certa conoscenza delle lingue straniere, non erano traduttori di professione. Il loro nome, almeno nel caso della traduzione di *Kështjella* (*La fortezza*, 8 Nëntori, Tirana, 1975), è rimasto sconosciuto.

La seconda traduzione in lingua italiana, invece, quella comunemente accreditata, è stata pubblicata nel 1981, dalla casa editrice Longanesi di Milano, con il titolo *I tamburi della pioggia*. Si tratta di una traduzione di seconda mano, realizzata da Augusto Donaudy, a partire dalla precedente traduzione in francese di Jusuf Vrioni (*Les tambours de la pluie*, Hachette Littérature, Paris, 1972).

La critica delle traduzioni, pertanto, verrà condotta, in maniera contrastiva, sulle due rese in lingua italiana, tenendo conto del passaggio dalla resa francese, la quale verrà costantemente fornita come testo di transizione per la traduzione italiana di Donaudy. Ciò comporta una preliminare precisazione: mentre gli effetti prodotti dalla traduzione di Tirana sono imprescindibilmente legati all'opera di traduzione compiuta dagli anonimi traduttori, le cui scelte linguistiche e stilistiche incidono nella ricezione dell'opera da parte del nuovo lettore; nel caso della traduzione di Donaudy, invece, per misurare la distanza tra il testo di arrivo e il testo originale albanese, occorre un doppio calcolo degli effetti e del risultato del processo traduttivo, in quanto la mediazione della resa francese aggiunge un secondo grado di distanziamento tra il testo kadareano e l'edizione di Longanesi. In altri termini, le scelte traduttive compiute da Augusto Donaudy riflettono le scelte traduttive a sua volta adottate da Jusuf Vrioni, per cui, ogni volta che tra l'originale albanese e la resa italiana di Donaudy si presentano delle discrepanze, occorre verificare se esse dipendano dalle scelte personali del traduttore italiano, o se al contrario, siano la

conseguenza di una precedente modificazione verificatasi nella traduzione francese. In tal caso, la critica della traduzione ha in compito di valutare se certe modificazioni occorse nell'edizione italiana siano determinanti nell'ottica degli effetti prodotti sul lettore o se siano, piuttosto, intrinseci alla natura dei due differenti sistemi linguistici, o ancora, se siano la conseguenza della doppia traduzione, laddove una traduzione diretta, al contrario, avrebbe potuto scongiurare tali modificazioni.

Per snellire la scrittura, da questo momento in poi, nel presente lavoro di tesi dottorale, sarà adottata per ciascuna edizione presa in esame una denominazione univoca, più breve del titolo completo, e dunque più funzionale alla concisione della scrittura.

Il testo originale in albanese manterrà il titolo con cui è stato pubblicato, dunque continuerà ad essere indicato con la denominazione *Këshjtjella*. La prima traduzione in lingua italiana, parimenti, manterrà il suo titolo di pubblicazione, quindi *La fortezza*. La traduzione italiana di Augusto Donaudy apparirà d'ora in poi semplicemente come *I tamburi*. Allo stesso modo, la traduzione francese intermediaria verrà designata solo da *Les tambours*.

Facendo riferimento al modello metodologico di critica delle traduzioni, con la relativa terminologia, ampiamente presentato nel terzo capitolo della prima sezione del presente lavoro di tesi dottorale, la prima fase del confronto tra originale e traduzione – ovvero traduzioni, nel nostro caso – prevede l'analisi del micro- e del mesolivello.

L'analisi microstrutturale intende indagare sei differenti aspetti testuali: il piano sintattico, lessicale, grammaticale e stilistico, le “scelte radicali” e il discorso indiretto libero.

L'analisi mesostrutturale, invece, verte sulle considerazioni relative agli effetti prodotti sulla percezione del testo, in virtù delle modificazioni riscontrate. Gli esiti possibili sono sei: accrescimento, riduzione e deformazione, per quanto riguarda gli effetti di voce; espansione, contrazione e trasformazione, rispetto agli effetti interpretativi.

In questa prima fase della critica delle traduzioni, pertanto, l'analisi vede la compartecipazione di due livelli del testo, quello microstrutturale e quello mesostrutturale. Ciò a ragion del fatto che, per mettere in evidenza alcuni fenomeni traduttivi, occorre estrapolare certi segmenti testuali dal loro contesto narrativo, in quanto ogni singola parola o locuzione può generare diverse scelte traduttive su cui il critico della traduzione deve riflettere. Tuttavia, in un secondo tempo, le considerazioni del critico non possono prescindere il contesto, o meglio il passaggio a cui il segmento analizzato appartiene, poiché l'analisi microstrutturale delle scelte traduttive deve essere accompagnata dalle considerazioni sugli effetti che tali scelte traduttive hanno prodotto sul mesolivello, dunque sulla lettura globale di quel preciso passaggio esaminato.

Il presente capitolo sarà strutturato in paragrafi e sottoparagrafi, secondo la suddivisione elaborata da Hewson dei sei differenti aspetti testuali da sottoporre ad analisi critica della traduzione.

Prima di avviare l'indagine di tipo microstrutturale e mesostrutturale, occorre fare un'osservazione sulla disposizione grafica del materiale testuale globale, per via della composizione stessa del romanzo, basata sull'alternanza di quindici brevi brani e altrettanti capitoli.

La suddivisione del romanzo in brevi brani e capitoli è stata mantenuta in tutte e tre le edizioni prese in esame. Ciò che nelle traduzioni non corrisponde esattamente con l'originale è l'aspetto grafico, ovvero la separazione tra i brani iniziali e i capitoli sul piano visuale del libro.

In *Kështjella*, i brevi brani si collocano all'inizio di ogni capitolo, ovvero con la sola interruzione tra la pagina in cui il capitolo si conclude e quella in cui inizia il brano iniziale successivo. Tra il brano iniziale e il capitolo, sia precedente che successivo, non vi è alcuna pagina bianca. Ciò che li distingue è il carattere della scrittura: corsivo per i brani iniziali, normale per i capitoli.

Questa disposizione non è rispecchiata in maniera identica in nessuna delle edizioni dell'opera tradotta prese in esame. Ne *La fortezza* l'inizio di ogni capitolo è collocato nella pagina successiva rispetto a quella in cui termina il brano iniziale. Ne *I tamburi*, in modo incostante, tra i brani iniziali e i capitoli si interpone una pagina bianca, a volte solo tra il brano iniziale e il capitolo successivo, altre volte tra il brano iniziale e il capitolo precedente, altre ancora il brano iniziale è separato sia dal capitolo precedente che da quello successivo con una pagina bianca. Ne *Les tambours*, infine, nella maggior parte dei casi (ovvero dieci su quindici) i brani iniziali sono separati dal capitolo precedente con una pagina bianca, mentre con il capitolo successivo sono separati solo dall'interruzione della pagina in cui il brano iniziale termina, cosicché il capitolo seguente ha inizio nella pagina immediatamente successiva.

La scrittura corsiva dei brani iniziali, invece, è rispettata in tutte le edizioni.

Non potendo trarre una logica nell'impostazione grafica dei tre libri presi in esame, si conclude questa osservazione con il parere che il mantenimento della strutturazione originale sarebbe da preferire, rispetto a scelte arbitrarie, prive, del resto, di uniformità e costanza.

## 2. Descrizione delle modificazioni sintattiche

L'indagine delle modificazioni sul piano sintattico ruota intorno al noto dibattito circa l'antitesi delle due principali tendenze traduttive: traduzione libera *versus* fedele. Tuttavia, pare che la problematica vada oltre tale contrapposizione: talvolta, i cambiamenti sintattici sono dettati da esigenze intrinseche al sistema grammaticale della lingua di arrivo; altre volte, sono frutto della scelta del traduttore. Ciò che occorre rilevare, tuttavia, è la possibilità che certi effetti si verifichino anche quando la struttura sintattica di partenza viene riproposta inalterata nel testo di arrivo, la cui lingua detterebbe un altro ordine sintattico nel suo utilizzo neutrale, non marcato da certi effetti deliberati.

Per esaminare le modificazioni sul piano sintattico scegliamo di analizzare, in prima istanza, il paragrafo iniziale del primo capitolo, che narra l'arrivo delle truppe turche ai piedi della fortezza albanese e l'inizio della sistemazione dell'accampamento.

<i>Kështjella</i>	Trupat turke mbërritën nën muret e kështjellës më 18 qershor. Gjatë gjithë ditës vazhdoi vendosja e tyre rreth e rrotull. Në mbrëmje ushtria nuk kishte mbërritur akoma krejt. Vazhdonin të arrinin njëri pas tjetrit taborrë të rinj. Ushtarët, flamurët, kuajt e mbuluar me batanie leshi, qerret, pajimet, devetë e ngarkuara me bronx, mburojat, daullet dhe gjithshka tjetër ishte mbuluar nga pluhuri i dendur. Porsa mbërrinin në fushën përpara kështjellës, një grup oficerësh të repartit të veçantë të sistemimit të kampit caktonte vendet e fushimit dhe ushtarët; po në atë çast, nën urdhërat e komandantëve, fillonin të ngrinin çadrat, duke shpejtuar ta mbaronin sa më parë këtë punë, në mënyrë që të shtriheshin sa më parë nën to, gjysmë të vdekur nga lodhja e marshimit. (Kadare, 1970:4-5)
<i>La fortezza</i>	Il 18 giugno le truppe turche giunsero sotto le mura della fortezza. Durante tutta la giornata esse continuarono a sistemarsi tutto intorno. Quando scese la sera, l'esercito non era ancora arrivato interamente. Nuovi «taborr» continuavano a giungere uno dopo l'altro. Una fitta polvere copriva i soldati, le bandiere, i cavalli, sul dorso dei quali erano state gettate coperte di lana, i carri, i corredi, i cammelli che portavano carichi di bronzo, gli scudi, i tamburi ed ogni altra cosa. Appena arrivavano sulla spianata davanti alla fortezza, un gruppo di ufficiali del reparto speciale per la sistemazione del campo, assegnava i posti e i soldati da accamparvisi, i quali all'istante, sotto gli ordini dei comandanti, cominciarono a rizzare le tende, affrettandosi ad ultimare quanto prima questo lavoro, per potere stendersi il più presto sotto di esse, mezzo <sup>223</sup> morti come erano dalla stanchezza della marcia. (Kadare, 1975:5)
<i>I tamburi</i>	Le prime truppe turche arrivarono sotto le mura della cittadella il 18 giugno. Trascorsero la giornata a sistemare gli accampamenti. La sera l'esercito non si era ancora del tutto raggruppato. Continuavano ad affluire nuove unità. Uno spesso strato di polvere ricopriva gli uomini, gli scudi, le bandiere e i tamburi, i cavalli e i carri, i cammelli carichi di bronzo e tutti gli equipaggiamenti. Non appena tali formazioni giungevano nella pianura che si dispiegava ai piedi della piazzaforte alcuni ufficiali di un battaglione specializzato stabilivano il luogo in cui ciascuna di esse doveva accamparsi; e, sotto la guida dei capi, gli uomini, stracchi, si mettevano subito a piantar le tende, affrettandosi a sbrigare la bisogna per potersi al più presto riposare dalla lunga marcia. (Kadare, 1981:13)

Tabella 1.

Prendendo in esame le locuzioni temporali di questo primo passaggio, l'analisi contrastiva dimostra che, nella prima di esse, “më 18 qershor”, *I tamburi* (come anche *Les tambours*) mantiene lo stesso ordine degli elementi nella frase, mentre *La fortezza* altera tale ordine, ponendo la locuzione temporale all'inizio della proposizione. Nel primo caso si verifica un calco sintattico, nel secondo un'anteposizione.

Calco sintattico potrebbe essere considerata anche la presenza ne *I tamburi* dello stesso ordine degli elementi nella frase “Vazhdonin të arrinin njëri pas tjetrit taborrë të rinj”, tradotta “Continuavano ad affluire nuove unità”, se non fosse, invece, che la scelta di Donaudy, alterando

<sup>223</sup> Imprecisione grammaticale. Forma corretta: “mezzi morti”.

l'ordine della resa francese, ovvero suo testo fonte (“De nouvelles unités ne cessaient d’affluer”, Kadare, 1972:11), ripropone – fortuitamente, è il caso di dire – l’ordine dell’originale albanese.

Le altre due espressioni di tempo, messe in risalto nella tabella, rimangono, nelle traduzioni, nella loro posizione originale. Tuttavia, si verificano, dapprima ne *I tamburi* e poi ne *La fortezza*, due esempi di ricategorizzazione. Ciò significa che le locuzioni temporali di *Kështjella* “gjatë gjithë ditës” e “në mbrëmje” danno esito a due proposizioni: rispettivamente, “Trascorsero la giornata” (ne *I tamburi* – sulla base della traduzione francese, “Elle passèrent la journée”, Kadare, 1972:11) e “quando scese la sera” (ne *La fortezza*), cosicché occorre ricostruire la frase intorno alla nuova categoria, apportando una modificazione sintattica rispetto all’originale.

In seconda istanza, con il passaggio del verbo “ishte mbuluar” dalla forma passiva a quella attiva (“copriva” ne *La fortezza*, e “ricopriva” ne *I tamburi*, come ne *Les tambours*, “recouvrait”), si crea un effetto di modulazione, vale a dire un cambiamento del punto di vista, per cui in entrambe le versioni italiane, “la polvere”, diventando soggetto della frase, acquisisce, sul piano mesostrutturale, maggiore risalto rispetto all’originale.

Di modulazione, ancora una volta, si tratta ne *La fortezza*, nella frase che descrive i cavalli e i cammelli: mentre nell’originale l’autore ricorre a due participi aggettivati accompagnati da un sostantivo (“e mbuluar me batanie leshi” e “e ngarkuara me bronx”), nella resa italiana di Tirana, appaiono due proposizioni subordinate relative (“sul dorso dei quali erano state gettate coperte di lana” e “che portavano carichi di bronzo”). Ne *I tamburi* l’esito dei segmenti in questione varia ulteriormente, in quanto, in conseguenza delle scelte traduttive di Vrioni nella sua resa francese, nella traduzione di Donaudy si nota la soppressione della descrizione dei cavalli, mentre permane quella dei cammelli, espressa come nell’originale albanese, con un aggettivo completato da un sostantivo (“carichi di bronzo”).

L’intera proposizione in questione, costituita da una sorta di elencazione dei soldati, degli animali e degli equipaggiamenti in marcia verso la fortezza, presenta, ne *I tamburi*, un’alterazione complessiva dell’ordine di tali elementi, che rispecchia fedelmente la traduzione francese.

Dal punto di vista mesostrutturale, i cambiamenti sintattici apportati ne *I tamburi* comportano l’effetto di semplificare la struttura testuale e rendere la lettura più scorrevole e di immediata comprensione, soprattutto per via della resa attiva del verbo e della anteposizione del soggetto (“la polvere”).

Più che ne *La fortezza*, la traduzione italiana ne *I tamburi* dell’ultimo periodo del frammento analizzato, mostra, nel complesso una modificazione della forma globale. Frasi relative esprimono concetti che nell’originale sono espressi da un singolo lemma o da una locuzione: “fusha përpara kështjellës” diventa “la pianura che si dispiegava ai piedi della piazzaforte”, laddove la preposizione albanese “përpara”, (lett. davanti), viene sostituita dalla proposizione subordinata relativa “che si dispiegava ai piedi (della piazzaforte)”; analogamente, “vendet e fushimit dhe

ushtarët” dà esito a “il luogo in cui ciascuna di esse doveva accamparsi”. Il risultato di tali scelte sul mesolivello implica un effetto di dilatazione della narrazione.

Inoltre, mentre in *Kështjella* il soggetto della frase subordinata temporale, che apre questo periodo, rimane sottinteso, ne *I tamburi* il soggetto viene espresso, sulla base delle interpretazioni del traduttore, per l’esattezza di Jusuf Vrioni, che per primo l’ha inserito nella traduzione francese, da cui è derivato nella fedele traduzione di Donaudy. Il termine scelto per la funzione di soggetto è “tali formazioni” (in francese, “ces formations”, Kadare, 1972:11), vocabolo assente nell’originale albanese, ma utilizzato nelle due traduzioni come esplicitazione (categoria di tipo lessicale che analizzeremo nel prossimo paragrafo) del termine tecnico “taborrë”, a cui si riallaccia anaforicamente il soggetto logico della frase in questione.

Infine, la giustapposizione dell’attributo “gjysmë të vdekur”, riferito ai soldati stanchi dopo la lunga marcia, collocato nell’originale nella porzione conclusiva del periodo, ne *I tamburi* – sempre sulla base dell’alterazione verificatasi inizialmente nella resa in francese – si colloca immediatamente dopo un ulteriore soggetto espresso (“gli uomini”), implicito nell’originale.

Prendendo in considerazione in maniera complessiva gli esiti traduttivi segnalati, si giunge alla conclusione che, dal punto di vista mesostrutturale, né *La fortezza* né *I tamburi* adottano soluzioni traduttive tali da incidere sull’impatto interpretativo e sulla percezione degli effetti di voce. Nessuna delle variazioni sintattiche registrate, di fatto, si può far risalire a qualcuna delle sei categorie di effetti mesostrutturali individuati da Hewson (accrescimento, riduzione, deformazione, espansione, contrazione, trasformazione).

Analizziamo un altro segmento narrativo del romanzo kadareano *Kështjella*, questa volta tratto dal quarto capitolo, incentrato sugli episodi del primo assalto alla fortezza. Il frammento prescelto fornisce un rapido scorcio sul modo in cui il pascià vive quei momenti e su come percepisce la realtà attorno a lui. Gli altri personaggi implicati nel racconto – menzionati con il pronome personale “ata” (lett. loro) – sono l’intendente in capo ed il cronista Mevla Çelebi.

<i>Kështjella</i>	Daullja e madhe binte pa pushim. <u>Tani që topat kishin heshtur</u> , gjëmimi i saj i vetëmuar kishte diçka të rëndë dhe madhështore. <u>Kur ata arritën te çadra e Tursun pashait</u> , panë kalin e tij të bardhë dhe çaušet që mbanin në duar armët e pashait. Prapa shpinës së tij <u>rrinin</u> në këmbë ata anëtarë të këshillit të luftës, që nuk do të merrnin pjesë në sulm. Midis tyre <u>ishin</u> allajbeu me Kurdishxhiun. Më tutje prisnin urdhërat mbi kuaj adjutantët dhe korrierët e shumtë. Tursun pashai i kish ngulur sytë në bedenet e kështjellës. Ato <u>ishin</u> të shkreta dhe pa njeri. Pastaj ai vështrroi diellin që kish filluar të ulej nga perëndimi. (Kadare, 1970:56)
<i>La fortezza</i>	Il grosso tamburo continuava a battere senza posa. <u>Adesso che tacevano i cannoni</u> , il suo isolato rimbombo aveva qualche cosa di grave e maestoso. <u>Quando essi giunsero alla tenda di Tursun pascià</u> , videro il suo cavallo bianco e gli attendenti che tenevano pronte le armi del pascià. Dietro alla sciena <sup>224</sup> di quest’ultimo <u>stavano</u> , in piedi, quei membri del consiglio di guerra che non avrebbero preso parte all’attacco. Fra di essi <u>c’erano</u> l’allajbè e Kurdishxhi. Più

<sup>224</sup> Errore ortografico. Forma esatta: “schiena”.

	in là, <u>montati su cavalli</u> , attendevano gli ordini gli aiutanti e i numerosi corrieri. Tursun pascià aveva fissato lo sguardo sui merli della fortezza. Essi <u>erano</u> deserti. Dopo egli guardò il sole che aveva preso a calare verso occidentale. (Kadare, 1975:67-68)
<i>I tamburi</i>	Il grande tamburo batteva senza sosta. <u>Ora che i cannoni tacevano</u> , il suo brontolio aveva un che di grave, di imponente. <u>Nei pressi del padiglione</u> scorsero il cavallo bianco del pascià e le ordinanze che portavano le armi del capo; dietro, in piedi, i membri del consiglio che non avrebbero partecipato all'attacco, fra i quali l'allaybey e Kurdisgi. Più distante, un folto gruppo di ufficiali subalterni e di araldi a cavallo attendeva ordini. Il pascià guardava fisso le cime dei bastioni: deserte. <u>Voltò la testa</u> e osservò il sole che aveva appena cominciato a declinare. (Kadare, 1981:64)

Tabella 2.

Dall'analisi di tipo sintattico sulle due traduzioni italiane a disposizione, risulta che mentre *La fortezza* rispetta fedelmente la struttura dell'originale, riproponendo lo stesso tipo di rapporto di subordinazione e coordinazione tra la proposizione principale e quelle dipendenti, *I tamburi* danno esito ad un tipo di traduzione più libera, che prende le distanze dai rapporti sintattici istituiti nel passaggio originale, per riproporre gli stessi elementi contenutistici in una nuova forma globale.

Nella prima porzione del passaggio (da “Kur ara arritën”, fino a “korrierët e shumtë”), i cambiamenti consistono nell'eliminazione di alcuni verbi, quindi nella riduzione del numero di proposizioni. Più esattamente: la proposizione subordinata temporale di *Kështjella* “Kur ata arritën te çadra e Tursun pashait” lascia il posto ne *I tamburi* ad un semplice complemento di luogo della proposizione principale, “Nei pressi del padiglione”. Secondariamente, la soppressione di due predicati verbali, “rrinin” e “ishin”, e la fusione di tutti gli elementi del segmento in un unico, lungo, periodo, retto dal verbo “scorsero”, il cui soggetto è riferito all'intendente in capo e al cronista, comporta un cambiamento del punto di vista tra originale e traduzione italiana indiretta. In *Kështjella*, infatti, il punto di vista dei due personaggi (l'intendente in capo e il cronista) si unisce a quello del narratore, il quale, dapprima, racconta che i due personaggi giungono alla tenda del pascià e vedono il suo cavallo e i suoi attendenti con le armi in mano, e poi aggiunge che in quello stesso luogo sono presenti ulteriori personaggi (certi membri del consiglio, tra cui l'allaybey e Kurdisgi). Ne *I tamburi*, invece, il punto di vista della narrazione rimane lo stesso dell'originale, ovvero quello del narratore onnisciente. Solo ne *I tamburi*, dunque, si ha una deformazione degli effetti di voce

Nella seconda porzione del passaggio (da “Tursun pashai i kish ngulur sytë” fino alla fine), *I tamburi* presenta una duplice tipologia di scelte: dapprima si nota la soppressione di una proposizione coordinata per mezzo dell'eliminazione del verbo “ishin”, riferito ai merli della fortezza, qualificati come “deserti”; poi si rileva l'aggiunta – non per sua scelta, ma sull'esempio del testo fonte francese, nel quale riscontriamo la frase “Il tourna la tête” (Kadare, 1972:65) – di una proposizione coordinata, per l'esattezza “Voltò la testa”, che apporta una precisazione nelle azioni del pascià. Di fatto, gettando uno sguardo al mesolivello, si denota come nella frase precedente il pascià sia colto nel momento in cui fissa lo sguardo sui merli della fortezza; per poter

poi osservare il tramonto del sole, è evidente che abbia dovuto distogliere gli occhi dall'immagine precedente, e magari voltare la testa in un'altra direzione. L'aggiunta della proposizione coordinata ne *I tamburi*, pertanto, non svolge una qualche funzione a livello sintattico, ma apporta una maggiore logicità alla narrazione. Questo intervento traduttivo, tuttavia, pare non incidere sull'impatto interpretativo, né sugli effetti di voce: il messaggio espresso rimane equivalente all'originale, sebbene espresso in modo più esplicito.

Infine, estendiamo l'analisi sintattica delle traduzioni ad un segmento tratto dal l'ottavo dei quindici brani iniziali. La narrazione è giunta al punto in cui gli albanesi fanno crollare la galleria, che i turchi stanno scavando sotto le mura della fortezza, per poter penetrare nella roccaforte nemica.

<i>Kështjella</i>	<i>Ne vendosëm t'ua shembnim llagëmin natën e 26 korrikut, kur kuptuam se ata nuk po gërmonin më tutje. Kjo do të thoshte se atë natë ose e shumta të nesërmen ata do të shpërthenin. <u>Shembjen</u> vendosëm ta bëjmë pranë themeleve, ku thellësia e llagëmit ishte më e madhe se kudo. Pikërisht në atë vend, nga shkaku i thellësisë, do të shembej një sasi dheu më e madhe se në çdo pikë tjetër, kështu që varrimi i tyre do të ishte më i sigurt.</i> (Kadare, 1970:124)
<i>La fortezza</i>	<i><u>La notte del 26 luglio</u>, quando ci accorgemmo che essi non stavano scavando più oltre, noi decidemmo di far rovinare la loro galleria. Questo voleva dire che quella notte, al massimo l'indomani, essi l'avrebbero perforata e si sarebbero riversati nella fortezza. Decidemmo di farla rovinare presso le fondamenta, dove la profondità del troforo<sup>225</sup> era più grande che altrove. Esattamente in quel punto, a causa della profondità, ci sarebbe stato un maggiore franamento di terra, che in qualunque altro punto, cosicché il loro seppellimento sarebbe stato più sicuro.</i> (Kadare, 1975:149)
<i>I tamburi</i>	<i><u>Il 26 luglio</u> decidemmo di far crollare la galleria. Ci eravamo accertati che non scavavano più. Ciò significava che quella notte, o al più tardi l'indomani, avrebbero tentato una sortita. Decidemmo di provocare <u>la frana</u> vicinissimo alle fondamenta, là dove la galleria era più profonda, perché proprio per la profondità la massa di terra che sarebbe crollata <u>in quel punto</u> sarebbe stata maggiore che altrove, e più sicuro il loro seppellimento.</i> (Kadare, 1981:64)

Tabella 3.

Una serie di modificazioni sintattiche rispetto all'originale occorrono sia ne *La fortezza* che ne *I tamburi*.

Il primo cambiamento evidente è l'anteposizione del riferimento temporale che interessa entrambe le traduzioni, come anche quella francese. Una differenza tra le due rese italiane sta nel fatto che *La fortezza* si mantiene fedele al testo originale, riproponendo il concetto di "notte", mentre *I tamburi*, sulla base di *Les Tambours*, sopprime questo riferimento, apportando una lieve, pur tuttavia significativa, modificazione rispetto al testo kadareano.

Si consideri il primo periodo del segmento sotto analisi. La struttura sintattica dell'originale, costituita da una reggente e tre subordinate, rispettivamente, oggettiva, temporale e

<sup>225</sup> Errore ortografico. Forma esatta: traforo.

di nuovo oggettiva – schematizzabile nella seguente sequenza sillabica: [A] – [b<sup>1</sup>] – [c] – [b<sup>2</sup>] – subisce una modificazione della forma globale in entrambe le traduzioni italiane, seppure in maniera differente l’una dall’altra.

*La fortezza* mantiene, essenzialmente, il tipo di legame sintattico, pur cambiando l’ordine della disposizione delle preposizioni all’interno del periodo: la subordinata temporale è posta all’inizio, ad essa è congiunta la subordinata oggettiva, segue poi la reggente, dalla quale dipende l’altra subordinata oggettiva. Ne risulta la seguente sequenza sillabica: [c] – [b<sup>2</sup>] – [A] – [b<sup>1</sup>].

*I tamburi*, invece, sconvolge maggiormente i legami sintattici originari e propone la suddivisione del periodo in due periodi, ciascuno composto da una reggente e da una subordinata oggettiva, secondo la seguente sequenza sillabica [A] – [b<sup>1</sup>] / [A] – [b<sup>2</sup>], dalla quale risulta immediatamente visibile che la proposizione mancante, o meglio modificata, rispetto alla costruzione sintattica di *Këshjtjella*, nonché di *La fortezza*, è quella simbolizzata dalla lettera [c], ossia la subordinata temporale. Le scelte evidenziate in *I tamburi* riflettono quelle della resa francese.

In questo caso, in entrambe le rese italiane si verifica una sottile deformazione degli effetti interpretativi, per il fatto che viene scardinato il rapporto causa-effetto stabilito nell’originale.

Il secondo periodo non presenta ne *I tamburi* nessuna alterazione sintattica, mentre ne *La fortezza* si assiste all’aggiunta di una subordinata dichiarativa che intrattiene un legame di coordinazione con la subordinata dichiarativa che la precede.

Sul piano mesostrutturale, l’utilizzo di due proposizioni per esprimere un concetto che nell’originale è reso da un solo verbo, sembra creare un effetto di esplicitazione e descrizione dell’azione lasciata intendere dall’originale. In questa soluzione traduttiva de *La fortezza* si può leggere un lieve accrescimento degli effetti di voce, richiamando l’attenzione sulla previsione dell’agire degli invasori.

L’anteposizione dell’oggetto, caratteristico della lingua albanese, con funzione di messa in rilievo di un particolare elemento, che si riscontra all’inizio del terzo periodo del passaggio considerato (“shembjen”), non trova rispecchiamento in nessuna delle traduzioni analizzate. *I tamburi* colloca l’oggetto (“la frana”) nella posizione canonica, immediatamente dopo il predicato (“Decidemmo di provocare la frana”), mentre *La fortezza*, attuando una ricategorizzazione, cambia la categoria sintattica dell’oggetto, per cui da un sostantivo (“shembje”) si passa ad una locuzione verbale (“farla rovinare”), tra l’altro non appropriata in lingua italiana ad esprimere il senso inteso nel contesto del romanzo. *La fortezza* opera, pertanto, una contrazione degli effetti interpretativi, per via della sua inesattezza lessicale.

Infine, ne *I tamburi* si assiste ancora una volta alla modificazione della forma globale del periodo, in quanto i due distinti periodi, che si collocano alla fine del passaggio selezionato, si riducono in un unico lungo periodo, in cui, quello che nell’originale costituisce il secondo periodo, ne *I tamburi* appare come una subordinata causale (“perché proprio per la profondità la massa di

terra sarebbe stata maggiore”), alla quale si intrecciano una subordinata relativa (“che sarebbe crollata in quel punto”) e una causale ellittica nel predicato (“e più sicuro il loro seppellimento”).

Ai fini della percezione dell’immagine creata dall’originale, le modificazioni sintattiche apportate da *I tamburi*, che ripropone fedelmente le scelte traduttive adottate nella traduzione in francese, non generano particolari alterazioni. Quello che, invece, muta è l’aspetto stilistico della scrittura. Come è stato preventivamente esaminato, il tono dei brani iniziali si caratterizza per il richiamo allo stile dei Salmi biblici, incentrato su sentenze brevi e pregnanti, talvolta tenute insieme per mezzo di ripetizioni di termini identici, raramente costituito di strutture sintattiche basate su più di due legami di subordinazione. Le modificazioni rilevate nella traduzione italiana de *I tamburi*, invece, sembra scardinare questo criterio e riproporre uno stile di scrittura neutrale, aderente alla logica della lingua italiana, ma senza particolari connotazioni stilistiche. In questa variazione si può leggere una contrazione degli effetti interpretativi, in quanto al lettore italiano viene a mancare lo stimolo per ulteriori riflessioni sul testo che ha di fronte.

Questa considerazione, tuttavia, non vale se si prende in esame un altro passaggio tratto da un brano iniziale, il dodicesimo.

<i>Kështjella</i>	<i>Me kaq mbaruan bisedimet. Vazhdon të bëjë vapë e tmerrshme. Ujët po na mbaron. Pusi që kemi gërmuar ka nxjerrë ujë, por me sasi shumë të paktë. Po gërmojmë një tjetër. Kemi etje. Ja, më në fund edhe blokada e etjes, që ata e përmendnin vazhdimisht me një ton të veçantë, në bisedimet para luftës. Toka e përvëlur nga vapa. Diell i madh.</i> (Kadare, 1970:180)
<i>La fortezza</i>	<i>Con questo terminò il nostro colloquio. L’acqua sta per finire. Dal pozzo che abbiamo scavato è scaturita l’acqua, ma in piccolissima quantità. Stiamo scavandone un altro. Sentiamo già la sete. Ecco, in fine, anche il blocco della sete, che essi ce lo menzionavano continuamente in maniera particolare nei nostri colloqui d’anteguerra. Suolo inaridito dal caldo. Sole scottante.</i> (Kadare, 1975:215)
<i>I tamburi</i>	<i>I negoziati non andarono oltre. Continuava a fare un caldo soffocante. Il pozzo che abbiamo scavato è molto povero. Ne scaveremo un altro. Soffriamo la sete. Eccolo infine questo assedio per sete al quale alludevano tante volte nei negoziati che precedettero il conflitto. La terra è bruciata dal caldo. Il sole torrido fa scoppiar tutto.</i> (Kadare, 1981:181)

Tabella 4.

Essenzialmente, sia la traduzione realizzata a Tirana che quella di Donaudy rispecchiano la struttura sintattica dell’originale kadareano, e di conseguenza riproducono lo stile inteso dall’autore di *Kështjella*. Tuttavia, per ragioni di precisione, occorre soffermarsi su due problematiche traduttive.

Innanzitutto, occorre rilevare che, tanto ne *La fortezza*, quanto ne *I tamburi*, è stata soppressa una frase, rispettivamente: “Vazhdon të bëjë një vapë e tmerrshme” e “Ujët po na mbaron”. Ciò non comporta una modificazione nel significato del passaggio in esame, ma una riduzione dei dettagli offerti per descrivere la difficoltà del momento vissuto dagli albanesi accerchiati, in seguito all’interruzione dei rifornimenti idrici della fortezza da parte dei turchi, che

dopo lunghi tentativi, hanno scoperto l'acquedotto e lo hanno smantellato. Siamo in presenza, in entrambe le rese, di una contrazione degli effetti interpretativi.

La seconda imprecisione traduttiva constatata riguarda *I tamburi*. Il tempo presente progressivo utilizzato nell'originale (“po gërmojmë”) viene espresso con un tempo futuro (“scaveremo”), scelta condizionata dall'utilizzo del tempo presente nella traduzione francese di Vrioni, che cambia la prospettiva temporale dell'azione, apportando una modificazione all'interpretazione del passaggio. Infatti, dire che i castellani, assetati e pressati dall'assedio nemico, sono nell'atto di scavare un altro pozzo, aggiungendo un'ulteriore fatica agli sforzi già menzionati, è diverso dal dire che i castellani scaveranno un altro pozzo, in un tempo futuro non esattamente chiarito, probabilmente in un momento in cui la pressione turca si sarà allentata. In altri termini, la proiezione di quest'azione nel futuro sottrae una dose di tensione e sforzo alla situazione delicata contingente degli albanesi assediati. In termini mesostrutturali ne *I tamburi* si verifica una trasformazione dell'impatto interpretativo.

In conclusione, per quanto concerne l'aspetto sintattico delle scelte compiute dai traduttori delle due rese in italiano, si rileva che *I tamburi* evidenziano una maggiore manipolazione delle componenti sintattiche, mentre *La fortezza* rimane alquanto fedele alla struttura dell'originale.

Complessivamente, le due differenti attitudini traduttive incidono sulla scorrevolezza della lettura e sulla fluidità della lingua. Più esattamente, *La fortezza*, rimanendo incatenata alla strutturazione delle frasi, nonché alla formulazione dei pensieri, della lingua albanese, manifesta segni di artificiosità e mancanza di naturalezza nell'impostazione di frasi e periodi, senza contare le numerose imprecisioni, se non inesattezze, sul piano grammaticale e semantico della lingua italiana. L'esempio più clamoroso è il seguente: “che essi ce lo menzionavano”. L'influenza della grammatica albanese si avverte nell'utilizzo del pronome personale complemento nella forma atona “lo”, che rispecchia l'uso della lingua albanese di formulare il complemento oggetto con l'aggiunta del clitico “e” riferito alla terza persona singolare.

*I tamburi*, dal canto suo, rispecchiando un testo fonte diverso dall'originale kadareano, si distanzia da quest'ultimo anche laddove una traduzione diretta, ovvero senza l'intermediazione della resa francese, avrebbe quasi sicuramente scongiurato certe modificazioni. Di fatto, le alterazioni sintattiche riscontrate ne *I tamburi* non sono riconducibili ad esigenze linguistiche dell'italiano rispetto alle costruzioni sintattiche dell'albanese, ma rispecchiano, piuttosto, e con evidente fedeltà, le scelte traduttive adottate da Jusuf Vrioni, la cui attitudine traduttiva, da questa prima fase di analisi critica della traduzione di tipo contrastivo, è risultata prevalentemente libera e svincolata dall'originale.

### 3. Descrizione delle scelte lessicali

Per esaminare gli effetti della traduzione sul piano lessicale, occorre fare riferimento, in primo luogo, al fatto che il romanzo kadareano è improntato alla narrazione delle cronache di guerra, dunque, una parte del lessico risponde alle esigenze del racconto degli episodi bellici, con tutta una serie di termini tecnici riferiti alle armi e agli approvvigionamenti dell'esercito, nonché di nomi relativi alle cariche militari, alle funzioni religiose e civili svolte dai personaggi coinvolti nelle vicende. Dal momento che l'autore ha presentato il racconto nell'ottica dei turchi, il tessuto romanzesco risente della considerevole presenza di prestiti della lingua turca, inseriti armonicamente nella narrazione in lingua albanese. Ai fini della critica delle traduzioni, pertanto, occorre verificare l'esito di tali fenomeni linguistici dell'originale ed esaminare le scelte che i traduttori hanno adottato, per poi analizzare gli effetti che tali scelte producono nei testi d'arrivo, rispetto al testo di partenza, sui rispettivi lettori.

Una prima serie di passaggi che meglio si prestano a quest'analisi sono tratti dal primo e dal decimo capitolo, in cui vengono menzionate le varie truppe che costituiscono l'esercito turco e gli altri personaggi a seguito del pascià. Verranno poi esaminati passaggi del quarto e del dodicesimo capitolo, nei quali si assiste, rispettivamente, al primo assalto alla roccaforte albanese e all'episodio dell'abbattimento della porta principale della fortezza.

Un ulteriore aspetto del testo originale di cui occorre tenere conto è la finzione prettamente romanzesca, che si manifesta nella presenza di lunghi dialoghi, incentrati su motivi di ordine morale, filosofico, culturale, religioso, e di brani con profonde introspezioni psicologiche e visioni oniriche.

Un secondo set di passaggi sarà selezionato dalle pagine del romanzo, per poter condurre su di essi un'analisi lessicale, che metta in luce le principali scelte traduttive e gli eventuali cambiamenti intercorsi durante la traduzione. Ancora una volta, lo scopo ultimo dell'indagine contrastiva sarà quello di esprimere considerazioni di tipo mesostrutturale circa gli effetti che le scelte lessicali comportano.

I segmenti ritenuti maggiormente significativi ai fini di quest'indagine sull'aspetto prevalentemente fittizio della narrazione riguardano i passaggi definiti, precedentemente, metanarrativi, ovvero quelle porzioni di testo in cui l'autore espone le idee e le frasi di Mevla Çelebi, intento a scrivere la sua cronaca di guerra. Si tratta di passaggi selezionati dal secondo e dal quarto capitolo.

Quanto, invece, all'aspetto psicologico della narrazione, saranno presi in considerazione certi segmenti dialogati, in cui alcuni personaggi turchi rivolgono minacce nei confronti degli albanesi, che vertono su temi religiosi e culturali. Il terzo capitolo ne offre passaggi di particolare pregnanza.

Per confrontare il tono delle intimidazioni fra coloro che le proferiscono, gli invasori turchi, e coloro che le subiscono, i castellani albanesi, saranno scelti segmenti contenenti le minacce dei turchi anche all'interno dei brevi brani iniziali, dove sarà indagato piuttosto il modo in cui tali avvertimenti sono recepiti dalle stesse vittime dell'assedio. Il primo dei quindici brani è il più adatto a tale analisi.

### 3.1. Scelte traduttive rispetto al lessico militare, alle cariche civili ottomane e alla sfera religiosa islamica

Si consideri, in prima istanza, l'aspetto lessicale in riferimento ai termini della gerarchia militare e delle cariche religiose e civili in seno all'esercito ottomano protagonista del romanzo.

Il primo passaggio selezionato, tratto dal primo capitolo, mostra le scelte dei traduttori in merito ai nomi delle truppe che compongono l'esercito. Nella maggioranza dei casi, si tratta di termini della lingua turca, che Kadare inserisce nel suo romanzo sotto forma di prestiti e per mezzo di un adattamento grafico, vale a dire scrivendo tali termini con l'alfabeto albanese riproducendo la pronuncia turca. Ad esempio, "akënxhinj", in albanese, è la trasformazione grafica del turco "akinci", laddove la vocale turca "ı" si pronuncia, approssimativamente, come la vocale albanese "ë", ossia come una vocale media centrale /ə/ (più correttamente, la vocale turca "ı" corrisponde alla vocale posteriore chiusa /u/), e la consonante "c" si pronuncia come la "xh", ovvero come una fricativa post-alveolare sonora /dʒ/.

Il frammento selezionato mostra ulteriori termini che hanno subito lo stesso fenomeno di adattamento grafico già nell'originale kadareano.

<i>Kështjella</i>	Ja ku ishin vendosur njëri pas tjetrit, sipas planit të vizatuar që më parë, trupat e ndryshme të ushtrisë. Që këndej dukeshin flamurët e bardhë si dëborë të <u>jeniçerëve</u> dhe kazani i tyre prej bakri që po e lidhnin në një pemë të madhe. <u>Akënxhinjtë</u> po çonin kuajt për të pirë ujë te lumi i vogël. Tutje, si një <u>mizëri</u> pa fund, <u>zbardhnin</u> çadrat e <u>azapëve</u> . Pas tyre vinte moria e çadrave të <u>eshkynxhinjve</u> dhe pastaj vinin me radhë çadrat e <u>dallkëllëçëve</u> , të <u>serdengjeshblerëve</u> , të <u>ushtarëve myselemë</u> , çadrat e bukura të <u>spahinjve</u> , taborrët e kurdëve, të persianëve, të tatarëve, të kaukazanëve, të kalmukëve, dhe, akoma më tutje, atje ku syri i kryekomandantit nuk dallonte dot gjë, duhej të ishin turmat laramanë të trupave të çrregullta vullnetare, numrin e saktë të të cilave nuk e dinte pothuaj asnjëri. (Kadare, 1970:6)
<i>La fortezza</i>	Ecco dove si erano sistemati, l'uno dopo l'altro, secondo il piano prestabilito, i diversi reparti del suo esercito. Di qui si vedevano i vessilli bianchi come neve dei <u>giannizzeri</u> e la loro caldaia di rame stagnato che stavano sospendendola <sup>226</sup> <u>ad un grosso albero</u> . Gli « <u>akënxhinj</u> » stavano conducendo i cavalli a bere presso il

<sup>226</sup> Per questa forma di ripetizione della funzione del complemento oggetto tramite l'aggiunta di una particella pronominale, ripetizione non ammessa dalla grammatica italiana, valgono le considerazioni già espresse in precedenza a proposito della forte influenza esercitata, sui traduttori de *La fortezza*, dalla lingua materna albanese.

	<p>fiumicello. Lontano, simile ad un interminabile <u>formicolaio</u>, <u>biancheggiavano</u> le tende degli «<u>azapë</u>». Dietro a quelle seguiva l'infinito numero di tende degli «<u>eshkynxhinj</u>» e poi venivano successivamente quelle dei «<u>dallkëllëçë</u>», dei «<u>serdengjeshtlerë</u>», dei soldati «<u>myselemë</u>», le <u>preziose</u> tende degli «<u>spahi</u>», dei «<u>taborr</u>» dei «<u>kurdi</u>», dei persiani, dei tartari, dei caucasici, dei calmucchi, e ancora più lontano, là dove l'occhio del comandante in capo non poteva più distinguere nulla, dovevano trovarsi le ciurme screziate delle truppe irregolari volontarie, il numero esatto delle quali si può dire che nessuno lo sapesse. (Kadare, 1975:7)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>Vedeva, disposti secondo il piano prestabilito, i diversi corpi del suo esercito; dal punto in cui si trovava distingueva le bandiere bianche dei <u>giannizzeri</u> e le marmitte di rame che questi fissavano <u>in cima ad alte pertiche</u>. Gli <u>akingi</u> conducevano i cavalli a bere nel fiumiciattolo vicino. Più lontano <u>si estendevano</u>, innumerevoli, le tende degli <u>asapi</u>; dietro, quelle degli <u>eshkingi</u>; poi, via via, le tende dei <u>dalklicci</u>, dei <u>serdengestleri</u>, dei <u>muselemi</u> e quelle, <u>più civettuole</u>, dei <u>sipahi</u>; e le <u>compagnie</u> di Curdi, di Persiani, di Tattari, di Caucasici, di Calmucchi. Ancora più lontano, là dove l'occhio del comandante non distingueva più nulla, doveva trovarsi la massa variopinta delle truppe irregolari di volontari, di cui nessuno o quasi conosceva di preciso il numero. (Kadare, 1981:14)</p>

Tabella 5.

Come si deduce dalla sovrastante tabella, le due traduzioni italiane ripropongono fedelmente i nomi con cui le truppe ottomane erano state designate in *Kështjella*, mettendo in atto un prestito, sebbene l'esito traduttivo sia differente. Di fatto, *La fortezza* mantiene inalterate le forme grafiche di tali nomi, così come sono apparse nell'originale e, dunque, le ripropone facendo uso dell'alfabeto albanese, segnalandole per mezzo di virgolette; *I tamburi*, invece, a partire dalla resa francese, adatta, sebbene solo in parte, tali prestiti all'alfabeto italiano e ne riproduce la pronuncia sulla base delle possibilità fonetiche che il sistema italiano offre.

Si prenda un esempio per chiarificare il concetto. Mentre in francese il termine “akënxhinj”, scritto “akindjis”, si leggerà con una pronuncia simile all'albanese (in virtù della pronuncia semichiusa della vocale “i” davanti alla nasale /n/), che a sua volta riproduce quella turca, in italiano, diversamente, la pronuncia di tale parola, scritta in una forma italiana parziale “akingi” (la lettera “k” avrebbe dovuto essere sostituita da “ch”, per criteri di uniformità di alfabeto) rimane priva della pronuncia semichiusa della vocale, essendo questo fono non presente nel repertorio fonologico della nostra lingua.

Questa scelta non del tutto uniforme adottata ne *I tamburi* si applica agli altri termini di questa tipologia, come mostra chiaramente la seguente tabella, in cui oltre alle rispettive forme di scrittura rilevate nelle edizioni prese in esame, è stata aggiunta, nella colonna finale, la forma singolare di ogni termine in lingua turca.

Quest'ultima è stata tratta dal volume sulla storia dell'impero ottomano dello storico e orientalista francese Robert Mantran<sup>227</sup>, nel cui glossario sono forniti preziosi spunti per la comprensione dei prestiti turchi presenti nel romanzo kadareano.

<i>Këshjtjella</i>	<i>La fortezza</i>	<i>I tamburi</i>	<i>Les tambours</i>	<i>in turco (al singolare)</i>
akënxhinj	akënxhinj	akingi	akindjis	akıncı
azapë	azapë	asapi	asapes	azab
eshkynxhinj	eshkynxhinj	eshkingi	eshkindjis	eşkinçi
dallkëllëçë	dallkëllëçë	dallklicci	dalklitçs	dalkılıç
serdengjeshlerë	serdengjeshlerë	serdengestleri	serdengestlers	serdengeçti
myselemë	myselemë	muselemi	musélems	müsellem
spahinj	spahi	sipahi	sipahis	sipahi

Tabella 6.

Diverso è l'esito traduttivo del sostantivo "jeniçerë". Trattandosi di un termine militare entrato da tempo a far parte del vocabolario di molte altre lingue diverse da quella turca, è naturale la scelta dei traduttori in entrambe le rese italiane, come in quella francese, di adottare il cosiddetto equivalente stabilito che non crea distanza tra originale e traduzione.

Sorprende, invece, la scelta dei traduttori di Tirana di adottare un prestito, anziché tradurre il termine "taborr" in italiano con la parola "battaglione", che costituirebbe il suo diretto equivalente stabilito. Del resto, nelle note in fondo all'edizione in questione, è stata allestita una sorta di breve glossario, con una lista di termini improntati alla lingua turca e la relativa spiegazione per il lettore italiano. In queste note, la parola "taborr" è chiarita con il termine "battaglione", nelle pagine del romanzo, invece, è riproposto in diverse occasioni con il ricorso al prestito.

Altrettanto illogica appare ne *La fortezza* la scelta di non tradurre la parola "kurdë" in italiano, ma di lasciare il nome del popolo tra virgolette e in lingua albanese, mentre tutti gli altri nomi dei popoli che fanno seguito nella narrazione sono stati tradotti.

La traduzione italiana ne *I tamburi* non mostra nei due casi appena esaminati alcuna scelta particolare, se non il fatto che il termine "taborr" è reso come "compagnie", per via della traduzione francese ("compagnies", Kadare, 1972:13).

Oltre alle osservazioni dal punto di vista del lessico militare, nel segmento che si sta analizzando (tabella 5), occorre mettere in risalto ulteriori cambiamenti prodotti dalle scelte traduttive, che esulano dall'esame condotto sui prestiti, ma che evidenziano altri fenomeni traduttivi di tipo lessicale, che la critica delle traduzioni si propone di indagare.

<sup>227</sup> Cfr. R. Mantran, *Historia e Perandorisë Osmane*, Dituria, Tirana, 2004, in part. pp. 693-698. (Traduzione dal francese di Asti Papa; titolo originale *Histoire de l'Empire Ottoman*, Fayard, Paris, 1989).

Ci riferiamo alla sostituzione ne *I tamburi* del sostantivo “pemë” (lett. albero), con il sostantivo “pertica”, nel dipingere l’immagine delle marmitte dei giannizzeri appese su un supporto di legno. L’esito della resa di Donaudy, influenzata dalla scelta di Vrioni, dà luogo ad una modificazione, che incide nella percezione della componente visiva del luogo descritto dall’originale, condizionata dalla presenza dell’immagine dell’albero menzionato nell’originale o dalla sua sostituzione con la ben più sobria e fredda immagine della pertica.

Un’ulteriore immagine da esaminare è quella ricreata da *La fortezza* con l’utilizzo del termine “formicolaio”, sinonimo del più comune “formicaio”, con cui i traduttori di Tirana hanno inteso descrivere l’elevato numero di tende degli *azap*. Di fatto, l’immagine è suggerita dal termine “mizëri” del testo originale, che significa letteralmente “formicaio”, ma che in locuzioni simili a questa del nostro segmento, sta ad indicare, più genericamente, una moltitudine, una miriade. La scelta dei traduttori di *La fortezza* di ricorrere al significato letterale del termine va letta, probabilmente, come l’intenzione di aggiungere un elemento visuale in più alla narrazione, del tutto soppresso nella traduzione francese e nella conseguente traduzione italiana di Donaudy. Un simile apporto crea un’espansione degli effetti interpretativi.

Viceversa, in riferimento ad un altro termine, ne *I tamburi* si assiste al fenomeno dell’iponimia. Per l’esattezza, il verbo dell’originale “zbardhnin”, riferito, ancora una volta alle suddette tende degli *azap*, riproposto letteralmente ne *La fortezza* come “biancheggiavano”, svanisce ne *I tamburi*, lasciando il posto al più neutrale “si estendevano”, che non comporta nessuna implicazione descrittiva, riducendo, così, l’immagine dell’originale. In termini mesostrutturali, si traduce in un effetto di contrazione dell’impatto interpretativo.

Infine, ad apportare un diverso effetto nella percezione di quanto descritto dall’originale è l’attributo assegnato alle tende dei *sipahi*. In effetti, mentre *Kështjella* definisce queste ultime genericamente come “të bukura”, ovvero “belle”, nelle due rese in italiano i due rispettivi aggettivi prescelti aggiungono qualche implicazione in più all’oggetto descritto. La scelta di ricorrere all’attributo “preziose” ne *La fortezza* e “civettuole” ne *I tamburi*, non può essere considerata equivalente, ovvero dettata dalla stessa logica, a prescindere dal fatto che quella de *I tamburi*, ripete fedelmente la scelta adottata precedentemente da Vrioni (“coquettes”, Kadare, 1972:13). Del resto, neppure l’esito traduttivo finale può essere paragonabile: mentre l’attributo “civettuole” implica un senso di appariscenza e smanceria, rischiando di precipitare nella sfera dei caratteri negativi e soprattutto di apparire inappropriato per il contesto bellico in cui compare; “preziose”, al contrario, comporta l’attribuzione di valore e pregio, non meno a livello economico. E proprio in quest’ultima accezione dell’attributo “preziose”, può essere letta la volontà dei traduttori albanesi di assegnare alle tende di questo particolare corpo dell’esercito turco una caratteristica specifica, conforme al loro grado militare. Di fatto, stando alle note del glossario della già menzionata *Storia dell’Impero Ottomano* (Mantran, 2004:697) i *sipahi* sono dei feudatari, che costituiscono un corpo di cavalleria dotato dei mezzi economici necessari a rifornirsi delle armi. Una simile definizione fa pensare che

le tende in cui queste truppe dell'esercito alloggiano, siano più sfarzose delle altre, in virtù dell'agiatezza di tali soldati. Letta in quest'ottica, la scelta traduttiva de *La fortezza* potrebbe essere classificata come una esplicitazione, mentre il cambiamento verificatosi ne *I tamburi*, come una modificazione radicale.

Dal punto di vista mesostrutturale, questi due interventi danno esito, rispettivamente ad una contrazione degli effetti interpretativi, ne *La fortezza*, e ad una trasformazione ne *I tamburi*.

Il tipo di analisi di tipo lessicale finora condotta, verrà ora esteso ad un altro passaggio, tratto questa volta dal decimo capitolo, costruito intorno all'episodio dell'utilizzo del cavallo assetato per la rivelazione dell'acquedotto della fortezza. Il segmento narrativo in questione è stato prescelto, in quanto fornisce una elencazione di nomi propri, di cariche militari e civili, di professioni, con cui vengono identificati certi personaggi del romanzo.

<i>Kështjella</i>	Prapa pashait qëndruan me radhë <u>allajbeu</u> , plaku <u>Tavxha</u> , <u>myftiu</u> , <u>kryeveqilharxhi</u> , kryemekaniku <u>Saruxha</u> , <u>Kurdishxhiu</u> , <u>Kara-Mukbiki</u> , arkitekt <u>Kauri</u> , <u>Tahankai</u> dhe anëtarë të tjerë të këshillit të luftës. Përbri tyre më tutje rrinin <u>sanhakbejlerë</u> , komandantë repartesh të ndryshme, <u>Kadiasqeri</u> , Siri Selimi, astrologu, komandanti i ri i <u>xhenierëve</u> , ndihmësi i Saruxhait, <u>kryetopçiu</u> , <u>kryedaullexhiu</u> , komandanti i kampit, <u>kryehafija</u> , etj. Akoma më tutje, në një grumbull pak më të çrregullt e më të dendur rrinin sekretarë të ndryshëm, mjekë, <u>hoxhallarë</u> , <u>spahinj</u> , teknikë të vjetër dhe oficerë gradash të ndryshme. (Kadare, 1970:155)
<i>La fortezza</i>	Dietro al pascià si fermarono in ordine: l' <u>allajbè</u> , il vecchio <u>Tavxhà</u> , il <u>myftì</u> , l' <u>intendente generale</u> , il <u>capomeccanico Saruxhà</u> , <u>Kurdishxhì</u> , <u>Kara-Mukbil</u> , l'architetto <u>Kauri</u> , <u>Tahankà</u> ed altri membri del consiglio di guerra. Al loro fianco, più in là, stavano <u>sanhakbejlerë</u> , comandanti di reparti vari, « <u>kadiasqerì</u> », <u>Sirì Selim</u> , l'astrologo, il nuovo comandante dei <u>genieri</u> , l'aiutante di Saruxhà, il <u>capocannoniere</u> , il <u>capotamburo</u> , il comandante dell'accampamento, il <u>capo del servizio informazioni dell'esercito</u> ed altri. Ancora più in là, in un gruppo poco più disordinato e più folto, vi erano vari segretari, medici, <u>hotxha</u> , <u>spahì</u> , vecchi tecnici ed ufficiali di gradi diversi. (Kadare, 1975:186)
<i>I tamburi</i>	Alle spalle del pascià si schierarono, secondo l'ordine delle precedenze, l' <u>allaybey</u> , il vecchio <u>Tavgia</u> , il <u>myfti</u> , l' <u>intendente in capo</u> , <u>Sarugia</u> , <u>Kurdisgi</u> , <u>Kara-Mukbil</u> , l'architetto, <u>Takanhai</u> e gli altri membri del consiglio. Ai lati di costoro, un po' in disparte, stavano alcuni <u>sangiakbey</u> , alcuni capitani di diverse formazioni, il comandante dell'accampamento, il <u>capo dei servizi d'informazione</u> , il <u>Kadiasker</u> , <u>Siri Selim</u> , l'astrologo, il nuovo comandante delle <u>truppe del genio</u> , l'aiutante di Sarugia, l' <u>artigliere capo</u> , il <u>tamburo maggiore</u> , eccetera. Ancora più distante, un gruppo più folto e più eterogeneo comprendeva segretari, medici, <u>hogia</u> , <u>sipahi</u> , tecnici e ufficiali di vari gradi. (Kadare, 1981:157-158)

Tabella 7.

Analogamente a quanto è stato messo in evidenza nel corso dell'analisi critica delle traduzioni del precedente segmento, le due rese italiane mostrano, anche rispetto al frammento ora sotto esame, due tendenze traduttive divergenti: *La fortezza* mantiene i nomi propri di persona e le cariche militari, civili e religiose secondo la forma grafica dell'originale e, quindi, dell'alfabeto

albanese; *I tamburi*, invece, tende ad adattare la scrittura dei nomi turchi e delle varie cariche all'alfabeto italiano. Tuttavia le scelte dei traduttori mancano di costanza ed uniformità.

Innanzitutto, osservando la maniera in cui sono stati scritti ne *La fortezza* certi nomi propri di persona e certe cariche, risulta evidente la commistione di due sistemi di scrittura: all'alfabeto albanese è associato l'accento a fine parola, assente nel sistema grafico dell'albanese. È questo il caso di: “allajbè”, “myfti”, “kadiasqeri”, “spahì”, per quanto riguarda le cariche; e di “Tavxhà”, “Saruxhà”, “Kurdishxhì”, “Tahankà”, “Siri” (Selimi), per i nomi propri dei personaggi.

In seconda istanza, nella traduzione di Tirana, si nota la compresenza di prestiti e di adattamenti culturali rispetto a termini appartenenti alla stessa categoria semantica e pragmatica. Per esempio, da un lato, i termini dell'originale “allajbeu”, “myftiu”, “sanxhakbejlerë”, “Kadiasqeri”, sono stati assunti, per mezzo di un adattamento ortografico all'albanese, direttamente dalla lingua turca (alaybey, müftü, sancakbeyler, kadiasker), dunque, sono stati presi in prestito; dall'altro, termini quali “kryeveqilharxhi”, “xhenierë”, “kryetopçi”, “kryedaullexhi”, “kryehafi”, sono stati tradotti in italiano, rispettivamente come “intendente generale”, “genieri”, “capocannoniere”, “capotamburo”, “capo del servizio di informazioni dell'esercito”.

L'esito traduttivo dei termini appena menzionati genera dei fenomeni lessicali differenti dal punto di vista della critica della traduzione: l'utilizzo di “intendente generale” rappresenta un adattamento culturale; l'adozione di “genieri” rientra nella categoria degli equivalenti stabiliti, così come la resa di “capocannoniere” e “capotamburo”, sebbene, di primo acchito, per queste due ultime voci sembrerebbe trattarsi si calchi; l'ultimo termine, invece, “kryehafi”, tradotto come “capo del servizio di informazioni dell'esercito”, dà esito ad una descrizione, in quanto i traduttori hanno fatto ricorso alla spiegazione della funzione di tale carica.

Ad avvalorare l'ipotesi che le scelte dei traduttori di Tirana non siano sempre uniformi si consideri l'esempio della resa in italiano del termine religioso “hoxhallarë” (plurale albanese del termine turco “hoca”), che appare ne *La fortezza* come “hotxha”, forma impropria, dal momento che non si desume alcun legame tra la presenza della consonante “t” e il sistema linguistico albanese, né tantomeno quello italiano.

Da un punto di vista mesostrutturale, tali soluzioni traduttive non si possono ritenere la causa di alterazioni del potenziale interpretativo o di modificazione degli effetti di voce; tuttavia, la mancanza di precisione lessicale e di chiarezza semantica lascia una profonda impronta sul testo di arrivo.

In riferimento alla traduzione italiana di Donaudy, si rileva la difficoltà del traduttore di rendere in italiano, in maniera uniforme, termini appartenenti ad un'altra cultura, che non sono stati codificati secondo l'alfabeto italiano. Ne consegue una certa difformità di scelte linguistiche e grafiche, che si palesano nell'adozione di soluzioni ortografiche contrastanti sia tra di loro, sia con il sistema alfabetico italiano. In alcuni casi, come nei nomi propri di persona, Donaudy propende per l'adattamento all'alfabeto italiano della fricativa post-alveolare sonora, per cui il nome del

vecchio comandante dei giannizzeri, “Tavxha”, diventa “Tavgia”, e quello del capo-fonditore, “Saruxha”, diventa “Sarugia” ne *I tamburi*. Rispetto ad altri fonemi, invece, come nel caso dell’occlusiva velare sorda [k] presente nei nomi propri come “Kara-Mukbil”, “Takanhai”, etc., Donaudy propende per il mantenimento della lettera “k”, al posto della corrispondente “c” dell’alfabeto italiano, probabilmente volendo conservare con ciò la peculiarità del nome straniero. Nel caso di un termine proprio della cultura turca, che nell’originale albanese era stato scritto con un adattamento grafico, “Kadiasqeri”, il traduttore de *I tamburi* fa ritorno alla forma propria della lingua turca, “Kadiasker”, sebbene priva di diacritici.<sup>228</sup>

Oltre all’aspetto della scrittura dei prestiti, occorre mettere in evidenza quale esito abbiano avuto nella traduzione de *I tamburi* altri termini specifici dell’arte militare, dell’ambito religioso e civile del mondo turco rappresentato nel romanzo kadareano. L’analisi dimostra che alcuni nomi sono stati presi in prestito (“allaybey”, “myfti”, “sangiakbey”, “Kadiasker”, “hogia”, “sipahi”), alcuni senza alcun adattamento grafico, altri con qualche modificazione che rimane piuttosto dubbia. Si pensi ai termini “myfti”, “sangiakbey” e “hogia”: in essi si assiste alla compresenza di una mescolanza di scelte ortografiche, che danno esito a termini ibridi, il cui utilizzo non è stato da noi riscontrato nell’utilizzo corrente della lingua italiana scritta. Il vocabolario online *Treccani*, ad esempio, riporta la voce “mufti”<sup>229</sup> e non “myfti”. Altri termini della sfera culturale turca sono stati resi, a volte, con un adattamento culturale, come nel caso della voce “kryeveqilharxhi”, tradotta come “l’intendente in capo”, altre volte con una descrizione, come per il termine “kryehafi” dell’originale, che ne *I tamburi* dà luogo ad una parafrasi esplicativa, ossia “il capo dei servizi d’informazione”; altre volte ancora con un equivalente stabilito (vedi “truppe del genio” per “xhenierë”) ed infine per mezzo di una creazione, ovvero una scelta imprevedibile che risulta appropriata, come nel caso di “artigliere capo” e “tamburo maggiore” per le rispettive due voci albanesi “kryetopçi” e “kryedaullexhi”. Trattandosi di una traduzione indiretta, per comprendere le evidenze traduttive rilevate ne *I tamburi*, occorre necessariamente risalire alla traduzione di primo grado, quella francese, e in essa riscopriamo l’origine di tutte le modificazioni occorse nella resa di Donaudy, il quale ripropone fedelmente le scelte traduttive di Vrioni, sia ne lessico che nella sintassi.

Anche nel caso de *I tamburi*, come già sostenuto per *La fortezza*, gli interventi traduttivi operati non si possono classificare, in questa fase dell’analisi di tipo mesostrutturale, in nessuna delle sei categorie che costituiscono, complessivamente, gli effetti di voce e gli effetti interpretativi.

---

<sup>228</sup> *Kâdiasker* è la forma fornita dal glossario del volume di storia dell’Impero Ottomano, in cui viene altresì fornita la definizione del termine: giudice dell’esercito, figura più elevata della giustizia (la traduzione dall’albanese è nostra). (Mantran, 2004:695).

<sup>229</sup> Mufti s. m. [dall’arabo mufti]. – Nei paesi musulmani, giureconsulto autorizzato a emettere responsi dottrinali su questioni di diritto, di teologia e di pratiche religiose. Definizione tratta dalla pagina di internet <http://www.treccani.it/vocabolario/mufti/>, consultata in data 04.06.2013.

In conclusione, è possibile ritenere che la resa in italiano dei nomi delle truppe attraverso dei prestiti ripropone, in entrambe le rese, l'intento dell'originale di offrire al lettore un'ambientazione turca quanto più verosimile, e, del resto, preserva la volontà di Kadare di accostarsi al lettore con termini di una lingua straniera sconosciuti al suo pubblico, dimostrando che ciò non crea ostacoli di comunicazione.

L'analisi delle scelte traduttive in riferimento alla gamma lessicale, che caratterizza la lingua utilizzata dall'autore per descrivere episodi bellici, viene ora estesa ad un passaggio tratto dal quarto capitolo, in cui, dopo che il pascià ha dato l'ordine di avviare l'assalto alla fortezza, le varie truppe, nell'ordine previsto dalla gerarchia militare, si avventano contro le mura nemiche.

<i>Kështjella</i>	Në krye lëvizën trupat e çrregullt vullnetarë duke valëvitur flamujtë dhe heshtat. Pas tyre u lëshuan harkëtarët, që <u>do të goditnin mbrojtësit e bedeneve</u> gjatë gjithë kohës së sulmit. Pastaj në radhë pa mbarim, me sopatat dhe mburojat që ndritnin prej diellit, lëvizi <u>mizëria</u> e azapëve. Litarët, kazmat, shkallët, trinat prej xunkthi, breshkoret, qysqytë, deshtë e hekurt, dërrasat, çekiçët, gjithfarë mjetesh për të shpuar e <u>për të goditur, notonin ngadalë si plaçka të mbytura mbi detin e ushtarëve.</u> (Kadare, 1970:56)
<i>La fortezza</i>	Dapprima si mossero le truppe irregolari dei volontari, sventolando le bandiere e levando in alto le aste. Dopo di loro si lanciarono gli arcieri che avrebbero dovuto <u>colpire i difensori dei merli</u> durante tutto il tempo dell'attacco. Poi, in ordine interminabile, con le accette e gli scudi che risplendevano al sole, si mosse <u>l'infinito numero</u> degli «azapë». Le corde, i picconi, le scale, le erpici di giunco, le testuggini <sup>230</sup> , i cunei, gli arieti di ferro, le assi di legno, i martelli, ogni sorta di arnesi per aprire brecce e per <u>colpire, galleggiarono lentamente, quali oggetti naufragati su quel mare di soldati.</u> (Kadare, 1975:68)
<i>I tamburi</i>	Le truppe irregolari si mossero, brandendo le lance e gli stendardi svolazzanti. Le seguirono di slancio gli arcieri, il cui compito era di <u>molestare il sommo delle mura</u> per tutta la durata dell'attacco. Poi, con le asce e gli scudi scintillanti al sole, si mise in marcia <u>l'interminabile colonna</u> degli azapi. Corde, picche, scale, graticci di giunco, testuggini, sbarre di ferro, arieti, travi, spaccapietre, strumenti d'ogni sorta destinati a demolire o a <u>colpire ondeggiavano come relitti sul flutto dei soldati.</u> (Kadare, 1981:65)

Tabella 8.

Le espressioni di questo frammento più significative da un punto di vista interpretativo sono le locuzioni “mbrojtësit e bedenave” e “mizëria e azapëve”, assieme all'intera proposizione, “notonin ngadalë si plaçka të mbytura mbi detin e ushtarëve”, nella quale l'attenzione ricade sul verbo “notonin” (lett. nuotavano) e sulla locuzione nominale “mbi detin e ushtarëve” (lett. sul mare dei soldati), poiché quest'immagine si ripete assiduamente nel corso della narrazione, per definire in maniera metaforica la vastità dell'esercito ottomano.

Parimenti, la parola “mizëria” (lett. formicaio), come già esaminato in precedenza, lascia aperta la possibilità di una riduzione dell'immagine suggerita dal termine originale, qualora nella

<sup>230</sup> Errore grammaticale. Forma corretta: testuggini.

traduzione si opti per l'espressione meno marcata "moltitudine", intrinseca nel significato di "formicaio".

Infine, da osservare con attenzione è l'esito traduttivo della locuzione nominale "mbrojtësit e bedeneve" (lett. difensori dei merli), poiché con questo appellativo sono frequentemente menzionati, dagli aggressori turchi, gli albanesi assediati nella loro fortezza.

Come chiariremo di seguito, l'analisi contrastiva delle due traduzioni mette in evidenza che, rispetto ai concetti segnalati, *La fortezza* e *I tamburi* pervengono a soluzioni traduttive differenti, ognuna con un particolare effetto sulle ipotesi interpretative.

In primo luogo, per quanto riguarda l'appellativo attribuito ai castellani, *La fortezza* rimane rigidamente fedele al testo originale, proponendo una traduzione letterale dell'espressione kadareana ("i difensori dei merli"); *I tamburi*, al contrario, apporta una soluzione innovativa, questa volta indipendente rispetto al testo fonte francese. Donaudy, di fatto, rielabora la resa francese di Vrioni eliminando il termine "difensori". Per maggiore chiarezza, si confrontino i due esiti traduttivi riportati di seguito:

<i>I tamburi</i>	Le seguirono di slancio gli arcieri, il cui compito era di molestare <u>il sommo delle mura</u> per tutta la durata dell'attacco. (Kadare, 1981:65)
<i>Les tambours</i>	Les archers, qui avaient pour mission de harceler les <u>défenseurs</u> au sommet des murs durant toute l'attaque, s'élancèrent à leur suite. (Kadare, 1972:66)

Tabella 9.

La scelta adottata da Donaudy può essere letta, in chiave critica della traduzione, come un'implicitazione, la quale sottrae al testo un elemento che, sebbene possa essere presupposto logicamente dal lettore, completa l'immagine visuale dell'assalto, ponendo direttamente, l'una contro l'altra, le due parti in campo. In chiave mesostrutturale, si tratta di una contrazione.

In merito alla seconda espressione presa in esame, "mizëria e azapëve", entrambe le rese in italiano rinunciano all'immagine del "formicaio", per proporre, invece, termini con due valenze differenti. *La fortezza* ricorre alla più generica formula "l'infinito numero degli «azapë»", in cui la parola "numero" riduce ogni implicazione visuale; la soluzione de *I tamburi*, invece, con l'immagine della fila interminabile dei soldati resa dall'utilizzo del termine "colonna" ("l'interminabile colonna degli azapi"), risulta più acuta e indovinata, ma in realtà è il frutto delle soluzioni traduttive di Vrioni, che l'aveva proposta ne *Les tambours* ("l'interminable colonne des asapes"; Kadare, 1972:66). In termini di analisi critica della traduzione si è di fronte ad una creazione, che genere, a livello mesostrutturale una espansione del potenziale interpretativo, laddove *La fortezza*, al contrario, propone una contrazione.

Veniamo ora alla proposizione che chiude il segmento. La traduzione realizzata a Tirana mantiene, ancora una volta, una maggiore fedeltà alle espressioni del testo originale di *Kështjella*, rispetto alla resa indiretta de *I tamburi*, tuttavia le alterazioni non mancano neppure nella traduzione del 1975.

Innanzitutto, il verbo “nuotare” (“notonin”), marcato dalla figura retorica della prosopopea, dal momento che, nel contesto di appartenenza, si riferisce ad oggetti inanimati, viene sostituito, ne *La fortezza*, con il verbo “galleggiare”, che riduce il senso figurato espresso dall’originale; ne *I tamburi*, esso è espresso dal verbo “ondeggiare”, che, pur sopprimendo la prosopopea dell’originale, suggerisce un maggiore lirismo rispetto alla scelta di *La fortezza*. Rispetto alla traduzione di Tirana, pertanto, a livello mesostrutturale, riscontriamo una contrazione, mentre nella resa indiretta di Donaudy, una trasformazione.

In secondo luogo, l’immagine figurativa del mare associata all’esercito turco, resa dalla locuzione nominale “mbi detin e ushtarëve”, viene riproposta nelle traduzioni italiane con due soluzioni lessicali differenti: “su quel mare di soldati” (*La fortezza*), “sul flutto dei soldati” (*I tamburi*). Rispetto alla traduzione letterale della traduzione di Tirana, la resa di Donaudy mostra una sensibilità poetica consona al contesto dell’originale. La scelta del termine “flutto”, certamente influenzata dalla parola francese “houle” (lett. moto ondoso del mare, onda) utilizzata da Vrioni, che costituisce una sineddoche in relazione alla parola “mare”, rappresenta quella che, nel metodo di Hewson di critica traduttiva, è definita modificazione. L’impatto mesostrutturale, tuttavia, rimane equivalente all’originale in entrambe le rese.

Nel complesso, da una prospettiva mesostrutturale, la traduzione indiretta di Donaudy costituisce una riformulazione ben riuscita del frammento kadareano, mentre, *La fortezza*, realizzata, come è stato già più volte sottolineato, da traduttori albanesi, pertanto non di madrelingua italiana, pare mantenere – almeno per quanto concerne l’analisi dei segmenti finora analizzati – uno stretto legame con le strutture linguistiche albanesi, ed esita a proporre espressioni più conformi e ben riuscite rispetto al sistema linguistico di arrivo.

Volendosi addentrare più dettagliatamente nelle scelte lessicali concernenti il passaggio sotto esame, occorre soffermarsi sul verbo “godas” (lett. colpire), che appare due volte nel frammento originale: “do të goditnin mbrojtësit e bedenave” (lett. colpiranno i difensori dei merli) e “për të goditur” (lett. per colpire).

Esso ha una valenza interpretativa di grande rilevanza all’interno del romanzo, in quanto il compito cruciale dell’esercito turco giunto ai piedi della fortezza albanese è, esattamente, quello di “colpirla” ed annientarla, per assoggettare i suoi abitanti al potere del sultano e ai precetti della religione musulmana.

La sua sostituzione con verbi che deviano, più o meno marcatamente, dal concetto espresso dal verbo “colpire”, può condurre il lettore su piste interpretative relativamente distanti da quelli dell’originale.

Nel caso del segmento che si sta analizzando, *La fortezza* non propone alcuna alternativa rispetto al verbo segnalato e, in entrambi i casi, utilizza il verbo “colpire”; ne *I tamburi*, al contrario, per la prima delle due occorrenze del verbo albanese “godas”, è stata proposta una variazione semantica: “molestare”. Dal momento che tale soluzione traduttiva non implica nessun

legame semantico-pragmatico con il verbo originale, si giunge alla conclusione che, da un punto di vista della critica della traduzione, *I tamburi* hanno apportato una modificazione radicale al segmento prescelto. Il suo esito a livello mesostrutturale è tale che, trattandosi di una parola che ricorre con considerevole frequenza, una sua eliminazione riduce l'effetto di ripetizione ed enfaticizzazione che produce il testo originale. Si è, pertanto, in presenza di una contrazione e di una trasformazione.

Un ulteriore passaggio incentrato su un episodio bellico è stato selezionato per l'analisi critica all'interno del dodicesimo capitolo. Si tratta del frammento narrativo che precede immediatamente l'entrata in gioco del terzo cannone e che descrive l'abbattimento della porta principale della fortezza e il brulichio dei soldati attorno al luogo dell'assalto.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p>Pastaj, midis zhurmave të tjera, u dëgjua një ulërimë e madhe, që nuk kuptohej në ishte ulurimë gëzimi apo paralajmërimi, dhe porta gjigante ra përdhe me një zhurmë shurdhonyjëse. Ushtarët, që ishin hapur në çastin e rënjes, u dyndën përsëri rreth saj si <u>mizat e dheut</u>. <u>Turma e shqetësuar u vërtit shumë kohë rreth e rrotull portës dhe, më në fund, ajo, e tërhequr nga dhjetëra litarë, ganxha të hekurta dhe krahë të zhveshur, lëvizi ngadalë, duke u larguar prej mureve. <u>Kështjellarët qëllonin me tërbim mbi rrëmbenjësit e portës. Shigjetat, heshtat dhe lëmshet e zjarra fluturonin pa pushim mbi ta. Megjithatë, porta e hekurt lëvizte ngadalë, duke u larguar gjithnjë. Nëpër hekurat e saj kishin ngecur e po zvarriteshin bashkë me të nëpër pluhur disa ushtarë të vrarë, por askush nuk i kishte nge të merrej me ta. Me dhjetëra azapë dhe ushtarë myselemë të djersitur, të mbytur në pluhur, duke rënkuar e gulçuar, po e nxirrnin portën e madhe nga zona e luftës.</u> (Kadare, 1970:185)</u></p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p>Dopo, in mezzo agli altri rumori si udì un urlo possente, che non si capiva se fosse urlo di gioia oppure di allarme, e la ciclopica porta cadde giù con un rumore assordante. I soldati, che nel momento della caduta della porta si erano tirati indietro, <u>brulicarono</u> nuovamente intorno ad essa come <u>formiche</u>. <u>La moltitudine, preoccupata, girò e rigirò per lungo tempo intorno alla porta, e alla fine, questa tirata da diecine<sup>231</sup> di funi, di ganci di ferro e di braccia nude, fu portata</u> lentamente lontano dalle mura. <u>I difensori della fortezza tiravano con rabbia su coloro che stavano portando via la porta. I dardi, le aste e i globi di fuoco volavano ininterrottamente su loro. La porta di ferro, tuttavia, si muoveva lentamente, allontanandosi sempre più. Tra i ferri di quella erano rimasti incastrati e venivano trascinati insieme con essa attraverso la polvere alcuni soldati uccisi; ma nessuno aveva tempo da<sup>232</sup> badare a loro. Diecine di azap e soldati myselem madidi di sudore, completamente coperti di polvere, gemendo e ansimando, stavano portando la porta fuori della<sup>233</sup> zona di combattimento.</u> (Kadare, 1975:221)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>Poi, fra mille rumori, si udì un grande urlo, impossibile dire se di gioia o di avvertimento, e l'enorme porta si abbatté con un fracasso assordante. I soldati, che si eran tirati indietro al momento della caduta, di nuovo le si raggrupparono subito intorno, come <u>formiche</u>. <u>Infine, trascinata da decine di corde, di uncini e di braccia denudate, la porta si mosse lenta, allontanandosi dalle mura. Gli assediati, furibondi, facevan piover frecce e pece fusa su quelli che la portavano via. I morti aggrappati alle sbarre venivano trascinati con lei nella polvere, ma</u></p>

<sup>231</sup> Forma meno frequente di "decine".

<sup>232</sup> Errore grammaticale. La preposizione richiesta in quest'espressione è "di".

<sup>233</sup> Errore grammaticale. La preposizione richiesta dalla locuzione verbale "portare fuori" è "da".

	nessuno si curava di loro. Asapi e muselemi, <u>trafelati</u> , inondati di sudore e <u>come</u> coperti di una polvere <u>nera</u> , traevano la grande porta fuori dalla zona dei combattimenti. (Kadare, 1981:186)
--	--

Tabella 10.

Già ad un primo sguardo complessivo della tabella sopra riportata, è facile accorgersi della lunghezza inferiore che caratterizza il frammento de *I tamburi*, sia rispetto a quello di *Kështjella* che a quello de *La fortezza*.

Soffermandosi sulle sottolineature, da noi apportate per evidenziare i punti problematici delle traduzioni, si rileva immediatamente l'assenza ne *I tamburi* di almeno due intere proposizioni, senza considerare la notevole riduzione e rielaborazione che hanno subito altre due frasi. Le due frasi soppresse, senza che il loro contenuto sia stato ricodificato e inserito nelle proposizioni attigue, sono: “Turma e shqetësuar u vërtit shumë kohë rreth e rrotull portës” (lett. La folla irrequieta, si aggirò a lungo intorno alla porta) e “Megjithatë, porta e hekurt lëvizte ngadalë, duke u larguar gjithnjë” (lett. Tuttavia, la porta di ferro si muoveva lentamente, allontanandosi sempre più). Sebbene queste considerazioni rientrino nell'ordine delle questioni relative alle scelte radicali, vale a dire l'aggiunta e l'eliminazione, che tratteremo in fondo a questo capitolo, occorre ora metterle in risalto, per poter cogliere maggiormente la valenza interpretativa dell'utilizzo del verbo “lëvizet” (lett. muoversi), più volte riferito alla porta abbattuta.

Effettivamente, dalla lettura globale del passaggio, si ha l'impressione che la focalizzazione dell'attenzione ricada sull'oggetto “porta”, al quale vengono ricollegate le azioni dei soldati, sebbene la centralità persista sull'oggetto in sé e sui suoi sviluppi.

Il fatto che all'oggetto “porta” si associ, per ben due volte, un verbo di movimento (“lëvizi ngadalë” e “lëviste ngadalë”), può far pensare che l'autore abbia cercato di rendere animato quell'oggetto che costituisce, agli occhi degli aggressori della fortezza, l'ostacolo principale alla loro conquista della roccaforte nemica. Non a caso, evidentemente, nella pagina precedente a quella del passaggio selezionato, la narrazione si sofferma lungamente sulla questione dell'abbattimento della porta. Ben due volte viene ripetuta, identica, la stessa frase: “Porta e madhe po shkalmohëj” (lett. La grande porta stava per essere sfondata) (Kadare, 1970:184). Alla fine il pascià dà l'ordine – che nella narrazione stessa viene definito “pak i jashtëzakonshëm” (lett. un po' insolito) – di scardinare la porta e di trascinarla via (“Të shkulet porta nga vendi dhe të merret me vete”, Kadare, 1970:184).

Sulla base di tali considerazioni, da un punto di vista mesostrutturale, dunque, appare evidente che omettere nella resa italiana del 1981 due porzioni di testo, in cui la parola “porta” si ripete costantemente, comporta una riduzione degli effetti creati dall'originale.

E non va tralasciata neppure un'ulteriore obiezione rispetto alla struttura sintattica della traduzione di Donaudy. La porzione di testo immediatamente successiva alla frase mancante, prende l'avvio con l'avverbio “infine”, il quale, per sua stessa natura semantica, prevede che nelle

proposizioni precedenti siano state esposte una serie di elementi, rispetto ai quali, il contenuto proposto dalla frase da esso introdotta, rappresenta la conclusione della sequenza. Nel contesto del segmento tradotto, a nostro parere, l'utilizzo dell'avverbio "infine" sembra lasciar presagire la mancanza di qualche particolare, cosicché appare inappropriato rispetto alla riformulazione dei contenuti.

Ad altro tipo di esiti traduttivi conduce la manipolazione di certi materiali testuali ridotti e reinseriti in altre porzioni attigue del passaggio sotto esame.

Ad esempio, la frase originale "Shigjetat, heshtat dhe lëmshtet e zjarrta fluturonin pa pushim mbi ta" è stata sottoposta alla riformulazione della forma globale, per cui essa risulta assente nella struttura sintattica de *I tamburi*, mentre i suoi elementi principali sono stati collocati nella frase successiva, dando esito al seguente periodo: "Gli assediati, furibondi, facevan piover frecce e pece fusa su quelli che la portavano via" (Kadare, 1981:186). Questo intervento traduttivo non sottrae alla narrazione di natura descrittiva nessun dettaglio di tipo visuale, tuttavia contrae la potenza dell'effetto interpretativo trasmesso dall'originale.

Questa conclusione è avvallata dal fatto che ne *I tamburi* è del tutto assente la frase che in *Kështjella* fa immediatamente seguito a quella rimaneggiata da Donaudy: "Megjithatë, porta e hekurt lëvizte ngadalë, duke u larguar gjithnjë" (lett. Tuttavia, la porta di ferro si muoveva lentamente, allontanandosi sempre più). Questa proposizione, prendendo l'avvio con la congiunzione avversativa "tuttavia" ("megjithatë"), pone in contrapposizione due elementi che concorrono a descrivere la situazione venutasi a creare a ridosso della mura della fortezza, ed in particolare fornisce qualche elemento in più per la costruzione dell'immagine che vede contrapposte le due parti coinvolte nel combattimento: l'esercito turco, ai piedi della roccaforte assediata, e i castellani albanesi che rispondono agli attacchi dalla loro posizione di difesa, alla sommità delle mura di cinta. L'andamento accelerato della narrazione de *I tamburi*, che quasi sorvola su questa contrapposizione delle forze in gioco, sembra limitare le risorse espressive dell'originale, producendo una riduzione degli effetti stilistici e una contrazione del potenziale interpretativo.

Per quanto concerne la traduzione di Tirana, dal canto suo, la considerazione globale, che scaturisce dalla visione d'insieme dei mutamenti microstrutturali, verte sulla constatazione di una riproduzione fedele degli elementi sintattici e lessicali dell'originale che, se non fosse per le goffaggini linguistiche, offrirebbe al lettore una chiave di lettura piuttosto corrispondente a quella dell'originale.

Ciò che viene a mancare, ne *La fortezza*, è l'attribuzione di una sorta di personificazione all'oggetto "porta". Di fatto, la sostituzione del verbo "lëvizi", nella forma attiva, con il verbo "fu portata", nella forma passiva, sposta la focalizzazione dal movimento attribuito all'oggetto, all'azione compiuta dai soggetti logici dell'episodio, sebbene nel secondo caso in cui il verbo "lëviz" compare nell'originale, esso viene adottato anche ne *La fortezza*. Eppure, in questa seconda

istanza, il valore semantico del verbo “muoversi” riferito all’oggetto ha ormai perso la sua valenza figurativa, a causa, proprio, della chiarificazione inserita nella frase in questione per mezzo dell’utilizzo del verbo passivo “fu portata”, cosicché risulta ora espresso chiaramente che l’oggetto si muove perché trasportato di peso dai soldati, laddove nell’originale, questa azione, ovviamente inconfutabile a livello logico, era stata camuffata dall’attribuzione di un verbo attivo di movimento ad un oggetto, la porta. Anche in questa circostanza, l’impatto mesostrutturale risente di una riduzione stilistica e una contrazione interpretativa.

Per giungere, dunque, alle considerazioni prettamente lessicali sul segmento in questione, è interessante richiamare l’attenzione sull’espressione “mizat e dheut” (lett. formiche), associata, attraverso una similitudine, alla schiera dei soldati attorniatasi alla porta abbattuta.

Il suo ricorso nella narrazione richiama alla mente un’altra espressione frequente di Kadare a proposito dell’esercito turco, vale a dire “mizëria e ushtarëve”, che letteralmente significa, per l’appunto, formicaio. Per questa ragione, ai fini di una coerente connessione dei fili interpretativi che percorrono il romanzo, è necessario che l’espressione “mizat e dheut” sia presente anche nelle due versioni tradotte. Per la stessa ragione sarebbe opportuno che nelle due rese apparisse anche il termine “formicaio” – il quale, da quanto si è visto nel corso dell’analisi di un precedente passaggio, non viene regolarmente riproposto.

Effettivamente, sia *La fortezza* che *I tamburi* adottano la soluzione di riproporre la similitudine delle “formiche” e, nel caso specifico de *La fortezza*, il concetto è rafforzato ulteriormente dall’utilizzo del verbo “brulicarono”, semanticamente connesso agli insetti in questione, per rendere il concetto che in *Kështjella* era stato espresso, con neutralità, dal verbo “u dyndën” (lett. si riversarono).

Un elemento lessicale che richiama l’attenzione della critica delle traduzioni è il termine “kështjellarët”, utilizzato da Kadare e non riproposto in nessuno dei due segmenti tradotti analizzati. *La fortezza*, infatti, opta per la locuzione “i difensori della fortezza”, mentre *I tamburi* per il termine “gli assediati”, rispettando la scelta lessicale compiuta da Vrioni (“les assiégés”; Kadare, 1972:200).

Le due soluzioni adottate risultano alquanto inaspettate, essendo che la lingua italiana, così come quella francese, possiedono l’esatto corrispondente, vale a dire, rispettivamente, “castellani” e “châtelains”, il cui ambito semantico include il significato inteso nel romanzo. Si faccia, a tal proposito, riferimento, alle fonti consultate. Tenendo conto della definizione riportata nel *Fjalori i Gjuhës së Sotme Shqipe* (1980), la parola “kështjellar” implica due significati: 1. Feudali që ishte zot i një kështjelle (lett. Il feudale padrone di un castello); 2. Komandanti i luftëtarëve që mbronin një kështjelle; luftëtarë që mbronin një kështjellë (lett. Il comandante di coloro che combattevano per difendere una fortezza; colui che combatteva per difendere una fortezza). Il *Grande Dizionario Italiano – Hoepli*, fornisce tre significati della parola “castellano”: 1. Feudatario custode o proprietario di un castello; 2. Comandante di una fortezza; 3. (raro) Chi abita in un castello.

Parimenti, secondo il dizionario della lingua francese *Larousse*, “châtelain” ha due significati: 1. Seigneur possesseur d’un château ou d’une maison forte et du territoire attenant (lett. Signore in possesso di un castello o di una fortezza e del territorio ad esso attinente); 2. Officier qui était préposé à la garde d’un Château (lett. Ufficiale preposto alla guardia di un Castello).

La soluzione di non tradurre la parola “kështjellarë” con il relativo equivalente stabilito, “castellani”, ma di adottare delle scelte differenti, pur non trovando una spiegazione sul perché sia stata effettuata, apre alla critica delle traduzioni la possibilità di ampie riflessioni. Innanzitutto, è d’obbligo constatare che le soluzioni lessicali intraprese cambiano, in una certa misura, la percezione del concetto che si ricava dal valore semantico del termine originale. Di fatto, i traduttori di Tirana ricorrono ad una parafrasi, che nei termini del metodo critico di Hewson si designa come esplicitazione; Donaudy, invece, traducendo letteralmente il termine del suo testo fonte francese, dà esito ad una modificazione radicale, dal momento che la scelta del termine “gli assediati” non è giustificata da nessun legame di tipo semantico-pragmatico con la voce “kështjellarët”, e per di più, tale soluzione interviene a modificare la percezione della frase. L’effetto che questa scelta implica è quello dell’aggiunta di una connotazione psicologica alla percezione neutrale suscitata dal lemma originale. In altri termini, l’utilizzo dell’appellativo di “assediati” richiama alla mente la condizione di patimento ed angustia, a cui sono sottoposti gli abitanti della fortezza per via dell’accerchiamento nemico, mentre la denominazione di “castellani”, equivalente italiano dell’albanese “kështjellarë”, esula da qualsiasi forma di attribuzione soggettiva di una determinata qualità o condizione esistenziale, lasciando intuire la sola peculiarità di avere la propria dimora nelle mura del castello o di essere incaricati della sua difesa. L’esito mesostrutturale della resa italiana di Tirana corrisponde ad un accrescimento degli effetti di voce, mentre quello della traduzione indiretta, ad una deformazione.

Con la categoria dell’esplicitazione si può definire, in termini di critica delle traduzioni, la scelta dei traduttori di Tirana e di Donaudy (tramite Vrioni), di parafrasare il termine “rrëmbenjësit”<sup>234</sup> (lett. rapinatore), descrivendo l’azione che i soggetti compiono nella vicenda narrata, portare via la porta dal suo sito. Considerato che vincoli linguistici di tipo semantico non consentono ai traduttori di utilizzare nella lingua italiana l’espressione “i rapinatori della porta”, la soluzione traduttiva adottata in entrambe le rese – rispettivamente, “coloro che stavano portando via la porta”, ne *La fortezza*, e “quelli che la portavano via”, ne *I tamburi* – sembra corrispondere alle intenzioni comunicative dell’autore. Tuttavia, si potrebbe anche obiettare che la scelta del verbo “portar via”, privo di quella implicazione psicologica intrinseca al verbo “rapinare”, da cui deriva il nome deverbale d’agente “rapinatore”, sottrae all’espressione dell’originale quella

---

<sup>234</sup> *Rrëmbenjës* è la forma arcaica del sostantivo *rrëmbyes*, in uso prima della riforma ortografica sancita nel 1972. Essendo stato scritto e pubblicato prima di questa data, il romanzo kadareano si attiene ai criteri ortografici vigenti nella sua epoca.

componente figurativa e spirituale che arricchisce l'immagine descritta. Ancora una volta, in entrambe le rese, sarebbe da rilevare una riduzione degli effetti di voce.

Una particolare riflessione merita la resa de *I tamburi* della locuzione albanese “disa ushtarë të vrarë”, con l'aggettivo sostantivato “i morti”. La soluzione traduttiva rispecchia la scelta operata da Vrioni.

L'operazione compiuta consiste in una implicitazione, secondo il modello critico di Hewson, poiché alcuni elementi del testo di partenza sono stati “economizzati” nel testo di arrivo, in virtù del fatto che possono essere presupposti dal lettore e presagiti in maniera evidente dal contesto o dalla situazione descritta. Nonostante la plausibile chiarezza del concetto, tuttavia, la riduzione della locuzione albanese alla sola voce italiana “i morti”, che porta con sé una riformulazione globale del periodo, suscita, a nostro parere, l'impressione che il testo tradotto sorvoli come maggiore rapidità alla scena dei corpi dei soldati, che dopo essere stati uccisi dal crollo della porta, sono rimasti aggrappati alle sbarre. L'impatto mesostrutturale consiste nella contrazione degli effetti interpretativi.

Alcune interessanti evidenze traduttive di tipo lessicale, infine, si riscontrano in entrambe le rese in italiano dell'ultima frase del passaggio prescelto. Esse riguardano le soluzioni adottate in merito alla descrizione dei soldati impegnati nei combattimenti, affidata, nell'originale, ad un aggettivo, “të djersitur”, (lett. sudati), ad una locuzione aggettivale, “të mbytur në pluhur”, (lett. annegati nella polvere) e ad una duplice forma verbale con funzione avverbiale di maniera “duke rënkuar e gulçuar” (lett. gemendo e ansimando). *La fortezza* mantiene tutt'e tre le serie di attributi, nella stessa categoria grammaticale in cui sono espressi nell'originale e con la stessa implicazione semantica del lessico di *Kështjella*, con una sola eccezione: i traduttori di Tirana hanno apportato una variazione di tono nella resa dell'aggettivo “të djersitur” con una locuzione aggettivale “madidi di sudore”, laddove la parola “madidi” sembra concedere all'espressione maggiore letterarietà al concetto espresso. In quest'intervento traduttivo, sul piano mesostrutturale, si legge una deformazione degli effetti stilistici.

Per quanto riguarda *I tamburi*, viceversa, tanto l'ordine sintattico, quanto la valenza semantica del lessico adottato nella traduzione, apportano una certa variazione all'originale. Le forme verbali in funzione di avverbio di modo (“duke rënkuar e gulçuar”) lasciano il posto ad un semplice aggettivo (“trafelati”), anteposto, collocato immediatamente accanto al soggetto, al quale, ovviamente è riferito. Oltre alla ricategorizzazione, la variazione consiste nella mutazione semantica prodotta da una simile soluzione traduttiva. L'aggettivo “trafelati”, di fatto, se può risultare adeguato a rendere l'idea del concetto espresso dal verbo “gulçoj” (lett. ansare), non risulta affatto pertinente rispetto al concetto di sofferenza e dolore espresso dal verbo “rënkuj” (lett. gemere). Pertanto, nel contesto della narrazione, incentrato su scontri e ferimenti, l'assenza della componente di dolore implicata dal verbo “rënkuj”, “gemere”, comporta una riduzione degli effetti

semantici prodotti dal lessico prescelto. E di conseguenza, una contrazione degli effetti interpretativi.

Un simile effetto si ottiene dalla riscrittura di un'altra delle locuzioni descrittive, “të mbytur në djersë”, che ne *I tamburi* si trasforma in una ben più attenuata immagine del corpo dei soldati in seguito ai combattimenti: “come coperti di una polvere nera”. In questa soluzione traduttiva, derivata dalla resa francese, così come lo era anche la precedente, sono implicati due diversi esiti interpretativi. Da un lato, l'attribuzione del colore nero alla polvere non esercita rilevanti variazioni sul piano interpretativo, in quanto si tratta di un elemento visivo, cromatico, che si riallaccia alla presenza della “pece fusa”, con cui sono stati identificati gli oggetti incandescenti citati nell'originale (“lëmshet e zjarra”, lett. groviglio infuocato). Dall'altro, al contrario, l'aggiunta dell'avverbio di modo “come”, risulta più problematico, in quanto sembra ridurre la gravità della condizione dei soldati e trasmettere al lettore italiano un impulso interpretativo più limitato rispetto all'espressione kadareana. Si riscontra in ciò una contrazione di tipo mesostrutturale.

### 3.2. Scelte traduttive rispetto alla componente fittizia della narrazione

L'analisi critica della traduzione si rivolge, ora, ad esaminare il lessico presente in quella parte di tessuto testuale di *Kështjella* maggiormente improntata all'uso figurativo del linguaggio e finalizzata alla costruzione della componente prevalentemente fittizia del romanzo, alla base del quale si colloca la narrazione verosimile di un assedio.

Per tale analisi sono stati scelti, in prima istanza, due passaggi in cui si assiste al fenomeno letterario della metanarrazione, ovvero tra le pagine del romanzo kadareano prende forma la cronaca di guerra di Mevla Çelebi. Più esattamente, il narratore di *Kështjella* racconta che un personaggio del romanzo, ossia il cronista turco, narra, a sua volta, gli episodi dell'assedio della fortezza, per farne una cronaca di guerra che immortalava la spedizione turca in terra straniera. Di questa cronaca fittizia, il romanzo offre alcuni frammenti, laddove la narrazione si sofferma sul personaggio del cronista alle prese con la scelta delle espressioni più appropriate per tessere le lodi dei soldati e rendere gloria all'impresa militare.

Il primo segmento selezionato è tratto dal secondo capitolo e narra del dialogo tra il cronista Mevla Çelebi e l'intendente in capo, uno dei cui argomenti trattati, per l'appunto, è la cronaca della campagna militare in atto.

<i>Kështjella</i>	Çelebiu i tregoi si mendonte ta fillonte kronikën e kësaj fushate. Pak a shumë fillimi do të ishte kështu: «Porsa doli urdhëri i Padishahut <u>botëpushtues</u> , bindja ndaj të cilit është detyrë për njerëzit e për <u>xhindet</u> , <u>luanët</u> u nisën për në luftë në vendin e <u>shqiptarëve</u> dhe shumë <u>hareme</u> u braktisën». Kryeveqilharxhi i tha se fillimi ishte i bukur nga ana poetike, por do t'i pëlqente që ideja e braktisjes të
-------------------	--

	lidhej me një gjë më të domosdoshme për jetën njerëzore dhe më të rëndësishme për ekonominë, për shembëll me <u>parmendën</u> ose me <u>vreshtat</u> . (Kadare, 1970:21)
<i>La fortezza</i>	Çelebi gli disse come intendeva cominciare la cronaca di quella impresa militare. L'inizio sarebbe stato presso a poco così: «appena venne comunicato l'ordine del «Padishah» <u>dominatore del mondo</u> , a cui gli uomini e « <u>xhind</u> » hanno il dovere di prestare obbedienza, i <u>leoni</u> partirono per la guerra nel paese degli <u>albanesi</u> e molti « <u>harem</u> » furono abbandonati». L'intendente generale gli disse che l'inizio era bello dal lato poetico, ma gli sarebbe stato <sup>235</sup> piaciuto di più se l'idea dell'abbandono fosse stata connessa a qualche cosa di più assolutamente necessario per la vita umana e di più importante per l'economia, all' <u>aratro</u> , per esempio, oppure ai <u>vigneti</u> . (Kadare, 1975:26)
<i>I tamburi</i>	Çelebi confidò all'ospite il modo come intendeva cominciare la cronaca. Che doveva iniziare più o meno così: <i>Al richiamo del padiscia, <u>padrone dell'universo</u>, cui uomini e <u>ginn</u> devono assoluta ubbidienza, un gran numero di <u>harem</u> fu abbandonato e i <u>leoni</u> si misero in marcia verso il paese degli <u>Schipetari</u>.</i> L'intendente in capo gli disse che quell'esordio non era privo di poesia, ma che gli sarebbe piaciuto veder l'immagine dell'abbandono degli harem associata a qualche elemento più necessario alla vita umana e più importante ai fini economici, come per esempio l' <u>aratro</u> o il <u>pampino</u> . (Kadare, 1981:30)

Tabella 11.

Nel passaggio in esame, la scelta traduttiva, che più di tutte attira l'attenzione del critico delle traduzioni, consiste nell'utilizzo del termine "Schipetari" ne *I tamburi* per indicare la popolazione albanese.

Una rapida contestualizzazione storica basta a dimostrare come questa scelta sia erronea in un'ottica diacronica della denominazione di questo popolo. Effettivamente, il romanzo è ambientato nel XV secolo, come testimonia la presenza di Giorgio Castriota Scanderbeg, e dunque in un'epoca storica in cui il toponimo "Shqipëria", da cui deriva l'etnonimo "shqiptar", reso in italiano come "schipetaro", non era ancora in uso<sup>236</sup>, di conseguenza, risulta impossibile attribuire tale denominazione alle genti che vi abitavano.

Il fatto che l'etnonimo "shqiptar" sia usato nel testo originale risponde, a nostro parere, ad una logica differente rispetto alla sua utilizzazione in traduzione, a ragion del fatto che Kadare, prendendo le distanze dal genere del romanzo storico in senso stretto, non si pone la questione dell'aderenza agli etnonimi storici, ma si riferisce al suo popolo con il nome attualmente in uso.

Pertanto, la decisione, primariamente assunta da Vrioni e poi rispecchiatasi nella resa di Donaudy, di far adottare il termine "Schipetari", costituisce un chiaro esempio di come la traduzione indiretta si possa fare portavoce delle interpretazioni fuorvianti da parte del primo traduttore e delle sue scelte lessicali improprie.

<sup>235</sup> Errore grammaticale. L'utilizzo del participio passato del verbo "essere" non è compatibile con la forma verbale adottata.

<sup>236</sup> Cfr. B. Demiraj, *Shqiptar*, Naimi, Tiranë, 2010, in part. pp. 18-32.

Rimanendo sull'analisi della traduzione italiana de *I tamburi*, l'attenzione ricade sul termine "ginn". In chiave critica della traduzione si è in presenza di un prestito, corredato da un adattamento grafico all'alfabeto italiano, sulla base della pronuncia dedotta dalla resa francese, vale a dire "djinnns" (Kadare, 1972:29), a sua volta un prestito adattato alla grafia francese.

Il termine dell'originale "xhindet", utilizzato al plurale, a sua volta, è un elemento linguistico con forte valenza culturale e religiosa, penetrato nella lingua albanese per via della dominazione ottomana e della conseguente introduzione della fede islamica, nella cui sfera terminologica si inserisce la parola in questione.

Ne *La fortezza* esso dà esito ad un prestito che mantiene la stessa forma grafica dell'originale, racchiuso tra virgolette. Al lettore comune italiano, privo di dimestichezza con l'alfabeto albanese, pare evidente che questa parola rimane illeggibile e indecifrabile.

Ne deduciamo che, mentre il prestito adattato ad una forma grafica comprensibile al lettore, come nel caso della resa francese e della conseguente italiana de *I tamburi*, risponde alle esigenze comunicative dell'originale, il prestito riscontrato nella traduzione di Tirana senza alcun adattamento grafico riduce il potenziale interpretativo, negando al lettore la possibilità di risalire al concetto originale. Ne *La fortezza*, pertanto, si verifica una contrazione, mentre ne *I tamburi* nessun effetto mesostrutturale è rilevabile a tal riguardo.

Lo stesso tipo di esito, ne *La fortezza*, si può riscontrare nel mantenimento della stessa forma grafica dell'originale per quanto riguarda il termine "padishah", per il quale la lingua italiana possiede un proprio termine, "padiscia", un prestito ormai naturalizzato nel linguaggio corrente e notoriamente identificato con la denominazione ufficiale dei sultani ottomani. A questo vocabolo, definito equivalente stabilito dal metodo critico di Hewson, fa ricorso Donaudy ne *I tamburi*, rendendo agevole la lettura e immediatamente comprensibile il concetto.

La scelta di un equivalente stabilito vale anche per la parola "harem", trattandosi di termine con una chiara implicazione culturale e religiosa, penetrato anche nel repertorio lessicale delle lingue parlate nei Paesi non di fede islamica. Tuttavia, mentre ne *I tamburi* esso risulta parte integrante del corpus linguistico italiano, ne *La fortezza* rimane disgiunto, ovvero segnalato per mezzo di virgolette come un termine straniero.

Soluzioni traduttive affini tra loro riguardano la resa, nelle due traduzioni italiane, dei termini che nell'originale danno vita a delle figure retoriche: una metafora ("luanët") e due metonimie ("parmedën" e "vreshtat"). Sia *La fortezza* che *I tamburi* ripropongono l'immagine dei "leoni" per esprimere il concetto di forza, fierezza e coraggio, associato ai soldati arruolati nell'esercito ottomano. Si tratta, quindi, di ricorrere all'equivalente stabilito della lingua di arrivo. Questa spiegazione vale altresì per il termine "aratro", rievocato in entrambe le rese italiane, come simbolo del lavoro agricolo, sia nella cultura originale che in quella di arrivo.

Una lieve variazione, invece, riguarda la traduzione ne *I tamburi* del termine "vreshtat", tradotto letteralmente ne *La fortezza*, come "vigneti", ricreando la stessa figura retorica di

*Kështjella*, una metonimia, laddove il vigneto rappresenta il simbolo della fonte di guadagno e di agiatezza. Donaudy, invece, influenzato dalla resa francese (“pampre”; Kadare, 1972:29), traduce la parola “vreshtat” con “pampino”, dando luogo ad un’altra figura retorica, la sineddoche, laddove il pampino rappresenta una parte della vite, e quindi del vigneto. Essenzialmente, però, l’effetto che la traduzione de *I tamburi* esercita sui suoi lettori rimane conforme all’effetto esercitato da *Kështjella* sul suo pubblico.

Infine, un ultimo commento concerne l’espressione albanese “botëpushtues”, che consiste in un neologismo<sup>237</sup> creato dallo stesso Kadare, per conferire maggiore intensità al tono attribuito alla scrittura metanarrativa di Mevla Çelebi.

Il termine in questione è composto dall’unione di due parole, “botë”, che significa “mondo”, e “pushtues”, ovvero “occupatore”, “conquistatore”, anche nel significato di colui che s’impadronisce di qualcosa.

In nessuna delle due traduzioni italiane, come neppure in quella francese, appare una qualche forma di neologismo che riproduca l’effetto stilistico del testo originale; la scelta in entrambi i casi è quella di creare un’espressione che si avvicini il più possibile alla valenza semantica del termine originale e che collimi esattamente con i vincoli grammaticali del sistema d’arrivo. La soluzione adottata dai traduttori di Tirana, ovvero “dominatore del mondo”, sembra più prossima all’originale rispetto all’esito riscontrato ne *I tamburi*, a causa della mediazione dell’interpretazione di Vrioni. L’espressione “padrone dell’universo”, tradotto fedelmente dal francese “maître de l’univers” (Kadare, 1972:29), di fatto, non rende l’idea della conquista di territori che caratterizza l’impero ottomano nella sua fase di espansione. Pertanto, se i traduttori di Tirana danno luogo ad un’operazione di creazione, che trova il consenso del critico della traduzione, la resa italiana, in virtù della scelta incongrua operata nella traduzione francese, a cui Donaudy si attiene, apporta una modificazione radicale rispetto al concetto originale. *I tamburi*, pertanto, sono portatori, in tal caso, di una trasformazione del potenziale interpretativo.

Si considerino, ora, le scelte lessicali relative al secondo passaggio prescelto, quello tratto dal quarto capitolo del romanzo kadareano, costituito, come il precedente, da un frammento metanarrativo.

<i>Kështjella</i>	Mevla Çelebiut kish kohë që i vërtitej në kokë ideja për t’i krahasuar <u>ushtarët</u> , që <u>digjeshin</u> , me diçka. Ai po mendonte që, në kronikën e tij, t’i krahasonte ata me <u>fluturat</u> që <u>vërtiten</u> rreth <u>zjarrit</u> , megjithëse fjala «flutur» nuk i pëlqente në këtë rast, sepse nuk e jepte dot mundimin dhe heroizmin e <u>ushtarit</u> . Por ai nuk po gjente dot një krahasim tjetër dhe, veç kësaj, në qoftë se zjarrin e luftës së shenjtë
-------------------	---

<sup>237</sup> In merito alla questione dei neologismi in riferimento alla scrittura di Ismail Kadare, si faccia riferimento all’articolo di Giuseppina Turano, “L’arte magica del creare. Neologismi nell’opera di Ismail Kadare”, in *La scrittura obliqua di Ismail Kadare*, A. Scarsella e G. Turano (a cura di), Granviale Editori, Venezia, 2012, pp. 88-114. I neologismi kadareani vengono qui analizzati in base alla loro suddivisione in varie categorie: a) neoformazioni aggettivali; b) neoformazioni avverbiali; c) neoformazioni verbali; d) neoformazioni nominali; e) neologismi di tipo prefissale; f) neologismi di tipo suffissale; g) parole composte. A quest’ultima categoria afferiscono gli esempi di neologismi riscontrati nel romanzo *Kështjella*.

	do ta krahasonte me <u>qiririn e Islamit</u> , ashtu siç kishte lexuar në kronikat e vjetra, atëherë fjala «flutur» mund të ishte e përshtatshme. Ai mund t'i quante ushtarët « <u>flutura të qiririt të Islamit</u> » dhe kjo do t'i pëlqente me siguri kryekomandantit. (Kadare, 1970:61)
<i>La fortezza</i>	A Mevla Çelebi da molto gli <sup>238</sup> rimuginava in capo l'idea di comparare a qualche cosa i <u>soldati</u> che <u>bruciavano</u> . Egli stava pensando di compararli nella sua cronaca alle <u>farfalle</u> che <u>girano</u> attorno alla <u>fiamma</u> , quantunque la parola «farfalla» non gli piacesse in questo caso, perché non dava punto l'immagine della fatica e dell'eroismo del <u>soldato</u> . Ma lui non riusciva a trovare un altro paragone e, inoltre, se il fuoco della guerra santa lui lo avesse comparato con <u>la candela dell'Islam</u> , così come aveva letto nelle vecchie cronache, allora la parola «farfalla» potrebbe essere adatta. Lui avrebbe potuto chiamare i soldati « <u>farfalle della candela dell'Islam</u> » e questo sarebbe certamente piaciuto al comandante in <u>capo</u> . (Kadare, 1975:73)
<i>I tamburi</i>	Çelebi cercava da un pezzo un'immagine che rendesse bene la visione degli <u>uomini in preda alle fiamme</u> . Pensava di paragonarli alle <u>farfalle notturne</u> che <u>volteggiano</u> intorno ai <u>fuochi</u> , sebbene il termine «farfalle» non gli sembrasse adatto alla circostanza, in quanto non dava un'idea chiara dello sforzo e dell'eroismo dei <u>combattenti</u> . Ma non gli veniva in mente nessun'altra immagine; e inoltre, se paragonava il fuoco della guerra santa alla <u>candela dell'Islam</u> , come aveva letto nelle antiche cronache, il termine «farfalla» sarebbe stato forse appropriato. Quei <u>soldati</u> avrebbe potuto definirli « <u>farfalle della candela sacra</u> ». (Kadare, 1981:69)

Tabella 12.

L'obiettivo dell'analisi lessicale in questo passaggio è rappresentato dai termini riferiti alla sfera religiosa islamica, con cui l'autore della cronaca turca narrata nel romanzo intende instaurare un paragone con i soldati assaliti dalle fiamme durante i combattimenti e con il fuoco della guerra.

Le espressioni dell'originale “fluturat që vërtiten rreth zjarrit” e “qiriri i Islamit” sono trasposte in entrambe le traduzioni italiane attraverso le stesse immagini delle farfalle e della candela. Ciò che differenzia le due rese, tuttavia, è la ricercatezza linguistica che contraddistingue *I tamburi* rispetto al lessico scarno de *La fortezza*. Questa considerazione si basa sul confronto delle soluzioni traduttive adottate per la resa di certe espressioni verbali dell'originale.

Si consideri, innanzitutto, il verbo “digjeshin”, riferito ai soldati: la resa risulta letterale nella traduzione di Tirana, ossia “bruciavano”, mentre si evolve in una locuzione nominale ne *I tamburi*, dando luogo all'espressione “in preda alle fiamme”, che consegue dal participio presente in funzione aggettivale utilizzato da Vrioni, “flambants” (lett. fiammeggianti) (Kadare, 1972:70). Quella di Donaudy, dunque, risulta una scelta appropriata sia da un punto di vista lessicale che stilistico, che il critico della traduzione include nella categoria delle operazioni di creazione.

Se si esamina il verbo dell'originale “vërtiten”, parimenti, ne *La fortezza* si assiste alla scelta del verbo “girare”, che appare ben più generico e indeterminato rispetto al concetto di “volteggiare”, utilizzato ne *I tamburi*, su esempio della resa francese (“voltigeaient”; Kadare,

<sup>238</sup> Errore grammaticale. La ripetizione di tipo deittico del pronome personale atono in funzione di complemento di termine, impropria nella lingua italiana ma, al contrario, doverosa in quella albanese, si spiega con le considerazioni già espresse in precedenza a proposito della forte influenza esercitata, sui traduttori de *La fortezza*, dalla lingua materna albanese.

1972:70), manifestando una maggiore proprietà di linguaggio in rapporto alla limitatezza espressiva che caratterizza la traduzione realizzata da traduttori non di madre-lingua italiana. Pertanto, la resa di Donaudy, assieme a quella di Vrioni, rientra nella categoria della scelta di un iponimo, che eleva il tenore del linguaggio, laddove la traduzione di Tirana rimane vincolata al significato letterale del verbo albanese che, nella sua accezione primaria, significa “ruotare”, stentando, in tal modo, a conferire all’espressione in questione quel lirismo di cui essa era dotata nell’originale. Ne *La fortezza* risulta in tal caso una riduzione degli effetti di voce.

Soffermandosi, ora, sul termine “ushtar” (lett. soldato), che in *Kështjella* compare ben tre volte, si rileva che la resa è identica ne *La fortezza*, dove nelle tre occorrenze del termine i traduttori scelgono di ricorrere al sostantivo “soldato”, anche nella forma plurale. Diverso è, invece, l’esito ne *I tamburi*, dove il termine “soldati” appare solo nell’ultima delle tre menzioni, mentre nella prima e nella seconda esso è sostituito, rispettivamente, dal sostantivo “uomini” e dal participio presente in funzione nominale “combattenti”. Per spiegare tali scelte occorre risalire alla resa francese da cui *I tamburi* deriva, e si riscontra in tal modo una perfetta aderenza della traduzione di Donaudy alle scelte lessicali di Vrioni, che nella sua traduzione ha optato per due espressioni sinonimiche, rispettivamente, “hommes” e “combattants” (Kadare, 1972:70). Le scelte traduttive adottate da Vrioni e perpetuate da Donaudy possono essere definite, in termini di critica delle traduzioni, come un’iperonimia nel caso dell’utilizzo del sostantivo “hommes”, ovvero “uomini”, e come una descrizione rispetto alla scelta di “combattants”, da cui “combattenti”.

Trattandosi di due soluzioni lessicali che, da un punto di vista mesostrutturale, non alterano la comprensione del passaggio sotto analisi, in quanto non apportano cambiamenti rispetto agli effetti interpretativi, tale scelta può essere letta in chiave stilistica, come la volontà di eliminare delle ripetizioni lessicali e arricchire il linguaggio di altre espressioni di uguale valenza semantico-pragmatica. In tal senso, dunque, si parla di deformazione degli effetti di voce.

Con uguale criterio può essere misurata la scelta de *Les tambours* e, di riflesso de *I tamburi*, di sostituire la ripetizione dell’espressione “qiriti i Islamit” dell’ultimo periodo del frammento, con una locuzione creata da un sostantivo e un aggettivo, vale a dire “chandelle sacrée” nella resa francese, tradotta con “candela sacra” in italiano. Dal momento che in precedenza, nel frammento, è stato menzionato l’oggetto in questione, cioè la “candela dell’Islam”, è ormai chiaro al lettore quale sia il referente, cosicché la sua sostituzione con un’espressione analoga costituisce un’operazione di creazione, che apporta un effetto di innalzamento stilistico della lingua della traduzione, con la relativa deformazione rispetto all’originale.

Per concludere l’analisi del passaggio selezionato, occorre mettere in risalto la soppressione, ne *I tamburi*, di un’intera proposizione, l’ultima del frammento, e ciò, ancora una volta, come conseguenza dell’esito traduttivo francese. L’effetto mesostrutturale prodotto da questa scelta comporta una riduzione degli effetti di voce e una contrazione a livello interpretativo, in quanto viene a mancare il riferimento al punto di vista dell’intendente in capo, a cui il cronista si

richiama nelle sue riflessioni per la scelta delle espressioni più pregnanti per la descrizione dei soldati.

Si prenda, ora, in esame il secondo set di passaggi, in cui emerge la componente psicologica del romanzo kadareano. Si è scelto di osservare questo aspetto della narrazione attraverso l'analisi del lessico utilizzato in quei segmenti dialogati, in cui i turchi esprimono minacciosi preavvisi nei confronti degli albanesi, in nome della religione islamica e in virtù dei loro usi e costumi intransigenti, dettati dalla fede che professano.

Il primo dei passaggi di questa serie è tratto dal terzo capitolo, dove sono in corso i rituali della vigilia del primo assalto alla fortezza albanese. Il frammento prescelto riporta le parole di uno sceicco, nelle cui premonizioni sono contenuti vari concetti della religione musulmana, alla quale i turchi intendono convertire gli albanesi.

<i>Kështjella</i>	– Ne do t'u mësojmë këtyre <u>rebelëve të mallkuar kuranin</u> e shenjtë – bërtiste një <u>sheh</u> me zërin si bubullimë. – Në tokën e tyre <u>brigje-brigje</u> , si kurrizi i shejtanit, ne do të ngremë <u>minaretë</u> e bekuara nga <u>allahu</u> . Nga lartësitë e <u>minareve</u> , në orën e muzgut, zëri i <u>myezinit</u> do të bjerë mbi kokët e tyre <u>të pagdhendura</u> si një hashash që qetëson shpirtin. Ne do të bëjmë që ata <u>të mallkuar</u> , pesë herë në ditë <u>të bien përmbys</u> në drejtim të Mekës. Kokët e tyre të sëmura dhe <u>rebele</u> ne do t'i mbështjellim me <u>çallmën</u> qetësuese të Islamit. (Kadare, 1970:42)
<i>La fortezza</i>	– Noi a questi <u>maledetti ribelli</u> insegneremo il sacro <u>corano</u> – urlava uno <u>sheh</u> con la sua voce tonante. – Sul loro suolo <u>gibboso</u> , come la schiena del diavolo, noi eleveremo i benedetti minareti di <u>allah</u> . Dall'altezza dei <u>minareti</u> la voce dei « <u>muezin</u> » nell'ora del crepuscolo si riverserà sulle loro <u>cocciute</u> teste come un «hashash» che calma lo spirito. Noi faremo <sup>239</sup> che quei <u>maledetti cadano bocconi</u> cinque volte al giorno in direzione della Mecca. Le loro teste <u>malate</u> e <u>ribelli</u> noi le <sup>240</sup> avvolgeremo con il <u>turbante</u> calmante dell'Islam. (Kadare, 1975:51)
<i>I tamburi</i>	«Insegneremo il santo <u>Corano</u> a questi <u>maledetti ribelli!</u> » gridava uno <u>sceicco</u> . «Sulla loro terra <u>ammaccata</u> come il dorso di un demonio erigeremo i <u>minareti</u> santificati da <u>Allah</u> . Dall'alto di queste <u>torri</u> , al crepuscolo, la voce dei nostri <u>muezzin</u> cadrà sulle loro teste <u>mal dirozzate</u> come un hashish che si impossessi dello spirito. Faremo in modo che questi <u>infedeli si prosternino</u> cinque volte al giorno in direzione della Mecca. Ne avvolgeremo le teste <u>malate</u> e <u>agitate</u> nel riposante <u>turbante</u> dell'Islam.» (Kadare, 1981:69)

Tabella 13.

L'analisi traduttiva del lessico in questo passaggio si muove in due direzioni: innanzitutto, intende esaminare la resa in italiano dei numerosi vocaboli legati alla fede islamica; in seconda istanza, indaga le scelte lessicali dei traduttori rispetto agli attributi dispregiativi riferiti agli albanesi.

<sup>239</sup> Errore grammaticale. L'espressione verbale è incompleta: per rendere il significato dell'originale occorre aggiungere l'avverbio "sì" o la locuzione avverbiale "in modo (che/da)".

<sup>240</sup> Errore grammaticale. La ripetizione dell'oggetto per mezzo del pronome personale atono, caratterizzante la lingua albanese, si rispecchia nella traduzione come segno di una forte dipendenza dalle strutture sintattiche e grammaticali dell'originale. L'anteposizione del complemento oggetto e l'utilizzo del relativo clitico, di fatto, è una delle caratteristiche peculiari della lingua albanese, che il sistema grammaticale della lingua letteraria italiana non ammette.

Rispetto al primo punto, si prendono in considerazione i seguenti termini dell'originale (qui privati delle loro flessioni grammaticali): “kuran”, “sheh”, “minaret”, “allah”, “myezin”, “çallmë”, a cui si aggiunge il verbo “bie përmbysh”, espressione connotata negativamente riferita ai movimenti che deve compiere un musulmano durante le preghiere.

Analizzando *La fortezza*, è possibile constatare come le scelte traduttive siano irregolari e incostanti. Per alcuni termini, i traduttori hanno fatto ricorso all'equivalente stabilito. È il caso delle parole più comuni relative all'islamismo: “corano”, “minareto”, “allah” e “turbante”. Per altri vocaboli, invece, hanno adottato dei prestiti. In particolare, il termine “sheh” è stato adottato e inserito nella narrazione senza alcuna segnalazione grafica, mentre “muezin”, parimenti preso in prestito, è stato contraddistinto per mezzo di virgolette. Relativamente alla locuzione verbale caratterizzata da una connotazione beffarda ed umiliante da parte del religioso turco nei confronti degli albanesi, i traduttori di Tirana adottano la soluzione di trasporre alla lettera l'espressione originale, facendo ricorso alla locuzione “cadere bocconi”, che ricalca la struttura sintattica originale, composta da un verbo e un avverbio, e nella quale si legge l'intenzione di costernare il nemico.

Ne *I tamburi*, per tutte le espressioni della sfera religiosa islamica sono stati adottati i rispettivi equivalenti stabiliti (“Corano”, “minareto”, “Allah”, “sceicco”, “muezzin”, “turbante”), testimonianza di una ormai assodata presenza di certi concetti appartenenti al mondo islamico all'interno del repertorio culturale del parlante italiano. Da evidenziare, tuttavia, la sostituzione della seconda occorrenza del termine “minareto” con il sostantivo “torre”, secondo la resa francese, probabilmente per ragioni stilistiche, ovvero per non incappare in una ripetizione dello stesso sostantivo, già presente nella frase precedente. La scelta, classificabile come una descrizione, del resto, sembra non apportare un qualche cambiamento agli effetti interpretativi.

Rispetto alla soluzione traduttiva adottata per la resa della locuzione verbale “bie përmbysh”, la scelta del verbo “prosternare” non è direttamente opera di Donaudy, ma risale a Vrioni, visto che nella resa francese è stato introdotto il verbo “prosterner” (Kadare, 1972:51), nella cui valenza semantica rientra l'accezione figurativa del gettarsi con la faccia a terra in atto di umile venerazione, sebbene nella lingua italiana esista un sinonimo del verbo prescelto che ancora meglio rende la connotazione negativa dell'originale. Si tratta del verbo “prostrare”, nel cui senso figurato rientra il concetto dell'umiliarsi, dell'abbassarsi, di implorare.

Complessivamente, le soluzioni traduttive riscontrate in entrambe le rese rispetto ai termini sondati, a prescindere dalle deficienze sopra esposte, possono essere giudicate congrue alle intenzioni interpretative dell'originale.

Si passi, ora, ad esaminare, in che misura le due traduzioni rendano conto dello sdegno e della tracotanza, che trapelano, nella narrazione, da parte dei turchi nei riguardi degli albanesi.

Le espressioni implicate in questo effetto interpretativo sono, a partire dall'originale: “rebelë të mallkuar”, “toka brigje-brigje”, “kokë të pagdhendura”, “ata të mallkuar”, “kokë të sëmura dhe rebele”.

*La fortezza* evidenzia la scelta di espressioni equivalenti all'originale solo per gli attributi “rebelë të mallkuar”, “ata të mallkuar” e “kokë të sëmura dhe rebele”, resi rispettivamente come “maledetti ribelli”, “quei maledetti” e “teste malate e ribelli”, mantenendo la duplice ripetizione che l'autore propone nel breve passaggio esaminato.

Per queste stesse locuzioni, la resa de *I tamburi* è difforme: solo nel primo caso, la traduzione italiana mantiene la qualificazione di “maledetti” e “ribelli”, mentre nel secondo caso, la designazione di “të mallkuar” è sostituita dalla qualifica di “infedeli”, e rispetto alla definizione di “rebele” riferita alle teste degli albanesi è stato preferito l'attributo “agitate”. Entrambe le soluzioni sono conseguenza della doppia traduzione.

L'effetto della scelta del termine “infedeli” risulta un'operazione di creazione con esito positivo, in quanto la valenza semantica dell'appellativo è congruente al contesto cui esso appartiene: trattandosi di questioni religiose, si può ritenere plausibile che un esponente turco della fede islamica qualifichi come infedele colui che professa un'altra religione. Meno convincente sembra la scelta dell'aggettivo “agitate”, nel cui campo semantico non appare il concetto della rivolta, dell'insurrezione, del rifiuto dell'obbedienza, intrinseco nell'attributo “ribelle”. In questo caso ci si può riferire ad un effetto di trasformazione del potenziale interpretativo.

Le due restanti espressioni, a loro volta, danno esito a due soluzioni traduttive da sottoporre ad analisi.

“Toka brigje-brigje” diventa, ne *La fortezza*, “suolo gibboso”, per cui i traduttori di Tirana ripiegano su un attributo semanticamente appropriato a descrivere le convessità del terreno e che, peraltro, ben si lega al termine di paragone cui si accompagna nell'originale, ovvero “kurrizi i shejtanit”, appropriatamente tradotto come “la schiena del diavolo”. L'operazione della creazione, attuata attraverso l'utilizzo dell'immagine della gobba, pertanto, sembra costituire una scelta azzecata.

Non altrettanto sembra potersi dire della soluzione riscontrata ne *I tamburi*, “terra ammaccata”, la quale richiama alla mente, piuttosto, la visione di un suolo pieno di incavi e depressioni, che non di rilievi e sporgenze, come suggerisce la parola “brigje” dell'originale, da “breg”, che, oltre a “riva, sponda, costa”, significa anche “collina, poggio, altura”.

La modificazione sembra scaturire da un fraintendimento della scelta attuata da Vrioni nella sua resa francese, dove ha fatto ricorso all'aggettivo “bosselée”, il quale, se sarebbe da ricondurre al sostantivo “bosse”, letteralmente “bernoccolo, gobba, bozza”, e non al verbo “bosseler”, una delle cui accezioni, oltre a “lavorare a sbalzo”, è, per l'appunto, “ammaccare”. Pertanto, mentre nella resa di Vrioni, la creazione apportata non si allontana dal significato dell'espressione originale, la soluzione adottata da Donaudy risulta una trasformazione rispetto

all'immagine visiva resa da Kadare. Inalterato, comunque, rimane il termine di paragone: il dorso di un demonio.

La seconda locuzione da commentare, “kokë të pagdhendura”, richiede particolare attenzione, in quanto le traduzioni analizzate optano per due esiti traduttivi tra loro differenti: “cocciute teste” ne *La fortezza*, e “teste mal dirozzate” ne *I tamburi*.

In questa circostanza è la resa mediata dal francese che guadagna credito, grazie all'equivalenza semantica che soggiace nel participio in funzione aggettivale “dégrossies”, da cui “dirozzati”, rispetto a quello originale “i gdhendur”, a cui si aggiunge il prefisso negativo “pa”, modulato nella resa francese ed italiana con l'avverbio “mal”. In altri termini, il concetto della mancanza di istruzione, cultura e finezza, contenuta nell'attributo “të pagdhendur”, che deriva dal verbo “gdhend”, il cui significato letterale è quello di “sgrossare, scolpire”, mentre il suo senso figurato è quello di “dirozzare, incivilire”, si riallaccia, sia nell'originale, che nella traduzione francese e nella sua ulteriore resa in italiano, all'immagine delle teste non debitamente scolpite, modellate, sbazzate, sinonimo di inciviltà e ignoranza.

Di conseguenza, risulta fuorviante la soluzione traduttiva de *La fortezza*, dove l'attributo “cocciute” conduce in un ambito semantico differente dall'inciviltà e l'ignoranza, implicando, piuttosto, la natura testarda, ostinata, caparbia, spesso attribuita agli albanesi, talvolta trasformatasi in elemento peculiare dell'identità di questo popolo, e non senza l'assunzione di una connotazione positiva. Per questa ragione, sembra dover escludere la scelta dei traduttori di Tirana dal rango delle possibili interpretazioni dell'espressione originale, e leggere in tale soluzione traduttiva una trasformazione dell'impatto interpretativo.

Assumendo il punto di vista della prospettiva albanese nella narrazione, si consideri ora un segmento estrapolato dal primo dei quindici brani iniziali, nell'intento di verificare in che misura le intimidazioni turche siano state percepite dei diretti interessati e se la portata di tale percezione risulti ben rappresentata nelle traduzioni italiane.

Kështjella	<p><i>Ata na bënë gjithfarë <u>presionesh</u> që ne të prananim vasalitetin. Në fillim përdorën <u>lajkat</u> dhe <u>premtimet</u>, pastaj na <u>akuzuan</u> si <u>renegatë</u> dhe <u>mosmirënjohës</u>, që u jemi shitur frëngjve, domethënë Evropës. Më në fund na <u>kërcënuan</u> hapur se do të na <u>mposhtnin</u> me anë të luftës. Ju u besoni shumë mureve të kështjellave tuaja, na thanë ata, por edhe në qoftë se ato mure janë vërtet të papushtueshme, atëherë ne do t'i <u>rrethojmë</u> ato me <u>unazën e hekurt të blokadës</u>. Ne do të bëjmë që ju të <u>dorëzoheni nga uria</u>. Ne do të bëjmë që, sa herë që të vije koha e korrjeve dhe e ditëve të lëmit, ju të shikoni qiellin sikur të ishte fushë e mbjellë dhe hëna t'ju duket një drapër.</i> (Kadare, 1970:3)</p>
La fortezza	<p><i>Essi ci fecero ogni sorta di <u>pressioni</u> perché noi accettassimo il vassallaggio. Dapprima ci coprirono di <u>lusinghe</u> e di <u>promesse</u>, dopo ci <u>accusarono</u> di essere dei <u>rinnegati</u> e degli <u>ingrati</u>, venduti ai «franchi», ossia all'Europa. In ultimo ci <u>minacciarono</u> apertamente di <u>prostrarci</u> con la forza delle armi. «Voi vi fidate troppo delle mura delle vostre fortezze – ci dissero, – ma anche se quelle mura fossero veramente <u>inespugnabili</u>, allora noi le <u>stringeremmo col ferreo cerchio dell'assedio</u>. Noi vi costringeremmo ad arrendervi dalla fame. Ad ogni stagione</i></p>

	<i>di raccolto e di trebbiatura noi faremmo in modo che il cielo a voi sembrasse campo seminato a grano e la luna falce».</i> (Kadare, 1975:3)
<i>I tamburi</i>	<i>Erano ricorsi a tutti i mezzi di <u>pressione</u> per indurci ad accettare la sovranità del pascià. Dapprima usarono <u>lusinghe e promesse</u>, poi <u>cercarono di intimidirci</u>, <u>accusandoci d'essere dei rinnegati</u>, degli <u>ingrati al soldo dei Franchi</u>, ossia dell'Europa. Infine, ci <u>minacciarono</u> apertamente di <u>sottometterci con le armi</u>. «Voi», ci dissero, «contate molto sui vostri bastioni, ma quand'anche fossero <u>imprendibili li accerchieremo con l'anello di ferro del nostro blocco</u> e vi costringeremo ad <u>arrendervi per fame</u>. Faremo in modo che a ogni ritorno delle messi voi abbiate a credere di vedere nel cielo un campo di grano e nella luna una falce.»</i> (Kadare, 1981:11)

Tabella 14.

La narrazione delle intimidazioni esercitate dalla delegazione turca, giunta dagli albanesi per trattare la loro resa, mostra una graduale progressione della gravità e pericolosità. Osservando le espressioni utilizzate nel segmento originale, di fatto, esse vanno dal concetto di “pressione” (“na bënë gjithfarë presionesh”) fino a quello di “aperta minaccia” (“na kërcënuan hapur”), passando attraverso la nozione di “accusa” (“na akuzuan”). In concomitanza, anche i temi delle intimidazioni subiscono un graduale inasprimento: si va dalla pressione ad accettare la sudditanza al sultano, al tentativo di persuasione per mezzo di lusinghe e promesse, alle accuse di ripudio ed ingratitude, alla minaccia di sottomissione armata.

Un primo sguardo all'esito mesostrutturale rivela come in entrambe le rese italiane si sia mantenuta inalterata la graduale ascesa delle intimidazioni e il progressivo aumento della gravità delle espressioni utilizzate. Di fatto, le scelte lessicali delle due traduzioni rispecchiano alla lettera i concetti espressi dall'originale, grazie all'adozione del corrispettivo equivalente stabilito per ciascuna delle nozioni esaminate sopra, cosicché le pressioni, le lusinghe, le promesse, le accuse di essere dei rinnegati e degli ingrati, le minacce di sottomissione, altrimenti detto prostrazione ne *La fortezza*, per mezzo delle armi, costituiscono il repertorio lessicale che *I tamburi* e *La fortezza* condividono fedelmente con *Kështjella*.

Da mettere in risalto, tuttavia, è l'aggiunta di una proposizione ne *I tamburi*, a partire da *Les tambours*, in cui viene espressa una sfumatura della percezione degli avvertimenti dei turchi, espressa dal verbo “intimorire”, come dal francese “intimider” (Kadare, 1972:9). A livello microstrutturale ci troviamo di fronte ad un'esplicitazione, che in prospettiva mesostrutturale si può considerare un accrescimento, ovvero un'espansione degli effetti interpretativi.

Per quanto riguarda la seconda parte del segmento, quella riservata alla citazione delle parole dei delegati turchi, alcune soluzioni traduttive adottate nelle due rese italiane meritano di essere maggiormente indagate.

Innanzitutto, occorre evidenziare che entrambi i testi tradotti segnalano la presenza di parole riportate per mezzo di virgolette, laddove in *Kështjella* nessun segno grafico introduce il discorso attribuito ai turchi.

L'analisi traduttiva di tipo contrastivo sul passaggio in questione rivela che, a livello di scelte lessicali in senso stretto, non si registrano particolari mutamenti del potenziale interpretativo concernente le intimidazioni dei turchi contro gli albanesi. Le scelte lessicali adottate, di fatto, da una prospettiva mesostrutturale, sembrano rispettare la carica espressiva intrinseca al frammento di *Kështjella*, dal momento che, sul piano microstrutturale, le nozioni concettuali dell'originale appaiono fedelmente riprodotte per mezzo della scelta di vocaboli della lingua italiana, le cui accezioni equivalgono a quelle delle parole albanesi.

Si propongano alcuni esempi. Il verbo “rrethoj” (lett. circondare, accerchiare, assediare), dà esito ne *La fortezza* al concetto di “stringere”, che, pur non essendo l'esatto equivalente del vocabolo originale, in senso figurato implica l'idea della costrizione, dell'esercizio di una pressione e di un blocco, del serrare ed isolare. Di fatto, il concetto è espletato nel prosieguo della frase, laddove al verbo “stringere” si accompagna la locuzione nominale “ferreo cerchio dell'assedio”, che traduce l'espressione “unazën e hekurt të blokadës”, cosicché l'immagine dell'accerchiamento è esplicito dal sostantivo “assedio”, che prende il posto di “blokadë” dell'originale, la cui accezione, invece, ricade nel valore semantico del verbo “stringere”.

Ne *I tamburi*, viceversa, le due componenti, ovvero l'espressione verbale “rrethoj” e la locuzione nominale “unazën e hekurt të blokadës”, sono mantenute nella stessa configurazione dell'originale, per cui al verbo “rrethoj” corrisponde il verbo “accerchiare” e alla locuzione nominale la resa letterale “l'anello di ferro del nostro blocco”. I concetti di “accerchiamento” e “blocco”, dunque, rimangono aderenti alla struttura originale, nonostante la mediazione della traduzione francese, che, a sua volta, traspone fedelmente il lessico kadareano.

Le stesse considerazioni valgono per le altre espressioni con cui, nel romanzo, prendono forma le minacce turche. L'avvertimento di ridurli alla fame compare identico all'originale in entrambe le traduzioni e altrettanto dicasi per le immagini rese nell'ultimo periodo del segmento analizzato, dove con un linguaggio più figurativo, i turchi preavvisano gli albanesi che impediranno loro di occuparsi del raccolto e della mietitura e che l'afflizione sarà tale, che il cielo apparirà loro come un campo di grano e la luna come la falce per mieterlo. Sia i traduttori di Tirana che Donaudy utilizzano le stesse immagini visuali e le stesse formulazioni intimidatorie dell'originale, pertanto sul livello lessicale, da questo punto di vista, non si assiste a nessun fenomeno degno di ulteriore analisi.

In ultima istanza, una scelta traduttiva che si identifica ne *I tamburi* è rappresentata dalla sostituzione del vocabolo “kështjellë” (lett. fortezza, castello) con il termine “bastione”, il quale rappresenta solo un elemento dell'intera struttura che costituisce una fortezza. Per di più, rispetto all'originale, ne *I tamburi* è stata ulteriormente ridotta la locuzione nominale in questione, cosicché da “muret e kështjellave” non resta che “bastioni”, sopprimendo la parola “mura”. Sebbene a livello interpretativo in senso stretto, questa soluzione traduttiva mediata dalla resa francese non comporti rilevanti trasformazioni, essa è il segnale evidente della pericolosità intrinseca al

fenomeno delle doppie traduzioni. Di fatto, un'indagine contrastiva condotta sulla traduzione francese e la resa di Donaudy mette in evidenza come il traduttore italiano abbia optato per il termine “bastioni” rifacendosi ad una delle due accezioni rese disponibili dal termine francese “rempart”, che, effettivamente, può significare “bastione”, ma che nella sua forma plurale, quella usata nel testo, sta ad indicare le “mura (di cinta)”. Dunque, risalendo all'espressione di Kadare “muret e kështjellave”, è plausibile desumere che la scelta di Vrioni del termine “remparts” sia motivata dalla presenza, nella locuzione nominale originale, della parola “mura” (che tra l'altro è ripetuta nella proposizione successiva nella funzione di soggetto, mentre Vrioni l'ha rimpiazzata con un pronome personale), lasciando implicita la specificazione che si tratti della mura della fortezza. Donaudy, invece, non avendo accesso all'originale kadareano, si è limitato ad interpretare quanto riscontrato nella versione francese, tralasciando il significato di “mura”, non ben evidenziato da Vrioni, preferendo, piuttosto, quello di “bastioni”.

Oltre all'aspetto lessicale, ciò che richiama l'attenzione del critico di fronte al segmento sotto analisi, è la resa dei verbi all'indicativo futuro dell'originale con verbi al condizionale presente nelle traduzioni.

Seppure dell'analisi di tipo grammaticale ci occuperemo nel paragrafo successivo, occorre immediatamente esaminare le problematiche traduttive qui riscontrate, in quanto la loro implicazione è rilevante sul piano mesostrutturale dell'analisi di questo segmento.

Effettivamente la trasformazione del modo verbale, a nostro parere, non è una questione semplicemente grammaticale, ma incide sull'interpretazione dei legami logico-semantici tra le proposizioni del periodo.

A partire dall'originale, nella proposizione subordinata “edhe në qoftë se ato mure janë vërtet të papushtueshme”, la nostra lettura ci porta ad identificare il concetto della concessione di un'ipotesi, a prescindere dalla quale l'azione espressa dalla proposizione coordinata avversativa introdotta da “por” (lett. ma), si verificherà con certezza. Il legame diretto, di fatto, nel periodo in questione, vede collegate, a nostro parere, le due proposizioni tenute insieme da un nesso avversativo-conclusivo: “Ju u besoni shumë mureve të kështjellave tuaja” (lett. Voi vi fidate molto delle mura delle vostre fortezze), a cui si contrappone, introdotta dalla congiunzione “por” (lett. ma) rafforzata dalla congiunzione “atëherë” (lett. allora) con valore conclusivo, la proposizione “ne do t'i rrethojmë ato me unazën e hekurt të blokadës” (lett. noi le accerchieremo con l'anello di ferro del blocco), mentre la proposizione “edhe në qoftë se ato mure janë vërtet të papushtueshme” (lett. anche se quelle mura sono davvero inespugnabili), nella quale va letta l'accettazione dell'ipotesi da essa espressa, si potrebbe considerare come un inciso atto a rafforzare l'idea che l'azione presupposta dalla frase avversativa si verificherà assolutamente. Del resto, nell'accezione di una azione che si verificherà con certezza si possono leggere, altresì, i contenuti degli altri due periodi che concludono il passaggio, costituiti, nell'originale, rispettivamente, da una proposizione reggente al tempo futuro dell'indicativo e da una proposizione subordinata oggettiva, retta dal

verbo al modo congiuntivo presente, e da una struttura sintattica più complessa, alla cui base rimango, tuttavia, la reggente all'indicativo futuro e la subordinata oggettiva al congiuntivo presente.

Stando a queste considerazioni rispetto alla chiave di lettura del frammento in questione, l'analisi contrastiva delle due traduzioni dimostra come la riformulazione in lingua italiana, per ragioni differenti, prenda le distanze dall'originale in entrambe le rese.

Si esamini *La fortezza*. L'utilizzo di tre verbi al condizionale presente (“stringeremmo”, “costringeremmo” e “faremmo”), al posto dell'indicativo futuro di *Kështjella* (“do të rrethojmë”, “do të bëjmë”, “do të bëjmë”), scardina la lettura proposta, in quanto viene a crollare l'idea della certezza del compimento dell'azione. Ciò comporta l'effetto interpretativo di un'attenuazione del tono delle minacce turche, laddove l'inoppugnabile preannuncio dell'assedio si trasforma nella congettura di un assedio e delle relative ripercussioni, che, implicitamente sottostanno a qualche condizione inespressa, eventualmente derivabile dal contesto. La ragione di un tale esito traduttivo è da ricercare, probabilmente, nella rigida applicazione, da parte dei traduttori di Tirana, delle regole grammaticali relative all'uso dei modi e dei tempi verbali in presenza di frasi condizionali, senza riuscire a rendere, probabilmente per un'insufficiente padronanza della sensibilità linguistica dell'italiano, lo stesso effetto interpretativo dei legami logico-semantiche istaurati nell'originale.

Analizzando *I tamburi*, parimenti, si assiste al ricorso al modo condizionale in due dei tre casi in cui l'originale usa l'indicativo futuro, ovvero “accerchieremmo” e “costringeremmo”, rispettivamente per “do të rrethojmë” e “do të bëjmë”, mentre per il successivo “do të bëjmë” di *Kështjella* viene proposto il futuro “faremo”. Trattandosi di una traduzione indiretta, occorre immediatamente confrontare l'esito dei verbi in questione nella resa francese. Il riscontro mostra che l'indicativo futuro compare con la stessa frequenza dell'originale. Ciò che si evince dal confronto, inoltre, è il fatto che la proposizione subordinata dell'originale, da noi considerata come una concessiva ipotetica, si espleta in una condizionale retta dal verbo al modo condizionale (“quand bien même ils seraient imprenables”; Kadare, 1987:9), a cui fanno seguito due proposizioni rette dal verbo all'indicativo futuro (“nous les entourerons” [...] e “nous vous contraindrons” [...]; Kadare, 1972:9). Da ciò ha origine, ne *I tamburi*, la subordinata condizionale retta dal verbo al congiuntivo imperfetto, seguita da due proposizioni con il predicato al modo condizionale, secondo le regole della lingua italiana in presenza di un condizionale di probabilità. In altri termini, l'esito traduttivo di questo frammento nella versione italiana de *I tamburi* è la diretta conseguenza di una traduzione di seconda mano, per cui il secondo traduttore, nonché Donaudy, si attiene alle potenzialità espressive di quanto è già stato, una volta, riformulato e, verosimilmente, sottoposto ad una prima perdita rispetto al potenziale interpretativo dell'originale.

In conclusione, anche ne *I tamburi*, come già esplicito per *La fortezza*, la percezione della minaccia turca dell'assedio viene attenuata dalla costruzione di una struttura sintattica di tipo condizionale, laddove il verbo al modo condizionale limita le possibilità interpretative lasciate

aperte dal frammento originale, in cui il tempo futuro dell'indicativo consolida la percezione della realizzazione certa delle intimidazioni turche, che, al contrario, ne *I tamburi* e ne *La fortezza*, rimangono nella sfera della probabilità.

In entrambe le rese, dunque, sul piano mesostrutturale si è in presenza di effetti di trasformazione e contrazione del potenziale interpretativo

Il confronto di tipo contrastivo a cui abbiamo finora sottoposto la resa italiana de *La fortezza* e quella de *I tamburi* rispetto all'originale albanese di *Kështjella* (e per mezzo della traduzione francese de *Les Tambours*) dimostra, in linea di massima, la limitatezza lessicale di cui soffre la traduzione di Tirana, rispetto alla flessibilità e alla padronanza che trapela dalle scelte linguistiche de *I tamburi*, là dove, pur sempre, la pratica della doppia traduzione, o traduzione indiretta o mediata che dir si voglia, non interferisce con la riproposizione del messaggio originale.

#### 4. Descrizione delle variazioni grammaticali

Il terzo tipo di analisi microstrutturale e mesostrutturale verte sul piano grammaticale. L'intento è quello di esaminare quel genere di soluzioni traduttive determinate dall'incommensurabilità tra due sistemi linguistici, sulle quali le scelte soggettive del traduttore non hanno possibilità di incidere. Gli aspetti grammaticali implicati in questo tipo di indagine traduttiva dipendono dalle coppie di lingue coinvolte nella traduzione; la portata del cambiamento indotto dalle norme d'uso della lingua di arrivo dipende dall'entità della distanza che separa due sistemi linguistici.

Questi appena delineati sono i presupposti teorici dettati dal metodo di analisi critica della traduzione elaborato da Lance Hewson, adottato per l'analisi delle due rese in italiano del romanzo *Kështjella* di Ismail Kadare. Mentre finora l'applicazione, alle due nostre traduzioni italiane, dei criteri da esso stabiliti non ha riscontrato nessuna problematicità, anzi ha agevolato l'indagine sintattica e lessicale delle scelte traduttive, in questa precisa fase dell'analisi, incentrata sulle variazioni grammaticali, al contrario, subentrano dei fattori, intrinseci alla natura delle due rese in italiano, che disattendono le condizioni previste per la sua attuabilità e ne compromettono il risultato.

L'ostacolo principale a cui si fa riferimento è costituito dal fatto che *I tamburi* rappresenta una traduzione indiretta, ovvero mediata dal francese. Ciò scardina completamente il criterio del confronto tra due sistemi linguistici, vale a dire quello albanese di partenza e quello italiano di arrivo, dal momento che tra i due si interpone un terzo sistema linguistico, quello francese, attraverso il quale si è giunti alla resa finale in italiano. Ne consegue che, nel caso contingente in cui ci troviamo ad analizzare una traduzione di seconda mano, non è possibile instaurare un confronto tra le strutture grammaticali della lingua italiana de *I tamburi* rispetto a quelle della

lingua albanese di *Kështjella*, in quanto il testo fonte che ha fornito al traduttore italiano le strutture linguistiche trasposte ne *I tamburi*, è quello redatto in lingua francese, il quale, a sua volta, ha operato delle variazioni grammaticali rispetto alle strutture linguistiche dell'originale albanese.

In altri termini, applicare a *I tamburi* il metodo di Lance Hewson per l'analisi delle variazioni grammaticali, vorrebbe dire commettere un'inesattezza, ovvero sia ignorare la mediazione del francese e accostare strutture grammaticali, che, in realtà, non hanno mai avuto un diretto legame di derivazione.

Per essere coerenti ai criteri formulati da Hewson per l'analisi delle incommensurabilità linguistiche, pertanto, nel caso della traduzione di *I tamburi*, occorrerebbe sottoporre a confronto le strutture grammaticali della lingua francese e di quella italiana, indagine, questa, che esulerebbe dagli obiettivi preposti in questa tesi dottorale.

Relativamente alla traduzione italiana de *La fortezza*, invece, il problema appena esaminato, com'è chiaro, non si pone, trattandosi di una resa diretta dal testo kadareano, cosicché le strutture grammaticali dell'albanese e quelle dell'italiano del testo d'arrivo sono, teoricamente, sovrapponibili e confrontabili. Tuttavia, una problematica di altro genere sembra insorgere: l'inaffidabilità alle competenze grammaticali dei traduttori di Tirana, la cui padronanza della lingua italiana, da quanto è stato rilevato nel corso dell'analisi sintattica e lessicale sinora condotta, sembra essere intaccata da qualche insufficienza e imprecisione. Quasi nella totalità dei passaggi finora esaminati, effettivamente, sebbene l'obiettivo delle considerazioni critiche sia consistito nelle scelte sintattiche e lessicali, non ci si è potuti esimere dal rimarcare certe inesattezze ortografiche e grammaticali. Alcune di esse rimangono circoscritte all'ambito linguistico della resa in italiano, senza incidere nell'atto interpretativo – di esse è stato reso conto in apposite note a piè di pagina; altre, invece, interferiscono con il processo interpretativo del passaggio in cui compaiono, per cui, anche nei paragrafi dedicati alle scelte sintattiche e lessicali, è stato necessario aprire una parentesi chiarificatrice, atta a scongiurare la propagazione di false interpretazioni promulgate da scelte grammaticali non appropriate.

Questa considerazione, seppur provvisoria e appena imbastita, circa la discutibile adeguatezza grammaticale de *La fortezza*, fa sì che la critica della traduzione proceda con qualche riserva nell'analisi contrastiva delle evidenze grammaticali che contraddistinguono i due sistemi linguistici implicati dal processo traduttivo. In altri termini, date le premesse, sembra ricadere sul critico l'onere di valutare se determinate scelte grammaticali compiute dai traduttori di Tirana siano dettate da reali incommensurabilità tra le due lingue o se, al contrario, certe variazioni grammaticali dipendano dalla soggettività dei traduttori. E nella soggettività rientra, come evidente, non solo la volontà di ricodificare il messaggio originale con altre espressioni ed altri costrutti grammaticali, ma anche la componente accidentale di errore, legata al grado di padronanza linguistica.

Pur tuttavia, dal momento che il fine ultimo dell'analisi critica della traduzione, che si sta conducendo, è quello di stabilire se le soluzioni traduttive riscontrate nelle due rese italiane

rendano conto o meno del potenziale interpretativo dell'originale, si è deciso di riformulare, in parte, i parametri dell'analisi delle variazioni grammaticali stabiliti da Lance Hewson, per adattarli alla situazione contingente dello studio in corso. Pertanto, anziché partire dal presupposto che il critico deve indagare nel testo tradotto se l'esito di prefissate categorie grammaticali tra due dati sistemi linguistici corrisponde alle aspettative formulate sul piano teorico, nel nostro caso, si procede in senso inverso, vale a dire si ricercano nel testo originale quelle peculiarità grammaticali, che potrebbero comportare delle problematiche a livello traduttivo e se ne esamina la resa nei due testi d'arrivo, allo scopo di verificare se le scelte grammaticali adottate incidono sul potenziale interpretativo e sull'impatto prodotto sul lettore.

Come si ha avuto modo di mettere in evidenza nel paragrafo precedente, una questione grammaticale di forte rilevanza interpretativa è costituita dal modo e dal tempo verbale. In quel segmento analizzato, l'utilizzo del condizionale presente al posto dell'indicativo futuro aveva ridotto il potenziale interpretativo delle minacce turche contro gli albanesi.

Si prendano, dunque, in esame altri passaggi in cui la variazione delle categorie grammaticali del verbo può risultare determinante nella resa degli stessi effetti presenti nel rispettivo passaggio originale.

Il primo segmento adatto a questo tipo di analisi è tratto dal terzo capitolo e ripropone le parole con cui il pascià dichiara, di fronte ai membri del consiglio di guerra riunitosi per discutere i tempi e le modalità dell'avvio dell'assalto alla fortezza, la sua decisione in merito: iniziare i bombardamenti l'indomani prima dell'alba e l'assalto nel pomeriggio.

<i>Kështjella</i>	<p>– Nesër, pa dalë dielli, <u>të fillojë</u> bombardimi i mureve – tha ai. – Sulmi <u>të fillojë</u> mbasditë, kur të ketë rënë vapa. <u>Të lajmërohen</u> të gjitha trupat për këtë gjë qysh sonte. Sonte në të gjithë kampin <u>të bjerë</u> daullja, <u>të mbahen</u> fjalime nga shehlerët dhe <u>të nxihet</u> fryma luftarake me mënyrat e zakonshme. Kjo gjë <u>të vazhdojë</u> gjer në mesnatë. Në mesnatë trupat <u>të pushojnë</u>. – Tursun pashai heshti një copë herë. – Mbarova – tha pastaj. (Kadare, 1970:36)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>– Domani, prima ancora che sorga il sole, – disse lui, – <u>deve cominciare</u> il bombardamento delle mura. L'attacco <u>deve avere inizio</u> nel pomeriggio, quando il caldo diminuirà. Di ciò fin da questa sera <u>vengano avvisate</u> tutte le truppe. Il tamburo <u>batta</u> in tutto il campo, i «shehllerë» <u>tengano</u> dei discorsi e con le solite maniere <u>si inciti</u> lo spirito combattivo dei soldati. Tutto questo <u>continui</u> fino a mezzanotte. A quell'ora le truppe <u>devono riposare</u>. – Tursun pascià tacque per un buon pezzo. – Ho finito. – disse poi. (Kadare, 1975:3)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>«Domani, prima dell'alba, i cannoni», disse, «<u>cominceranno</u> a sparare contro i bastioni. L'attacco <u>verrà sferrato</u> nel pomeriggio, quando il caldo sarà calato. <u>Si avvertano</u> le truppe fin da stasera. <u>Si facciano rullare</u> i tamburi in tutto il campo, gli sheh <u>arringhino</u> i soldati ed <u>esaltino</u> con i soliti mezzi lo spirito guerriero. A mezzanotte le truppe <u>andranno a riposarsi</u>». Dopo una breve pausa, il pascià concluse: «Ho terminato». (Kadare, 1981:45)</p>

Tabella 15.

Il segmento originale in questione è caratterizzato dall'utilizzo del modo congiuntivo nella funzione esortativa, ovvero gli ordini del pascià sono espressi per mezzo della terza persona, singolare o plurale, del congiuntivo presente. Tale funzione del modo congiuntivo appartiene non solo alla lingua albanese, ma anche a quella italiana, cosicché i traduttori avrebbero potuto ricorrere alle stesse costruzioni verbali dell'originale per esprimere la percezione del tono esortativo delle parole del pascià. Come si può rilevare dalla tabella sopra riportata, invece, solo in alcuni casi l'esito traduttivo delle due rese italiane mantiene la stessa struttura grammaticale dell'albanese.

*La fortezza* sostituisce le prime due forme e l'ultima del congiuntivo esortativo con altrettante locuzioni verbali costruite con il verbo modale “dovere” seguito dal verbo che indica l'azione da compiere (“deve cominciare”, “deve avere inizio” e “devono riposare”). Un'altra esortazione espressa in *Kështjella* con il congiuntivo dà esito ad una forma verbale passiva espressa con il verbo “venire” seguita da un participio passato (“vengano avvisate”), laddove il verbo “venire” appare, pur sempre, nel modo congiuntivo in funzione esortativa. Per le restanti quattro utilizzazioni del congiuntivo esortativo nell'originale, i traduttori di Tirana ripropongono altrettanti congiuntivi esortativi in italiano (“batta”, “tengano”, “si inciti”, “continui”).

Ne *I tamburi*, delle sette forme esortative espresse nell'originale con il modo congiuntivo, solo tre mantengono la forma grammaticale di *Kështjella* (“si avvertano”, “arringhino”, “esaltino”); per le restanti quattro occorrenze sono state adottate soluzioni differenti, e più esattamente: un futuro indicativo all'inizio (“cominceranno”); una costruzione verbale passiva retta dal verbo “venire” all'indicativo futuro (“verrà sferrato”); con una locuzione verbale passiva, in cui l'accezione dell'esortazione è espressa dal verbo “fare” al modo congiuntivo seguito da un infinito (“si facciano rullare”); infine, con una locuzione verbale retta dal verbo “andare” all'indicativo futuro seguito da un infinito introdotto dalla preposizione “a” (“andranno a riposarsi”).

Delle soluzioni alternative proposte dalle due traduzioni italiane, non tutte adempiono perfettamente alla funzione esortativa svolta dalle forme verbali del passaggio originale. Ad esempio, l'utilizzo ne *La fortezza* del verbo modale “dovere”, varia il tono della frase, diminuendo l'intensità dell'ordine del pascià, introducendo la modulazione della necessità. Inoltre, se si considera il fatto che quest'abbassamento del tono esortativo si verifica nella prima frase del periodo in questione, ovvero nella prima esclamazione con cui il pascià comunica le sue disposizioni, l'effetto interpretativo indotto dalla variazione grammaticale è maggiore. In altri termini, mentre il segmento originale introduce immediatamente il lettore in un discorso impostato, fin dall'inizio, su un'inflessione esortativa e di comando, ne *La fortezza* la percezione dell'impeto dell'enunciato è rinviata di qualche rigo e la sostenutezza complessiva del tono dell'intero comunicato del pascià risulta lievemente mitigata.

La funzione iussiva intrinseca al tempo futuro dell'indicativo, invece, conferisce alle riformulazioni apparse ne *I tamburi* un grado piuttosto elevato di equivalenza con l'originale, per quanto concerne il potenziale interpretativo inerente.

Le soluzioni traduttive riscontrate in *I tamburi* sono la diretta conseguenza della doppia traduzione a partire dalla resa di Vrioni. Ad essa risale anche l'eliminazione di una frase del segmento originale, "Kjo gjë të vazhdojë gjer në mesnatë", il cui senso è stato assorbito dalla frase successiva, in cui il pascià dà l'ordine che i soldati a mezzanotte vadano a riposare, lasciando presupporre che i rituali a quell'ora debbano aver fine.

Da un punto di vista mesostrutturale, pertanto, il fenomeno di traduzione mediata non ha, in questo caso, inciso sulla componente interpretativa del segmento. A soffrire di una certa alterazione è, piuttosto, la traduzione di Tirana, in quanto, le scelte grammaticali dei traduttori limitano la percezione degli effetti psicologici creati dall'incessante ripetizione di verbi di natura esortativa e imperativa.

Com'è noto, l'elemento grammaticale maggiormente sensibile alle variazioni tra lingue diverse è quella del verbo, sia rispetto alla categoria del tempo che alla categoria dell'aspetto. In particolare, in riferimento alla categoria del tempo, è stato selezionato un lungo passaggio del primo capitolo, che esplica chiaramente il grado di complessità a cui possono pervenire i legami temporali all'interno della narrazione.

Il segmento prescelto mette in evidenza come i fatti menzionati oscillino continuamente tra il passato, il presente e il futuro, o meglio tra rapporti di anteriorità, contemporaneità e posteriorità rispetto al tempo della narrazione.

Occorre preventivamente specificare che il passaggio in questione rappresenta un flash-back rispetto al racconto dei fatti attuali nel loro sviluppo cronologico. Il narratore, infatti, narra una circostanza relativa alla fase preparatoria in vista della marcia in terra straniera, e per l'esattezza si sofferma sul dibattito e sulla relativa soluzione del dilemma da parte del pascià, se portare con sé alcune donne del suo harem oppure no, vagliando le opinioni dei suoi amici e consiglieri.

Per comodità di studio, sulla base degli obiettivi preposti con l'analisi del passaggio in questione, si è scelto di riportare per intero il brano tratto dal romanzo originale, esimendosi, invece, dal citare, nella loro interezza, i relativi passaggi estrapolati dalle due rese italiane, scongiurando, in tal modo, la probabilità di lasciarsi distrarre dalle altre, numerose, variazioni traduttive riscontrabili in entrambe le rese italiane. Si ritiene, di fatto, sufficiente, nonché appropriato ai fini prefissati, richiamare l'attenzione esclusivamente sulle forme verbali, potenzialmente suscettibili di variazioni grammaticali, con le relative eventuali alterazioni interpretative. A questo fine, si è deciso di segnalare, tra parentesi quadre, accanto ad ogni forma verbale dell'originale, le rispettive rese in lingua italiana, la prima tratta da *La fortezza* [F: ...], la seconda da *I tamburi* [T: ...].

Al fine di rendere immediatamente identificabili le forme verbali di cui sarà espresso il commento critico, accanto a ciascuna di esse è stato inserito un numero in ordine progressivo,

racchiuso tra parentesi tonde (...), la cui funzione rimane esclusivamente limitata ai fini pratici dell'analisi.

<p style="text-align: center;"><i>Këshjtjella</i> [La fortezza] [I tamburi]</p>	<p>Ndërsa (1) <u>bëhej</u> gati [F/T: si preparava] (2) <u>për t'u nisur</u> [F/T: a partire] për në Shqipëri, e (3) <u>kishte vrarë</u> [F: si era arrovellato] [T: aveva esitato] mendjen disa herë që (4) <u>të merrte</u> [F: se dovesse prendere] [T: portarsi] apo jo me vete disa nga femrat e haremit. Disa miq të tij e (5) <u>këshilluan</u> [F: avevano consigliato] [T: avevano sconsigliato] (6) <u>të mos merrte</u> [F: non prendere] [T: Ø<sup>241</sup>], sepse femra në luftë (7) <u>është</u> [F: porta] [T: portano] ters. Të tjerët i (8) <u>thanë</u> [F: avevano consigliato] [T: sollecitavano] të kundërtën. Ata i (9) <u>thanë</u> [F: avevano detto] [T: Ø<sup>242</sup>] (10) <u>të merrte</u> [F: prendere] [T: farlo] femra në qoftë se (11) <u>donte</u> [T/F: voleva] (12) <u>të mos bëhej</u> [T: diventare] [F: avere] nervoz dhe në qoftë se (13) <u>donte</u> [F: desiderava] [T: Ø<sup>243</sup>] (14) <u>të bënte</u> gjumë [F: fare] [T: dormire] të qetë (aq sa (15) <u>mund të bëhet</u> [F: si possano fare] [T: è possibile dormire] gjumë i qetë në luftë). Zakonisht pashallarët nuk (16) <u>merrnin</u> [F: prendevano] [T: conducevano] femra në luftë ose marshime. Por kjo fushatë (17) <u>bëhej</u> [F: si svolgeva] [T: aveva (per obiettivo)] në një vend shumë të largët. Veç kësaj, (18) <u>parashikohej</u> [F: si prevedeva] [T: Ø<sup>244</sup>] që rrethimi (19) <u>të ishte</u> [F: sarebbe durato] [T: sarebbe stato] i gjatë. Megjithatë, këto nuk (20) <u>ishin</u> [F/T: erano] shkaqe (21) <u>për të marrë</u> [F: (perché) si prendessero] [T: Ø<sup>245</sup>] femra, sepse (22) <u>dihej</u> [F: si sapeva] [T: Ø] që, në çdo luftë, sado e gjatë dhe në vend të largët (23) <u>të bëhej</u> [F: si svolgesse] [T: fossero], ajo (24) <u>kishte</u> [F: c'erano] [T: si facevano] gjithmonë robina dhe (25) <u>dihej</u> [F: si sapeva] [T: Ø<sup>246</sup>] gjithashtu se robinat (26) <u>ishin</u> [F/T: erano] gjithmonë më të këndshme se çdo grua haremi, aq më tepër për ushtarakët që i (27) <u>fitonin</u> [F/T: conquistavano] ato me gjak<sup>247</sup>. Mirëpo, miqtë e tij të ngushtë,</p>
---	---

<sup>241</sup> Ne *I tamburi* la relativa oggettiva è stata eliminata, in quanto il senso è stato reso nella frase reggente, attraverso l'utilizzo del verbo "sconsigliare" al posto di "consigliare".

<sup>242</sup> Ne *I tamburi*, in seguito ad una riformulazione sintattica, questa forma verbale, assieme alla proposizione che regge, è stata eliminata, in quanto il concetto espresso nell'originale da due proposizioni ("Të tjerët i thanë të kundërtën. Ata i thanë të merrte femra [...]"), rette entrambe dal verbo "dire" ("thanë") al passato remoto dell'indicativo, ripetuto due volte, è stato ricodificato in un'unica frase, che racchiude in sé tutti gli elementi presenti nelle due proposizioni dell'originale ("Altri, di parere contrario, lo sollecitavano a farlo [...]") (Kadare, 1982:16).

<sup>243</sup> Un ulteriore esempio di snellimento della struttura sintattica della traduzione italiana de *I tamburi*, dove la seconda subordinata oggettiva ("të bënte gjumë të qetë") è stata direttamente connessa al verbo che regge la prima subordinata oggettiva ("të mos bëhej nervoz"), vale a dire il verbo "volere" ("donte") all'indicativo imperfetto. Ne consegue che *I tamburi* adotta la seguente soluzione: "se voleva avere i nervi distesi e dormire tranquillo" (Kadare, 1982:16); mentre *La fortezza*, rispettando la strutturazione sintattica dell'originale, ripropone entrambi i verbi che reggono le rispettive subordinate oggettive, scampando alla ripetizione per mezzo dell'uso di un sinonimo, ossia il verbo "desiderare" per sostituire il secondo "donte" (lett. volevano). L'esito è il seguente: "se non voleva diventare nervoso e se desiderava fare dei sonni tranquilli" (Kadare, 1975:9).

<sup>244</sup> La proposizione è stata sostituita da una locuzione avverbiale: "secondo tutte le previsioni" (Kadare, 1982:16).

<sup>245</sup> In presenza di una trasformazione sintattica corrispondente alla modulazione della forma globale, ne *I tamburi*, la forma verbale è stata soppressa, o meglio lasciata sottintesa, in virtù del fatto che, per la comprensione del senso globale dell'enunciato, la sua presenza non risulta necessaria, mentre la sua omissione snellisce una scrittura altrimenti ridondate di inutili ripetizioni. Un attributo riferito al soggetto della proposizione è stato inserito a completare il senso dell'enunciato. L'esito complessivo è il seguente: "Ma non erano ragioni valide" (Kadare, 1982:16).

<sup>246</sup> L'introduzione, ne *I tamburi* (Kadare, 1982:16), della locuzione avverbiale "per certo" sembra supplire all'omissione del verbo "dihej" (lett. si sapeva).

<sup>247</sup> Mentre *La fortezza* si attiene alla lettera alla struttura sintattica dell'originale, ne *I tamburi* si assiste ad una modificazione globale della forma, per cui gli elementi testuali vengono ridisposti in maniera diversa nel periodo, non senza incidere, però, su certe sfumature semantiche dell'enunciato. L'esito è il seguente: "[...] si facevano sempre delle prigioniere, e quelle che i soldati conquistavano a prezzo di sangue

	<p>ata, që e (28) <u>kishin këshilluar</u> [F: avevano consigliato] [T: Ø<sup>248</sup>] (29) <u>të merrte</u> [F: prendere] [T: Ø] vajza me vete, i (30) <u>kishin thënë</u> [F: avevano detto] [T: avevano avvertito] se në vendin, ku ai (31) <u>shkonte</u> [F: stava recandosi] [T: stava per recarsi], (32) <u>ishte</u> [F/T: era] vështirë (33) <u>të kapje</u> [F/T: fare] robina. Atje (34) <u>ka</u> [F: ci sono] [T: erano] vajza shumë të bukura i (35) <u>kishin thënë</u> [F: avevano detto] [T: Ø<sup>249</sup>] ata. Siç i (36) <u>kishte përshkruar</u> [F: aveva fatto] [T: Ø<sup>250</sup>] një poet, që (37) <u>kish marrë pjesë</u> [F/T: che aveva partecipato] në ekspeditën e parë ushtarake, ato (38) <u>ishin</u> [F: erano] [T: Ø<sup>251</sup>] të bardha si ëndërr e mëngjezit, por për fatkeqësisht po aq të pakapshme si ëndrra. Shpeshherë ato (39) <u>hidheshin</u> [F/T: si gettavano] nga shkëmbinjtë dhe (40) <u>copëtoheshin</u> [F: fracellandosi] [T: Ø] nëpër humnera, kur ushtarët (41) <u>iu afroheshin</u> [F: si avvicinavano] [T: inseguiva] (42) <u>për t'i kapur</u> [F: per prenderle] [T: Ø]. Natyrisht këtë gjë miqtë e tij ia (43) <u>thanë</u> [F: dissero] [T: furono fornite<sup>252</sup>] në biseda intime, pas të cilave ai (44) <u>vendosi</u> [F/T: decise] (45) <u>të merrte</u> [F: prendere] [T: farsi accompagnare] me vete katër nga të tetëmbëdhjetë femrat e haremit të tij. Ai i (46) <u>zgjodhi</u> [F: scegliendole] [T: scelse] ato midis më të rejave dhe më të shëndetshmeve. Në çastin e nisjes solemne të ushtrisë, kur veziri i madh, që (47) <u>kish dalë</u> [F: era intervenuto] [T: Ø<sup>253</sup>] (48) <u>të përcillte</u> [F: salutare] [T: Ø] trupat, pasi (49) <u>vuri re</u> [F: avere osservato] [T: notata] arabanë e vogël me dritare të mbyllura me kafaz, e (50) <u>pyeti</u> [F: domandò] [T: chiedeva] Tursun pashanë përse (51) <u>po merrte</u> [F/T: conduce] me vete femra në një vend që (52) <u>shquhej</u> [F: famoso] [T: rinomato] për vajza të bukura. Pashai, (53) <u>duke iu shmangur</u> [F: sfuggendo] [T: schivandone] vështrimit dinak të syve të tij, i (54) <u>tha</u> [F/T: rispose] se ai</p>
--	---

erano per certo più desiderabili di qualsiasi abitatrice di harem”. La lettura di questo periodo dimostra come, rispetto all’originale, il senso partitivo consegnato dal pronome dimostrativo (“quelle”), non sussiste nell’originale; in altri termini, tutte le prigioniere sono più desiderabili rispetto alle donne dell’harem, e non solo quelle conquistate a prezzo di sangue. Viceversa, la puntualizzazione riguardante i soldati, espressa in *Këshjtjella* per mezzo della locuzione avverbiale “aq më tepër”, utilizzata per rafforzare il grado comparativo dell’aggettivo (“më të këndshme”), non risulta nella traduzione mediata dal francese. Si crea, dunque, un effetto di riduzione, per cui manca un indizio circa la psicologia dei soldati, avidi delle donne che facevano prigioniera a rischio della propria stessa vita.

<sup>248</sup> Sulla base della resa francese, ne *I tamburi* risulta mancante un’intera porzione di frammento dell’originale: “miqtë e tij të ngushtë, ata, që e kishin këshilluar të merrte vajza me vete”, di cui si conserva solo il soggetto, privato, però, dell’attributo, e a cui è stato aggiunto l’aggettivo indefinito “tutti” (“Tutti gli amici”, Kadare, 1982:16).

<sup>249</sup> Mentre nel testo originale sono riportate le parole degli amici del pascià, sebbene senza alcuna segnalazione per mezzo dei relativi segni di punteggiatura, ne *I tamburi*, il discorso diretto si dilegua nel discorso indiretto libero, per cui il verbo enunciativo scompare e permane soltanto la constatazione espressa, che il lettore è chiamato ad attribuire a un certo personaggio (o gruppo di personaggi, come nel nostro caso), piuttosto che al narratore. L’esito ne *I tamburi* è il seguente: “Le ragazze, là, erano bellissime” (Kadare, 1982:16).

<sup>250</sup> Traduzione libera de *I tamburi* rispetto a *Këshjtjella*, ovvero fedeltà della resa italiana alla traduzione francese da cui prende forma. La proposizione subordinata dell’originale “Siç i kishte përshkruar një poet”, dà luogo nella resa indiretta di Donaudy ad una locuzione verbale con valore incidentale: “a stare alla descrizione di un poeta” (Kadare, 1982:16).

<sup>251</sup> Verbo sottinteso.

<sup>252</sup> Il materiale testuale di questo periodo appare risistemato all’interno della struttura sintattica italiana, che rispecchia quella della traduzione francese. Oltre alla formulazione della forma globale, si assiste alla modulazione generata dal passaggio dalla forma attiva a quella passiva del verbo, per cui, mentre nell’originale si ha il verbo “thanë” (lett. dissero), che si accorda con il soggetto “miqtë” (lett. gli amici) e da cui dipende un complemento oggetto anteposto secondo la struttura sintattica albanese (“këtë gjë”, lett. questa cosa), nella traduzione troviamo il verbo “furono fornite” il cui soggetto grammaticale è una esplicitazione dell’espressione generale con cui si presenta il soggetto nel segmento originale, vale a dire da “këtë gjë” si passa a “tali indicazioni” (Kadare, 1982:16).

<sup>253</sup> È stata eliminata l’intera subordinata relativa (“që kish dalë të përcillte trupat”).

	nuk (55) <u>donte</u> [F: desiderava] [T: indendeva] që (56) <u>të kishte</u> [F: prendere] [T: godersi] pjesë në robinat që ushtarët e tij (57) <u>do t'i fitonin</u> [F: avrebbero <sup>254</sup> conquistato] [T: avrebbero catturato] me gjak dhe me mundime. (Kadare, 1970:8-9)
--	--

Tabella 16.

Si prendano, dunque, in rassegna le principali evidenze di tipo traduttivo che hanno un certo legame con i vincoli grammaticali imposti dalle rispettive lingue.

La prima considerazione verte sull'uso del congiuntivo della lingua albanese, nelle frasi subordinate rette da verbi modali o da verbi che esprimono volontà, comando, opinione, giudizio, enunciazione, stati d'animo, percezione, e così via. L'indagine contrastiva condotta tra l'originale e le due traduzioni, esplicitata nella sovrastante tabella, conferma la regola, secondo la quale le suddette strutture verbali dell'albanese presuppongono, nella lingua italiana, l'uso dell'infinito al posto del congiuntivo. Di fatto, rispetto alle undici forme del congiuntivo imperfetto di *Kështjella*, troviamo, ne *La fortezza*, ben dieci soluzioni conformi alla regola (si confrontino le forme verbali segnalate nella tabella con i numeri: 6, 10, 12, 14, 15, 29, 33, 45, 48, 56). L'eccezione è rappresentata dalla scelta dei traduttori di Tirana di assegnare la modalità del dovere ad una forma verbale che nell'originale non la possiede: “e kishte vrarë mende disa herë që të merrte apo jo me vete” diventa “si era arrovellato spesso il cervello se dovesse o no prendere con sé” (numero 4 nella tabella).

Ne *I tamburi*, invece, solo otto dei congiuntivi albanesi sono resi da un infinito, mentre i restanti tre appartengono a frasi originali che hanno subito una riformulazione sintattica nella traduzione italiana, per cui le forme verbali in questione non sono più presenti nel testo d'arrivo (nella tabella, i numeri 6, 29, 48).

Con il modo infinito dell'italiano sono rese, inoltre, anche due espressioni verbali espresse in albanese dalla forma implicita del tipo “për të punuar” con funzione finale. Tale esito traduttivo si è riscontrato una volta ne *I tamburi* (numero 2) e due volte ne *La fortezza* (numeri 2 e 42). L'altra forma implicita con valore finale riscontrata in *Kështjella* (numero 21), invece, dà esito ne *La fortezza* ad una forma esplicita, ovvero ad una subordinata finale retta dal verbo al mondo congiuntivo imperfetto.

L'altra forma implicita del sistema verbale albanese con valore gerundivo (del tipo “duke punuar”), riscontrata in *Kështjella*, ovvero “duke iu shmangur” (numero 53), non comporta alcuna variazione grammaticale e trova l'esatto corrispondente nella lingua italiana nel gerundio presente, come nelle due soluzioni proposte, rispettivamente, da *La fortezza* e da *I tamburi*: “sfuggendo” e “schivandone”.

Per quanto concerne i tempi verbali maggiormente utilizzati nel brano originale, si assiste alla netta prevalenza del tempo imperfetto del modo indicativo, con ventuno occorrenze, rispetto alle nove del passato remoto e alle sette del trapassato prossimo. Tuttavia, una volta indagate le

<sup>254</sup> Errore ortografico. Forma corretta: “avrebbero”.

funzioni semantiche e temporali svolte dall'imperfetto nel brano in questione, risulta che la sua considerevole ricorrenza è dovuta alla presenza, nella narrazione, di due periodi in cui il narratore, dapprima esprime alcune considerazioni generali su quanto è risaputo a proposito della guerra e della pratica di fare prigioniere, e poi descrive l'atteggiamento che le donne albanesi erano solite tenere quando si vedevano cadere preda dei soldati nemici. In entrambi i periodi menzionati, dunque, lo svolgimento dei fatti narrati subisce un arresto, per via delle due digressioni in cui il tempo imperfetto dell'indicativo indica una consuetudine, un'azione ripetuta o una caratterizzazione di persone e luoghi.

Gli esiti traduttivi verificatisi tanto ne *La fortezza*, quanto ne *I tamburi*, non segnalano particolari variazioni grammaticali.

Si confrontino, a tal proposito, le forme verbali segnalate nella tabella con i numeri: 16, 22, 24, 25, 26, 27, 32, 38, 39, 40, 41, 52. Soltanto a proposito dell'ultima di queste espressioni verbali, le scelte dei traduttori meritano l'attenzione del critico: si rileva, di fatto, che il verbo dell'originale "shquhej" (lett. si distingueva), riferito al paese in cui la spedizione militare turca era diretta, l'Albania, subisce, in entrambe le rese italiane, una modulazione, ovvero assume la categoria grammaticale dell'aggettivo, "famoso" ne *La fortezza*, e "rinomato" ne *I tamburi*.

Delle restanti nove forme verbali all'imperfetto, stando ad una lettura mesostrutturale, solo sette (quelle segnalate dai numeri 1, 11, 13, 18, 20, 51, 55) sembrano instaurare relazioni cronologiche con il resto dei fatti coinvolti dal salto nel passato della narrazione, mentre le altre tre (numeri 17 e 31), a nostro parere, dovrebbero essere lette come implicite proiezioni delle azioni nel futuro. Detto altrimenti, sulla base del contesto in cui sono inserite, il critico, come il lettore, percepisce che i due concetti espressi dal verbo al tempo imperfetto non si collocano in un momento imprecisato, anteriore o contemporaneo a quello dell'enunciazione, bensì, una lettura ragionata consente di cogliere il riferimento del narratore ai fatti appartenenti all'intreccio in via di svolgimento nella narrazione, rispetto alla quale quanto riportato nel brano esaminato rappresenta un flash-back.

La resa italiana de *I tamburi*, effettivamente, rende conto di questo complicato rapporto temporale, proponendo la brillante soluzione risalente a Vrioni di parafrasare le due forme verbali: nel primo caso (vedi numero 17), al posto del verbo "bëhej" (lett. si stava facendo) – laddove, al momento dell'enunciazione nessuna campagna si stava ancora svolgendo, trattandosi del tempo relativo alla fase preparatoria che precede alla partenza delle truppe – è stata scelta l'espressione "aveva per obiettivo", ovviando, in questo modo, all'incongruenza cronologica dell'originale; nel secondo caso (numero 31), parimenti, una locuzione verbale che indica intenzione o imminenza (stare per + infinito) sostituisce l'imperfetto indicativo, per cui il concetto della prossima partenza è reso con maggiore chiarezza.

Da segnalare come, in concomitanza ai vincoli grammaticali della lingua italiana, sia stata rispettata, in entrambe le rese che si analizzano, la concordanza del verbo della proposizione

subordinata interrogativa (numero 51) al verbo della reggente, ovvero sia stato usato il congiuntivo imperfetto (“conducesse”) per il fatto che la proposizione interrogativa dipende dal verbo “chiedere/domandare” della frase principale.

Il fattore che rimane da discutere consiste nell’occorrenza, in *Kështjella*, di sette forme verbali al trapassato prossimo e nove al passato remoto. Effettivamente, stando alle prescrizioni teoriche dell’uso dei tempi verbali in lingua albanese<sup>255</sup>, secondo cui il trapassato prossimo indica la compiutezza oppure l’anteriorità temporale di un evento rispetto ad un momento passato, mentre il passato remoto viene usato per indicare avvenimenti considerati come compiuti in un passato considerato lontano e privo di rapporti espliciti con il presente (inteso come il momento dell’enunciazione), si potrebbe presagire che il trapassato prossimo rappresenti il tempo verbale preferibile per questo brano del romanzo, i cui fatti si collocano cronologicamente prima delle azioni dell’intreccio principale, le quali, a loro volta, sono espresse, prevalentemente, per mezzo del passato remoto, tipico della narrazione di eventi storici.

La scelta dell’autore di utilizzare entrambe le forme si spiega con il fatto che, all’interno del tempo passato, in cui si svolge la narrazione del brano in questione, Kadare ha stabilito due ulteriori livelli temporali. Questo significa che, oltre al rapporto di anteriorità che il brano relativo alla fase preparatoria intrattiene con la narrazione progressiva delle fasi della campagna militare vera e propria, anche i fatti riguardanti la fase preparatoria intrattengono tra di essi dei legami temporali di anteriorità, contemporaneità e posteriorità. Tuttavia, la percezione lineare di tali rapporti è resa ancora più complicata dal fatto che la scrittura kadareana, in questo passaggio, riflette le rielaborazioni mentali del suo personaggio, Tursun pascià, il quale richiama alla mente, senza una precisa progressione, certi episodi e certe conversazioni che hanno avuto luogo prima che si mettesse in marcia. Dunque, con il passato remoto Kadare introduce i suggerimenti che il pascià riceve dagli amici (“Disa miq të tij e këshilluan...” (5); “Të tjerët i thanë...” (8); “Ata i thanë...” (9)), espone la decisione finale assunta dal pascià (“ai vendosi...” (44); “Ai i zgjodhi ato...” (46); “tha...” (54)) e accenna alla reazione del gran visir (“pasi vuri re...” (49); “e pyeti...” (50)), mentre con il trapassato remoto rievoca i consigli precedentemente ricevuti, al fine di aggiungere altri particolari (“ata, që e kishin këshilluar...” (28); “i kishin thënë...” (30); “i kishte përshkruar...” (36)).

Nelle due traduzioni esaminate, l’esito della resa verbale presenta delle variazioni rispetto all’originale. In linea di massima, in entrambe le rese, l’utilizzo del trapassato prossimo prevale sul passato remoto. In questo tempo verbale vengono, infatti, coniugati i verbi del dire che introducono i consigli al pascià (segnati con il numero 5, 8, 9), espressi con il passato remoto nell’originale. Rispetto agli altri cinque passati remoti di *Kështjella*, invece, le due traduzioni adottano soluzioni diverse: *La fortezza* propone nello stesso tempo verbale dell’originale solo tre verbi (numeri 44, 50,

---

<sup>255</sup> F. Agalliu, E. Angoni, Sh. Demiraj, A. Dhrimo, E. Hysa, E. Lafa, E. Likaj, *Gramatika e gjuhës shqipe, vëllimi I, Morfologjia*, Akademia e shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2002, pp. 310 e 314.

54), mentre sostituisce gli altri due con una forma verbale implicita (“scegliendole” (46) e “avere osservato” (49)); ne *I tamburi*, invece, si riscontrano altre tre forme di passato remoto (numeri 44, 46, 54), una forma verbale implicita (“notata” (49)) e un indicativo imperfetto (“chiedeva” (50)), sulla base delle scelte adottate nella traduzione francese.

Relativamente all’utilizzo dei tre trapassati prossimi dell’originale sopra segnalati, *La fortezza* li ripropone tutti come nel testo di partenza, mentre ne *I tamburi*, per via delle riformulazioni sintattiche operate, rimane solo una delle tre forme verbali e questa (numero 30) conserva il tempo verbale dell’originale.

Assieme alle forme di trapassato prossimo dell’originale precedentemente citate, se ne riscontrano altre due, in cui il verbo ausiliare “avere”, anziché nella forma regolare della terza persona singolare “kishte”, appare nella forma abbreviata “kish”, solitamente in uso nella poesia e nella prosa artistica, per semplici ragioni stilistiche. Il dubbio che sussiste di fronte al suo utilizzo in questo brano di *Kështjella* è se l’autore non abbia voluto, per suo mezzo, distinguere un ulteriore strato temporale, vale a dire, utilizzare l’ausiliare “kish” nelle due proposizioni relative (“që kish marrë pjesë...” (37) e “që kish dalë...” (47)), nelle quali l’azione narrata precede quella delle rispettive proposizioni reggenti, rette, nel primo caso, da un trapassato prossimo con l’ausiliare regolare (“kishte përshkuar”), e nel secondo caso, da un passato remoto (“pyeti”). Nessuna fonte grammaticale sembra fornire conferma ad una simile potenzialità linguistica, per cui nessuna conclusione può essere azzardata a tal riguardo.

Questo elemento non implica alcuna ripercussione in nessuna delle due rese italiane, in quanto rispetto alla prima occorrenza entrambe concordano con l’utilizzo del trapassato prossimo, mentre nel secondo caso, *La fortezza* mantiene il tempo verbale del trapassato prossimo, laddove *I tamburi* sopprime completamente la frase.

Globalmente, una lettura mesostrutturale dimostra che la maggiore propensione di entrambe le rese italiane per il tempo verbale del trapassato prossimo, non scardina i legami temporali costruiti nell’originale, non semplifica le complesse relazioni di anteriorità, contemporaneità e posteriorità dei vari momenti implicati nella narrazione retrospettiva, ma, tutt’al più, tenta di accostare l’uso dei tempi verbali alla norma della lingua italiana, che, peraltro, come visto preventivamente, su questo preciso aspetto coincide con l’uso previsto dalla lingua albanese.

Per concludere la panoramica della complessa rete di rapporti temporali presente nel brano analizzato, bisogna soffermarsi sulla forma verbale numero 57, “do t’i fitonin”, che intrattiene un legame di posteriorità rispetto al momento dell’enunciazione. Mentre nell’originale, Kadare propone il condizionale presente, in entrambe le rese italiane appare il condizionale passato. La scelta dei traduttori risponde all’esigenza di indicare un’azione futura nel passato, che, nella lingua italiana, diversamente dall’albanese, ma anche dalle altre lingue romanze, tra cui il francese, viene espresso soltanto dall’uso del condizionale passato. La variazione grammaticale intercorsa, dunque, risponde in questa circostanza ai vincoli comunicativi della lingua d’arrivo, rispetto a quella di

partenza, sia essa l'albanese per *La fortezza*, o il francese per *I tamburi*. Di fatto, nella resa di Vrioni, parallelamente all'albanese, la forma verbale utilizzata per esprimere la posteriorità nel passato è il condizionale presente "faraient" (lett. farebbero), sebbene il significato corrente secondo la concordanza verbale dell'italiano corrisponda al nostro condizionale passato, "avrebbero fatto".

Infine, un'ultima considerazione verte sulla presenza, nel brano di *Kështjella*, di tre forme verbali all'indicativo presente (numeri 7, 15 e 34). Nel primo caso, ci troviamo nel contesto di un discorso indiretto libero, laddove il narratore sembra riferire le parole degli amici del pascià ("sepse femra në luftë është ters"). Entrambe le traduzioni rispettano la forma originale, trasponendo nel testo d'arrivo lo stesso potenziale interpretativo. Nel secondo caso, sembra di aver a che fare con una considerazione espressa dal narratore onnisciente, peraltro racchiusa da parentesi tonde: "(aq sa mund të bëhet gjumë i qetë në luftë)". La locuzione verbale costituita, nell'originale, dal verbo modale "mund" (lett. potere) seguito dal congiuntivo presente, dà esito, ne *La fortezza*, ad una locuzione verbale costituita dal congiuntivo presente del verbo modale "potere" accompagnato dall'infinito del verbo "fare" ("si possano fare"), mentre ne *I tamburi* da una locuzione costituita dall'ausiliare essere al tempo presente dell'indicativo "è", accompagnato dall'aggettivo "possibile" e dall'infinito del verbo "dormire" ("è possibile dormire). Anche in questa circostanza, le soluzioni dei traduttori adempiono alle funzioni svolte dalla corrispondente forma verbale nell'originale.

In ultimo, si è in presenza di un discorso diretto, benché in *Kështjella* manchino i relativi segni di punteggiatura: "Atje ka vajza shumë të bukura". *La fortezza* mantiene la struttura sintattica dell'originale e, di conseguenza, anche il tempo del verbo utilizzato rimane lo stesso ("ci sono"); *I tamburi*, al contrario, sopprimendo i verbi del dire che introducono le parole degli amici, trasforma la frase in una sentenza di tipo discorso indiretto libero, laddove il verbo, in virtù della concordanza dei tempi, si modifica in un indicativo imperfetto ("erano"). Ne consegue che, nella resa indiretta di Donaudy, si trasforma il punto di vista dei personaggi non è immediatamente espresso, ma si affida al lettore il compito di individuarlo, ampliando le potenzialità interpretative insite nell'originale.

Un ultimo aspetto riguardante la categoria grammaticale del verbo che bisogna esaminare nell'ottica traduttiva è rappresentato dalla forma passiva. Più esattamente, il fenomeno che interessa il critico è la resa in italiano delle forme verbali apparse in *Kështjella* in quella che la grammatica albanese definisce diatesi passiva (*diatezë pësore*), vale a dire quei verbi espressi nella forma passiva che indicano l'azione subita dal soggetto della proposizione. Sulla base di tale definizione appare chiaro come, in virtù dell'utilizzo della forma attiva o passiva del verbo, cambia la focalizzazione sul personaggio, cosicché, in termini di critica delle traduzioni, l'indagine sulle forme verbali ricorrenti in italiano laddove nell'albanese si fa uso della diatesi passiva, può offrire qualche spunto di riflessione sul potenziale interpretativo della traduzione.

Occorre premettere che all'interno di tutto il romanzo *Kështjella* è stato individuato un numero relativamente esiguo di forme verbali passive (i brevi brani iniziali ne sono addirittura

privi), e per di più, la maggior parte di esse non entra in connessione con la prospettiva della narrazione e la focalizzazione sui personaggi.

Ne sono state selezionate alcune tra le più incisive ai fini dell'analisi interpretativa delle traduzioni. Per poter esprimere un commento circa la valenza a livello mesostrutturale, si è scelto, laddove necessario, di riportare tali espressioni verbali congiuntamente al contesto in cui appaiono.

La prima serie di verbi passivi è tratta dal secondo capitolo. Il primo ed il terzo segmento citati riportano qualche battuta del dialogo tra l'intendente generale ed il capo-fonditore, in presenza del cronista, circa l'argomento della fusione del cannone più potente mai progettato, di cui il narratore, nel secondo segmento proposto, offre qualche elemento descrittivo.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p>– S’e di. Mund edhe të arrijmë. Po ti e merr me mend sa e rënde është kjo punë. Përveç kësaj, këtu është fjala për një armë të re, që <u>prodhohet</u> për herë të parë, dhe unë për çdo gjë duhet t’u rri mjeshtëreve mbi kokë.</p> <p>[...]</p> <p>Mevla Çelebiut i rrahu zemra nga gëzimi. Kish ditë që ai ëndërronte të shihte punishten e derdhjes së topave. Që kur ish nisur ushtria për rrugë, ai kish dëgjuar shumë herë <u>të flitej</u> për armën e re që <u>do të përdorej</u> kundër kështjellës. Njerëzit flisnin për të me adhurim dhe me frikën. Kjo ishte një armë sekrete e tmerrshme. Thoshin se nga gjëmimi i saj të <u>cahej</u> timpani i veshit dhe vala goditëse e ajrit hidhte për tokë edhe një deve.</p> <p>[...]</p> <p>– Punishtja <u>ruhet</u> ditë e natë me kujdes – tha kryemekaniku. – Armiku mund të dërgojë spiunë për të vjedhur sekretin e prodhimit.</p> <p>(Kadare, 1970:23-24)</p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p>– Non lo so. Possiamo anche averli pronti. Ma tu lo comprendi quanto sia difficile questo lavoro. Inoltre, qui si tratta di un’arma nuova, che <u>viene fabbricata</u> per la prima volta, ed io sono costretto a sorvegliare i tecnici per ogni cosa che fanno.</p> <p>[...]</p> <p>Il cuore di Mevla Çelebi batté di gioia. Erano giorni che egli sognava di vedere l’officina dove si fondevano i cannoni. Da quando l’esercito si era messo in marcia, egli aveva udito parecchie volte <u>parlare</u> dell’arma nuova, che <u>sarebbe stata usata</u> contro la fortezza. La gente parlava di essa con un senso di adorazione e di paura. Era quella un’arma segreta e tremenda. Dicevano che il suo rimbombo <u>rompeva</u> i timpani degli orecchi e la violenza dell’aria spostata gettava per terra anche un cammello.</p> <p>[...]</p> <p>– L’officina <u>viene sorvegliata</u> giorno e notte rigorosamente – disse il capomeccanico. – Il nemico può mandare dei suoi agenti per carpire il segreto della fabbricazione.</p> <p>(Kadare, 1975:28-29)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>«Non lo so. Può darsi. Ma te le immagini, no?, le difficoltà di un simile lavoro, tanto più che questa volta si tratta di un’arma nuova, <u>fabbricata</u> per la prima volta, e io devo sorvegliare ogni minima operazione.»</p> <p>[...]</p> <p>Çelebi sentì il cuore palpitargli di gioia. Ardeva dalla voglia di vedere l’officina. Da quando la spedizione si era messa in marcia aveva spesso sentito <u>parlare</u> di quell’arma che <u>doveva essere utilizzata</u>, per la prima volta, contro la cittadella. La gente ne discuteva con esaltazione e timore al tempo stesso. Era un’arma segreta e terribile. La sua deflagrazione, dicevano, <u>faceva scoppiare</u> i timpani e provocava uno spostamento d’aria tale da rovesciare un cammello.</p>

	[...] «È ben <u>guardata</u> , giorno e notte», disse l'ingegnere. «Qualche spia potrebbe trafugare il nostro segreto.» (Kadare, 1981:32-33)
--	--

Tabella 17.

Dei cinque casi di verbi al passivo dell'originale, ne *La fortezza* ne permangono tre, di cui due espressi per mezzo della perifrastica costituita dal verbo "venire" seguito dal participio passato ("viene fabbricata" e "viene sorvegliata"), laddove il verbo "venire" precisa il valore azionale rispetto alle costruzioni perifrastiche con il verbo "essere", che possono essere interpretate come uno stato; la terza espressione verbale passiva, invece, fa uso del condizionale passato ("sarebbe stata usata"), per esprimere, come nell'originale ("do të përdorej"), il rapporto cronologico di posteriorità rispetto al momento dell'enunciazione. Per le restanti due forme verbali passive di *Kështjella*, *La fortezza* propone, una volta, una forma attiva, cioè "rompeva" per "çahej", a cui fa da soggetto il sostantivo "il rimbombo", elemento messo in risalto anche nell'originale attraverso l'anteposizione rispetto al verbo e al soggetto ("timpani i veshit"); la seconda volta, compare, invece, un infinito ("parlare"), dando esito al costrutto verbale "aveva udito parlare", che risulta come la scelta vincolata dalla grammatica italiana, laddove la funzione equivalente nell'albanese è svolta dal modo congiuntivo ("të flitej").

Le soluzioni traduttive de *La fortezza*, quindi, non creano variazioni del potenziale interpretativo, neppure di fronte alla resa attiva di uno dei verbi passivi dell'originale, in quanto l'attribuzione di importanza al rimbombo del cannone è espressa sia in *Kështjella* che ne *La fortezza*, sebbene con espedienti grammaticali differenti, come visto sopra.

Per quanto riguarda la resa indiretta de *I tamburi*, è possibile constatare la presenza di due forme passive: una implicita ("essere utilizzata"), retta dal verbo modale "dovere", non presente nell'originale; l'altra esplicita, costruita con il verbo "essere" seguito dal participio passato ("è guardata"). Come ne *La fortezza*, il verbo "çahej" viene reso attivo e tradotto con un costrutto verbale introdotto dal verbo "fare" seguito dall'infinito ("faceva scoppiare"), e il congiuntivo passivo ("të flitej") retto da un verbo di percezione dà esito ad un costrutto con l'infinito ("aveva sentito parlare"). Infine, il verbo passivo del primo segmento menzionato viene tradotto con una forma verbale implicita, vale a dire il participio passato "fabbricata", che funge da frase relativa di senso passivo (ipoteticamente, "che è stata fabbricata").

Neppure la traduzione mediata dal francese, ricalcando le scelte sintattiche del primo traduttore, apporta all'interpretazione dei segmenti originali qualche elemento di variazione.

Sul piano mesostrutturale, dunque, le rese dei verbi passivi con equivalenti forme verbali o con soluzioni alternative risultano, in entrambe le traduzioni italiane, pertinenti alle finalità comunicative dell'originale, dove, del resto, le forme passive riscontrate non comportano particolari effetti di focalizzazione sui personaggi.

Si proceda con un altro frammento, tratto, questa volta, dal quinto capitolo, e precisamente, da un passaggio narrativo incentrato sullo svolgimento di uno dei consigli di guerra, riuniti, in quest'occasione per decidere le sorti dell'astrologo, poiché, in seguito al fallimento del primo attacco contro la fortezza, la sua lettura delle stelle non era risultata attendibile.

<i>Kështjella</i>	Tre anëtarë të këshillit <u>ishin</u> <u>vrarë</u> gjatë sulmit... (Kadare, 1970:81)
<i>La fortezza</i>	Durante il combattimento tre membri del consiglio <u>erano rimasti uccisi</u> ... (Kadare, 1975:97)
<i>I tamburi</i>	Tre consiglieri <u>erano caduti</u> in battaglia... (Kadare, 1981:88)

Tabella 18.

Come si evince dalla sovrastante tabella, i traduttori di Tirana optano per una forma passiva retta dall'ausiliare "rimanere", che cambia la prospettiva focale del passivo, assumendo come punto di vista lo stato del soggetto grammaticale. Lo stesso effetto è prodotto dalla soluzione riscontrata ne *I tamburi*, ovvero dall'utilizzo di una forma verbale attiva. In entrambe le varianti, di fatto, la narrazione tende a concentrare la focalizzazione sui tre membri del consiglio di guerra, senza lasciar presentire un celato riferimento ai responsabili del loro decesso.

Nella frase originale, invece, il richiamo all'agente risulta più marcato, quindi chiaramente lasciato implicito, poiché facilmente desumibile dal contesto. Ne consegue che, a differenza delle due rese italiane, nella frase originale troviamo i presupposti grammaticali e semantici per l'aggiunta del complemento d'agente – ipoteticamente: “nga kështjellarët” (lett. dai castellani). Le espressioni verbali prescelte nelle due traduzioni, invece, non reggono alcun complemento d'agente, ma tutt'al più un complemento di mezzo o strumento, introdotto da locuzioni come “per mano di”, “ad opera di”, etc. Tuttavia, una simile congettura richiede un grado più elevato di astrazione da parte del critico, nonché del lettore, rispetto alla semplice identificazione del complemento d'agente.

Sul piano mesostrutturale, le rese italiane comportano un lieve effetto di riduzione delle potenzialità espressive dell'originale, generando una minima contrazione delle potenzialità interpretative.

Un ulteriore frammento rappresentativo dell'uso del verbo alla forma passiva è stato estrapolato dalla pagina successiva a quella della precedente citazione. Esso comunica la decisione del pascià a proposito della sanzione dell'astrologo, deliberata durante un'apposita riunione del consiglio di guerra.

<i>Kështjella</i>	Ai i dha fund diskutimit të çështjes së astrologut dhe mori shpejt e shpejt vendimin për të: astrologu <u>shkarkohej</u> nga detyra dhe këndeje e tutje do të punonte në hapjen e hendekëve dhe të llogoreve. (Kadare, 1970:82)
<i>La fortezza</i>	Egli pose fine alla discussione intorno all'affare dell'astrologo e lì per lì prese la decisione riguardante lui: l'astrologo <u>veniva dimesso</u> dal suo ufficio e d'ora in poi lavorerebbe a scavare fossati e trincee. (Kadare, 1975:98)

<i>I tamburi</i>	Mise fine alla discussione con una decisione brusca: l'astrologo <u>decadeva</u> dalla sua carica e avrebbe d'ora innanzi lavorato a scavar trincee. (Kadare, 1981:89)
------------------	---

Tabella 19.

La forma passiva del verbo è stata mantenuta solo nella traduzione di Tirana (“veniva dimesso”), mentre nella traduzione di Donaudy il verbo è alla forma attiva (“decadeva”). La scelta del traduttore italiano dipende dalla rielaborazione dell’espressione verbale utilizzata da Vrioni nella resa francese, dove viene utilizzata la forma passiva del verbo “déchoir” (lett. decadere, destituire), ossia “était déchu”, traducibile letteralmente come “era destituito” o “veniva destituito”, cui fa seguito il complemento di specificazione “de ses fonctions” (lett. delle sue funzioni). La riformulazione di Donaudy, invece, tiene conto della prima accezione semantica del verbo, ignorando la diatesi passiva utilizzata nel testo fonte e la conseguente presenza del complemento di specificazione, il quale, nella resa italiana, si trasforma in complemento di allontanamento o separazione (“dalla sua carica”).

Non ci sembra di riscontrare una rilevante modificazione degli effetti interpretativi per via della trasformazione della diatesi passiva dell’originale in quella attiva de *I tamburi*, per cui si può ritenere che la variazione grammaticale riscontrata rientri in quella serie di problematicità traduttive legate al processo di doppia traduzione, a proposito delle quali è difficile esprimere un giudizio rispetto all’eventualità o meno della loro occorrenza, qualora la traduzione fosse stata priva di qualsiasi intermediazione. Nel nostro caso, non occorre in aiuto, rispetto ad una simile incognita, neppure la traduzione diretta esistente, nella quale, purtroppo, si riscontrano certe inesattezze grammaticali e linguistiche, che pregiudicano la qualità di certe soluzioni traduttive altrimenti encomiabili. Due riformulazioni infelici dei traduttori di Tirana, nel segmento sopra menzionato, sono, ad esempio il riferimento del participio presente al pronome personale nell’espressione “la decisione riguardante lui”, nonché la scelta del tempo verbale del condizionale presente (“lavorerebbe”), per esprimere un’azione proiettata nel futuro, alla quale la grammatica italiana assegna rigorosamente l’uso del condizionale passato.

Si abbandoni, a tal punto, la categoria del verbo, per prendere in esame altre evidenze grammaticali che possono incidere sul piano delle possibilità interpretative di un certo segmento.

Il fenomeno che maggiormente richiama l’attenzione del critico è l’anteposizione del complemento oggetto e la sua duplicazione per mezzo del relativo pronome clitico. Si tratta di una struttura tipica della sintassi albanese, il cui esito va indagato nelle due rese italiane, al fine di valutare se l’anteposizione sia stata in qualche modo riproposta e se la sua presenza, nonché assenza, svolga qualche funzione a livello interpretativo.

Per valutarne più ampiamente gli effetti, sono stati selezionati segmenti appartenenti a tipi di narrazione differenti, vale a dire, alcuni esempi sono stati desunti da brani di natura prettamente narrativa, altri da frammenti dialogati. Ciò a ragion del fatto che l’anteposizione dell’oggetto nella lingua italiana è un fenomeno che caratterizza principalmente la lingua parlata, mentre nella lingua

scritta il suo utilizzo è relativamente più limitato e rappresenta il segnale di un'intenzione stilistica o di una funzione pragmatica, ovvero di una focalizzazione.

La prima serie di segmenti di *Kështjella* contenenti un'anteposizione dell'oggetto viene selezionata all'interno dei brani narrativi, in particolare dal terzo e dal quinto capitolo.

Al terzo capitolo risalgono i tre seguenti frammenti, relativi ad un momento della riunione del consiglio di guerra.

Il primo è costituito da un'espressione quasi cristallizzata:

<i>Kështjella</i>	<u>Fjalën</u> e kërkoi kryeveqilharxhi. (Kadare, 1970:34)
<i>La fortezza</i>	L'intendente generale chiese di prendere <u>la parola</u> . (Kadare, 1975:41)
<i>I tamburi</i>	L'intendente in capo chiese <u>la parola</u> . (Kadare, 1981:43)

Tabella 20.

Non vi sono molte riflessioni da fare a proposito della posizione degli elementi nella proposizione nelle tre varianti analizzate (si noti come le due rese italiane combacino): si tratta semplicemente di una sorta di frase fatta che, in virtù dei canoni linguistici, nella lingua albanese si presenta con l'oggetto anteposto, mentre nella lingua italiana secondo l'ordine canonico SVO (soggetto/verbo/oggetto), senza mostrare per questo nessuna marcatezza di tipo pragmatico o stilistico.

Il secondo frammento si colloca, nel testo di *Kështjella*, poco oltre rispetto al segmento appena analizzato, ed ha a che fare, ancora una volta, con il consiglio di guerra.

<i>Kështjella</i>	Tursun pashai e dinte se në këshillin e luftës tashmë ishin krijuar dy grupe kundërshtarësh. <u>Urrejtjen</u> , <u>përbuzjen</u> , apo <u>ironinë</u> për njëri-tjetrin ata e shprehnin pothuaj hapur. (Kadare, 1970:34)
<i>La fortezza</i>	Tursun pascià sapeva che nel suo consiglio di guerra si erano formati due gruppi avversari. Essi manifestavano quasi apertamente <u>odio</u> , <u>sprezzo</u> oppure <u>ironia</u> l'uno per l'altro. (Kadare, 1975:42)
<i>I tamburi</i>	Il pascià si rendeva ben conto che in seno al consiglio si eran formati adesso due gruppi avversari. Ø [La frase è stata soppressa] (Kadare, 1981:43)

Tabella 21.

Rispetto alla scelta radicale operata ne *I tamburi* di sopprimere completamente la frase in questione, non si è in grado di fornire una spiegazione, dal momento che nella resa francese di Vrioni essa è presente. La sua conseguenza, tuttavia, ricade sul potenziale interpretativo, che risulta subire una contrazione, poiché si perde la percezione della gravità delle ostilità che regnano tra i due gruppi contrapposti.

Per quanto riguarda, invece, la soluzione traduttiva operata ne *La fortezza*, che riporta la disposizione degli elementi della frase all'ordine canonico della lingua italiana, essa può essere giudicata come l'eliminazione di un effetto di focalizzazione sui sentimenti che regnavano tra i due

gruppi avversari in seno al consiglio di guerra. Da un punto di vista mesostrutturale, ciò si traduce nella riduzione degli effetti di voce.

Tale valutazione è aggravata dalla constatazione che i traduttori di Tirana utilizzano i sostantivi al caso accusativo privi di articolo e ciò fa sì che la determinazione di tali elementi perda di intensità.

Si analizzi, ora, il terzo esempio di questa serie.

<i>Kështjella</i>	Gjendja do të mbetëj po ajo dhe atij do t'i duhej të vendoste vetë, sepse <u>mendimin</u> e sanxhakbejlerëve të tjerë zakonisht nuk e merrte parasysht, ashtu siç nuk merrte parasysht <u>mendimin</u> e komandantit të eshkynxhinjve [...]. (Kadare, 1970:34)
<i>La fortezza</i>	La situazione sarebbe rimasta la medesima e a lui spetterebbe di decidere da sé, perché l' <u>opinione</u> degli altri «sanxhakbejlerë» di solito lui non la prendeva in considerazione, come non prendeva pure in considerazione l' <u>opinione</u> del comandante degli «eshkynxhinj» [...]. (Kadare, 1975:42)
<i>I tamburi</i>	La situazione non sarebbe mutata e lui avrebbe dovuto decidere da solo, perché di solito non teneva conto del <u>parere</u> dei sangiakbey, né di quello del comandante degli eshkingi [...]. (Kadare, 1981:43)

Tabella 22.

Oltre a constatare la maggiore brevità del frammento de *I tamburi*, conseguenza di una economizzazione sintattica già occorsa nella resa francese per mezzo dell'eliminazione della ripetizione della seconda proposizione causale, nella resa italiana di Donaudy si assiste alla ricollocazione degli elementi della frase, secondo l'ordine non marcato della lingua italiana. L'anteposizione dell'oggetto, dunque, svanisce, e con essa la focalizzazione sul concetto di "parere" di alcuni altri membri del consiglio. Risalendo al contesto più ampio da cui questo frammento è tratto, si denota come, al contrario, l'importanza della focalizzazione sul termine anteposto in *Kështjella* sia più rilevante di quanto si possa frettolosamente ritenere. Di fatto, le riunioni del consiglio di guerra si tengono proprio in virtù del fatto che ciascuno è chiamato ad esprimere la propria posizione e che, verosimilmente, la decisione finale del pascià sarà assunta tenendo conto delle opinioni espresse dai suoi collaboratori. Il traduttore, pertanto, avrebbe potuto optare per la collocazione a sinistra dell'oggetto, come nella frase seguente: "perché di solito del parere dei sangiakbey non teneva conto". Tuttavia, di fronte alla soluzione di eliminare la seconda subordinata causale, insorge la necessità di far dipendere il secondo complemento oggetto dal verbo della prima causale ("non teneva conto"), cosicché la struttura sintattica generata da questa variazione preferisce la collocazione del verbo nella sua posizione canonica, tra soggetto e oggetto, e l'accostamento dei due complementi oggetto subito dopo del predicato da cui dipendono. Sul piano mesostrutturale si può riscontrare una deformazione stilistica.

Nessuna variazione si verifica, invece, nella traduzione di Tirana, che mostra, ancora una volta, una considerevole fedeltà alle strutture sintattiche dell'originale, a rischio di apparire, talvolta, non naturale rispetto all'uso della lingua italiana. Rispetto alla circostanza in cui ci

troviamo, tuttavia, la soluzione dei traduttori albanesi sembra non collidere con le norme della grammatica italiana, sfruttando, al contrario, una possibilità espressiva offerta dal nostro sistema linguistico, caratterizzando, in tal modo, la riformulazione adottata della marcatezza che rende il segmento equivalente alle intenzioni interpretative dell'originale.

Ancora nel terzo capitolo di *Kështjella* sono stati individuati altri due esempi dell'utilizzo del complemento oggetto anteposto. Questa volta, però, si tratta di segmenti dialogati, il che sposta la prospettiva delle riflessioni critiche su un altro tipo di funzioni linguistiche, con le relative norme d'uso e consuetudini.

Si prenda in esame il primo frammento.

<i>Kështjella</i>	– <u>Rregullat</u> e luftës i ka vendosur padishahu i madh – tha ftohtë Tavxhai – dhe nuk na përket ne t'i marrim ato nëpër gojë. (Kadare, 1970:35)
<i>La fortezza</i>	– È il grande padisciah che ha stabilito <u>le regole</u> di guerra – disse freddamente Tavxhà, – e non spetta a noi di criticarle. (Kadare, 1975:43)
<i>I tamburi</i>	« <u>Le norme</u> della guerra sono state fissate dal grande padiscia», disse seccamente Tavgià, «e non sta a noi metterle in discussione.» (Kadare, 1981:44)

Tabella 23.

In questo caso, *La fortezza* opera una trasformazione della marcatezza riscontrata nella frase originale, mettendo in risalto la figura del padiscia, attraverso una nuova formulazione sintattica, che porta alla creazione di un periodo, introdotto da una reggente e dalla sua subordinata relativa. L'oggetto anteposto lascia, così, il posto al dislocamento a sinistra di un altro elemento, ovvero quello che nella frase originale funziona da soggetto, e che continua a svolgere questa funzione grammaticale anche nella traduzione, sebbene all'interno di una costruzione sintattica differente, ossia nella proposizione reggente che apre il periodo. La variazione apportata, in conclusione, agisce sulla focalizzazione presente nel segmento originale, causando una certa deformazione degli effetti di voce.

Ciò non si verifica nella traduzione italiana mediata dal francese, in quanto la resa del verbo nella forma passiva rende possibile l'anteposizione del concetto di "norme/regole" della guerra, sebbene la funzione grammaticale svolta dal sostantivo non sia più equivalente all'originale. La diatesi passiva utilizzata da Donaudy sull'esempio di Vrioni, infatti, comporta la trasformazione dell'oggetto della frase albanese ("rregullat") in soggetto grammaticale della frase italiana, mentre il soggetto della frase originale ("padishahu i madh") diventa complemento d'agente della frase tradotta ("dal grande padiscia").

Questa soluzione grammaticale incentrata sul ricorso alla diatesi passiva consente di mantenere la focalizzazione creata dall'autore in *Kështjella* e di non alterare, di conseguenza, gli effetti dell'originale.

Un esito simile a quello verificatosi con le due rese italiane del frammento appena analizzato, si ottiene con le traduzioni del secondo segmento selezionato, in cui sono riportate le parole del poeta Sadedin a proposito dell'intenzione di acquistare una prigioniera.

<i>Kështjella</i>	– Patjetër. Sado shtrenjtë që të kushtojë, do ta blej. <u>Paratë</u> i kam këtu, – ai vuri dorën në gjoks, – gjithë shpërblimet që kam marrë për vjershat e mia. (Kadare, 1970:41)
<i>La fortezza</i>	– Certamente! Per quanto caro possano costare, ne acquisterò una. <u>Il denaro</u> ce l'ho qui – egli mise la mano al petto, – tutto il compenso ricavato dalle mie poesie. (Kadare, 1975:50)
<i>I tamburi</i>	«Certo, a qualunque prezzo. Ho già <u>il denaro</u> da parte», e si portò una mano al petto. «Tutto quello che ho guadagnato con le mie poesie.» (Kadare, 1981:50)

Tabella 24.

Come in precedenza, solo *La fortezza* mantiene l'oggetto dislocato a sinistra, mentre *I tamburi* sopprime la marcatezza della proposizione originale, collocando l'oggetto nella posizione canonica della lingua italiana, dopo il predicato.

Trattandosi di un contenuto di scarsa incidenza sul piano interpretativo, non si può giudicare tale variazione come un effetto rilevante nell'ottica della lettura del passaggio. Si è piuttosto propensi a vedere in essa il risultato di un processo traduttivo mediato da un'altra lingua, nella quale si era anteriormente verificato il fenomeno dell'eliminazione della focalizzazione, ora qui riscontrato.

Dal momento che il sistema linguistico che funge da intermediario tra l'originale albanese e la lingua italiana di arrivo de *I tamburi* è il francese, vale a dire una lingua romanza come l'italiano, è evidente che numerose operazioni di disambiguazione a livello grammaticale siano state già compiute durante la traduzione in francese de *Les tambours*, cosicché il compito del traduttore italiano, che si serve della mediazione di una lingua "sorella", risulta più agevole rispetto all'impegno che avrebbe comportato la resa diretta a partire dall'originale albanese.

Dal canto suo, la traduzione italiana direttamente dall'originale kadareano, realizzata a Tirana da persone non di madrelingua italiana, rivela continuamente debolezze su ogni livello linguistico finora analizzato, com'è stato, di volta in volta, evidenziato. Di fronte ad incongruenze anche sul piano grammaticale, in conclusione, il critico è indotto a credere che le competenze linguistiche e tecniche (ovvero relative al mestiere del tradurre) possedute dai traduttori, per così dire, improvvisati, non siano sufficienti rispetto alla padronanza ed alla dimestichezza richieste da una simile operazione di passaggio linguistico e culturale da un testo all'altro.

Gli effetti delle *défaillance* mostrate da *La fortezza* si ripercuotono pesantemente sulla scorrevolezza della lettura dell'opera tradotta, nonché sulla gamma delle potenzialità interpretative contemplate da un testo pervaso di espressioni non naturali, nonché erranee, rispetto al sistema linguistico in cui è redatto.

## 5. Descrizione delle scelte stilistiche

L'analisi della componente stilistica rappresenta una fase dell'indagine traduttiva che ha guadagnato rilevanza solo negli ultimi tempi, essendo rimasta a lungo trascurata a vantaggio della componente lessicale, sintattica e grammaticale. Nel metodo elaborato da Lance Hewson, invece, essa viene trattata alla pari degli altri ambiti di interesse della critica delle traduzioni, attirando l'attenzione sull'impatto interpretativo che le scelte stilistiche possono esercitare. L'obiettivo dell'analisi delle scelte stilistiche, di fatto, consiste nel mettere a confronto le forme stilistiche utilizzate dall'autore nel testo originale con le soluzioni adottate dai traduttori, per verificare se gli effetti prodotti sul lettore del testo di arrivo siano equivalenti a quelli prodotti sul lettore del testo di partenza.

Le soluzioni traduttive possono evidenziare la decisione del traduttore di ricorrere allo stesso espediente stilistico messo in atto dall'autore, di optare per una forma stilistica alternativa, o di non ricorrere affatto a tratti formali che devino dall'uso corrente. In tutt'e tre le circostanze, gli effetti prodotti sono rilevanti e potenzialmente difforni, cosicché il critico deve essere in grado di cogliere quale sia l'impatto sul piano interpretativo delle scelte stilistiche compiute dal traduttore.

Secondo lo studio di Lance Hewson, il cui metodo viene adoperato nella presente analisi critica delle due traduzioni italiane di *Kështjella*, gli elementi che mettono il traduttore di fronte ad una scelta stilistica possono essere: la ripetizione, gli appellativi, le anafore, i cliché, gli aforismi, i tropi, il ritmo, le allitterazioni e le assonanze, il registro, la connotazione.

L'indagine condotta sul romanzo albanese *Kështjella*, ai fini della ricerca dei tratti formali che caratterizzano la sua componente stilistica, ha prodotto i risultati che verranno esposti nei sottoparagrafi seguenti.

### 5.1. Ripetizione

I teorici della traduzione sembrano concordi nell'affermare che la ripetizione rappresenta un tratto stilistico che, la maggior parte delle volte, i traduttori tendono ad evitare nel testo di arrivo. Del resto, è noto come uno dei precetti costantemente impartiti ai "giovani scrittori in erba", a scuola, sia quello di evitare le ripetizioni, scegliendo i sinonimi più adatti. Tuttavia, non si deve trascurare il fatto che, talvolta, l'uso di ripetizioni rientra nelle strategie stilistiche adottate dallo scrittore, per esercitare un certo impatto sul lettore o per ottenere un certo effetto interpretativo.

Nel romanzo di cui stiamo analizzando le traduzioni italiane, sono stati riscontrati vari esempi di ripetizione, non solo di singole parole, ma anche di intere proposizioni.

Si faccia riferimento, innanzitutto, al primo brano iniziale e alle prime tre pagine del primo capitolo. In essi, il sostantivo "kësthjellë" appare ripetuto un numero considerevole di volte, per

l'esattezza, cinque occorrenze si segnalano nella seconda parte del brano iniziale e otto nelle prime tre pagine del capitolo.

Per avere un'idea della frequenza e degli intervalli con cui questo termine ricorre, si propongono, di seguito, i due relativi brani tratti dal romanzo kadareano. Inoltre, per consentire un immediato riscontro con l'esito della ripetizione nei due testi tradotti, sarà posta accanto al termine ripetuto "kështjellë" la relativa traduzione italiana di entrambe le rese, segnalate, come in una precedente tabella relativa ai tempi verbali, con le sigle [F: ...] e [T: ...].

	<p>DAL BRANO INIZIALE:</p> <p><i><u>Kështjella</u> [F: fortezza] [T: cittadella] jonë ishte e para që do të priste dyndjen e tyre. Gjatë gjithë pranverës ne forcuan muret e saj, rindërtuam kullat e dëmtuara, shtuam rezervat e armëve dhe të ushqimeve dhe i stërvitëm ditë e natë të rinjtë për luftë. Më në fund erdhi lajmi se ata ishin nisur.</i></p> <p><i>Ata lëviznin ngadalë. Në mesin e qershorit kapërxyen kufirin. Një ditë më vonë Gjergji erdhi për të inspektuar <u>kështjellën</u> [F: fortezza] [T: piazzaforte]. Sipas taktikës së tij të përhershme, ai do të mbetej për të luftuar jashtë mureve. Pasi kontrolloi çdo gjë dhe pasi dha udhëzime për gjithshka, në mbasditën e 11 qershorit ai doli nga <u>kështjella</u> [F: fortezza] [T: fortezza] bashkë me shoqëronjësit, duke marrë me vete pleqtë, një pjesë të grave dhe fëmijet tanë, të cilët gjatë gjithë kohës së luftës do të strehohen lart në male. Ne i përcollëm ata një copë udhë në heshtje të plotë. Pastaj, si u ndamë e u kthym në <u>kështjellë</u> [F: fortezza] [T: mura], hypëm nëpër mure e kulla dhe ndoqëm me sy për një kohë të gjatë varganin e tyre, që largohej vazhdimisht. I pamë kur dolën te pllaja e dhëve, pastaj në të përpjetën e keqe dhe, më në fund, te gryka e erës. Pastaj nuk i pamë më. <u>Kështjella</u> [F: fortezza] [T: cittadella] na u duk e shurdhët pa zërat e kalamajve. I mbyllëm portat e rënda dhe pritëm shfaqjen e armikut.</i></p> <p>(Kadare, 1970:3-4)</p>
<p><i>Kështjella</i> [La Fortezza] [I Tamburi]</p>	<p>DAL PRIMO CAPITOLO:</p> <p>Trupat turke mbërritën nën muret e <u>kështjellës</u> [F: fortezza] [T: cittadella] më 18 qershor. Gjatë gjithë ditës vazhdoi vendosja e tyre rreth e rrotull. Në mbrëmje ushtria nuk kishte mbërritur akoma krejt. Vazhdonin të arrinin njëri pas tjetrit taborrë të rinj. Ushtarët, flamurët, kuajt e mbuluar me batanije leshi, qerret, pajimet, devetë e ngarkuara me bronx, mburojat, daullet dhe gjithshka tjetër ishte mbuluar nga pluhuri i dendur. Porsa mbërrinin në fushën përpara <u>kështjellës</u> [F: fortezza] [T: piazzaforte], një grup oficerësh të repartit të veçantë të sistemimit të kampit caktonte vendet e fushimit dhe ushtarët; po në atë çast, nën urdhërat e komandantëve, fillonin të ngrinin çadrat, duke shpejtuar ta mbaronin sa më parë këtë punë, në mënyrë që të shtriheshin sa më parë nën to, gjysmë të vdekur nga lodhja e marshimit.</p> <p>Ugurlù Tursun pashai, kryekomandanti i trupave, rrinte vetëm në këmbë përpara çadrës së tij të madhe ngjyrë trandafili dhe po vështronte se si mbi relievin e çuditshëm të tokës, mbi të cilën po binte muzgu, ngrinin çadrat taborrët e fundit, që porsa kishin arritur. Tani kampi i madh i ushtrisë së tij, i mbushur me zëra, urdhëra, hingëllima, lutje, potkonj dhe me gjithfarë zhurmash të tjera, i ngjante një amebeje të madhe që, duke lëshuar një krah çadrash herë në një drejtim, herë në tjetrin, po e rrethonte dalëngadalë plotësisht <u>kështjellën</u> [F: fortezza] [T: fortezza]. Çadrat më të afërta s'ishin më shumë se njëqind hapa larg mureve, kurse më të largëtat nuk dukeshin. Ndihmësit e pashait ngulën këmbë që çadra e tij të ishte tetëqind hapa larg mureve, por ai nuk pranoi të vendosej më larg se gjashtëqind hapa. Vite më parë, kur ai ishte i ri dhe me një gradë të ulët ushtarake, kishte fjetur shpeshherë pothuaj nën muret e kalave [F: fortezza] [T:</p>

	<p>bastioni], jo më shumë se pesëdhjetë hapa larg. Por pastaj, nëpër luftërat dhe rrethimet e njëpasnjëshme, duke u rritur vazhdimisht në gradë, bashkë me ndërrimin e ngjyrës së çadrës, ndërronte edhe largësia e saj nga muret ku luftohej.</p> <p>Tursun pashai psherëtiu padashur. Gjithmonë kur kish qëndruar për herë të parë kështu ballë për ballë <u>kështjellave</u> [F: fortezze] [T: fortezza] të rrethuara, që ai duhej t'i merrte, kish ndjerë frikën dhe turbullirën e së panjohurës, me të cilën do të ndeshej.</p> <p><u>Kështjella</u> [F: fortezza] [T: cittadella], që ngrihej këtë herë përpara tij, ishte e zymtë. Kishte diçka të panatyrshme, pothuaj ogurzezë në formën e ndërtimit dhe në vendosjen e kullave. Këtë gjë të panatyrshme ai e kish vënë re qysh dy muaj më parë, kur specialistët, që merreshin me pregatitjet e fushatës, i paraqitën për herë të parë skicën e saj. Këtë skicë ai e kish mbajtur shumë herë mbi gjunjë, në orët e mbasdarkës, kur gjithë njerëzit flinin, atje në shtëpinë e tij të madhe në Brusë. Ai e dinte pothuaj përmendsh çdo detal të saj, e, megjithatë, tani që më në fund e pa me sytë e tij <u>kështjellën</u> [F: fortezza] [T: piazzaforte], pamja e saj i zgjoi trishtim në shpirt.</p> <p>Ai mendoj se ç'arkitekt mund ta kish projektuar këtë <u>kështjellë</u> [F: fortezza] e [T: fortezza] dhe si qe e mundur që gjithshka në të ishte ters, duke filluar nga pozicioni i vendit, ku ajo ngrihej, gjer te flamuri i saj, i vendosur në kullën e parë, një flamur i frikshëm i kuq, me një zog të zi me dy kokë në mes.</p> <p>I hoqi sytë ngadalë nga <u>kështjella</u> [F: fortezza] e [T: Ø<sup>256</sup>] dhe vështroi përsëri kampin e ushtrisë së tij.</p> <p>(Kadare, 1970:4-6)</p>
--	--

Tabella 25.

La traduzione di Tirana usa esclusivamente il sostantivo “forteazza” per tutte le occorrenze dell’albanese “kështjella”; nella traduzione indiretta di Donaudy, invece, assieme al termine “forteazza” (occorso quattro volte), si riscontrano altre due alternative: “piazzaforte” (tre volte) e “cittadella” (quattro volte). Inoltre, per le restanti due occorrenze, una volta, si fa uso della figura retorica della sineddoche, scegliendo il termine “mura”, ovvero indicando la parte per il tutto; una seconda volta, per via di una riformulazione sintattica che porta alla soppressione di una frase, il sostantivo manca completamente (vedi nota a piè di pagina segnalata nella sovrastante tabella).

Non si tralasci, neppure, il fatto che nella traduzione di Tirana, il sostantivo “forteazza” si presenta già nel titolo, mentre la traduzione indiretta di Donaudy eredita dalla resa francese il titolo deciso da Vrioni sulla base della designazione che il romanzo albanese aveva ricevuto da parte del suo autore, *Daullet e shiut*, mutato nel titolo *Kështjella* al momento della sua pubblicazione.

In definitiva, l’esempio appena illustrato conferma solo a metà l’ipotesi teorica, secondo la quale la consuetudine dei traduttori sia quella di evitare le ripetizioni: la traduzione di Tirana, plausibilmente per la sua costante fedeltà al testo di partenza, non si sottrae dalle ripetizioni, mentre nella traduzione di Donaudy questo tratto stilistico risulta eluso. Tuttavia, la nostra capacità di valutazione si trova di fronte ad un ostacolo non facile da superare: la traduzione indiretta. Non saremo, di fatto, mai in grado di giudicare se il traduttore italiano sarebbe stato favorevole alla ripetizione, in questa circostanza, oppure no, in ragion del fatto che il testo da lui assunto come

<sup>256</sup> Ne *I tamburi*, sulla base della traduzione francese, l’intero periodo è stato tradotto liberamente, come segue: “Lentamente riportò lo sguardo verso il campo” (Kadare, 1981:14).

fonte non presenta il fenomeno della ripetizione nei passaggi selezionati, poiché il traduttore della resa francese ha già provveduto a scansarlo, introducendo nel testo sinonimi ed espressioni alternative.

Relativamente all’impatto di una tale marcatezza stilistica del romanzo kadareano, in cui la “fortezza” rappresenta, sul piano dell’intreccio, l’oggetto dello scontro tra le due forze in lotta, risulta chiaro che la sua ricorrenza intende attirare l’attenzione del lettore sull’elemento chiave ai fini interpretativi. Ne *I tamburi*, tale impatto appare ridotto, non solo per via della mancanza di ripetizione del sostantivo “fortezza”, o “cittadella”, o “piazzaforte” che dir si voglia, ma anche in virtù del titolo adottato, che richiama l’attenzione, piuttosto, sui tamburi annuncianti la pioggia. Questa dislocazione di focalizzazione risulta un elemento chiave per la determinazione del potenziale interpretativo, dal momento che la messa in risalto dei tamburi della pioggia conduce il lettore sulle piste di un significato figurativo e metaforico del romanzo. Si è dunque, in presenza di chiari esempi di deformazione degli effetti di voce, a cui si associa la trasformazione e la riduzione degli effetti interpretativi.

Una simile proiezione interpretativa, al contrario, non risulta dalle soluzioni traduttive de *La fortezza*, e così non può che essere, considerato il fatto che essa è il frutto di un lavoro commissionato dagli stessi organi culturali del partito ai fini della propaganda ideologica.

Per quanto riguarda le proposizioni ripetute, il primo dei due frammenti selezionati appartiene al settimo capitolo e vede protagonista l’astrologo, costretto a collaborare allo scavo della galleria.

<p><i>Kështjella</i> [<i>La fortezza</i>] [<i>I tamburi</i>]</p>	<p>[...] Të njëjtën gjë për jetën mendonte në atë kohë astrologu, i cili kishte zbritur nga qerrja dhe <u>po bëhej gati të hynte nën tokë</u> [F: stava preparandosi ad entrare sotto terra] [T: si accingeva a infilarsi sottoterra] bashkë me grupin e gërmonjësve, që do të zëvendësonin grupin e mëparshëm. <u>Sa herë që astrologu bëhej gati të zbriste nën tokë</u> [F: ogni volta che l’astrologo si preparava a scendere nel sottosuolo] [T: ogni volta, al momento di scendere nella galleria], hidhte një sy me trishtim rreth e rrotull dhe çuditej se si më parë nuk e kishte vënë re se sa e bukur ishte bota. Gjithë jetën ai, duke qenë i pakënaqur nga jeta, kishte synuar të çantë përpara me të gjitha mënyrat pa shijuar asnjëherë plotësisht kënaqësinë që të jep realizimi i një qëllimi. Tani që fati i tij qe gremisur në një llagëm të errët e me lagështirë, e kuptonte se shumë ditë të tij mund të kishin qenë të lumtura, po të mos ja kish errësuar lakmia e pangopur për një lumtëri më të madhe.</p> <p><u>Sa herë që bëhej gati të zbriste nën tokë</u> [F: ogni volta che si preparava a scendere nel sottosuolo] [T: ogni volta che doveva scendere sottoterra] e shponte si një thikë e hollë mendimi se a do të dilte më andej.</p> <p>(Kadare, 1970:115)</p>
--	--

Tabella 26.

Nel passaggio sopra riportato sono state selezionate due sentenze perfettamente identiche, ed una terza, la prima in ordine di apparizione, che pur riportando qualche differenza sintattica e lessicale, appare molto simile alle altre due. Quest’ultima, tuttavia, sarà contemplata soltanto al fine di fare uno scarto tra la prima parte del passaggio, in cui il narratore procede nel racconto degli episodi, e la seconda, focalizzata, invece, sull’aspetto psicologico dell’astrologo e sulle riflessioni

di tono moraleggiante suscitate dalla sua aggravata condizione esistenziale. Dunque, con la prima delle tre sentenze, priva di marcatezza, viene fornito al lettore un elemento utile al prosieguo dell'intreccio; con la ripetizione delle altre due frasi identiche, al contrario, si ha l'impressione che l'autore abbia voluto assegnare un tratto stilistico specifico al passaggio caratterizzato da una maggiore intensità emotiva. In altri termini, si può congetturare che l'autore abbia inteso focalizzare l'attenzione sull'atto della "discesa sottoterra" come momento di declino e dissesto, che l'essere umano può subire durante la sua esistenza.

Guardando ai rispettivi esiti traduttivi in lingua italiana, ci si accorge come solo la traduzione di Tirana sia fedele all'originale e, per semplice casualità oppure per scelta, abbia mantenuto la ripetizione dell'originale.

La traduzione indiretta di Donaudy, invece, infrange, ancora una volta, i legami con il testo kadareano, riproponendo le scelte compiute dal primo traduttore. Ne consegue che ne *I tamburi* non si avverte l'effetto della ripetizione di due, se non tre, sentenze uguali, e viene a mancare l'impatto interpretativo che si evince dal brano di *Kështjella*. In questo caso, la riduzione degli effetti di voce si accompagna alla contrazione del potenziale interpretativo.

Si indagherà, ora, l'esito rispetto al secondo frammento individuato, tratto dal quattordicesimo capitolo, in cui la narrazione si sofferma sulle riflessioni di Mevla Çelebi, che stenta a trovare le espressioni più eloquenti per la sua cronaca. Anche in questo frammento, come in quello appena analizzato, è la componente psicologica del personaggio che predomina.

<p><i>Kështjella</i> [La fortezza] [I tamburi]</p>	<p>[...] E la pendën dhe vështroi i menduar fletët e kronikës të mbushura me shkrimin e tij të kërrusur si nga pleqëria. <u>Ja ç'do të mbetej</u> [F: Ecco che cosa sarebbe rimasto] [T: Ecco tutto ciò che sarebbe rimasto] më vonë nga gjithë ky gjak i derdhur nën këtë diell përvëltonjës, nga këto dhjetëra mijëra plagë të frikshme, nga këto gjëmime topash, nga pluhuri i verdhë i marshimit të mundimshëm, nga kllapia e hipjes dhe e zbritjes së vazhdueshme nëpër muret e kalasë, kur kacaviresh përmes ziftit dhe shigjetave gjer lart dhe andej zbrit prapë poshtë për t'u kacavjerrë përsëri përkrah shokut, që nuk të njeh më, sepse fytyra të është ndryshuar nga plagët. <u>Ja ç'do të mbetej</u> [F: Ecco che cosa sarebbe rimasto] [T: Ecco ciò che sarebbe rimasto] nga lëkura e zeshkët e ushtarëve, nga ato mijëra pash lëkurë, mbi të cilën metali i mprehtë, gjaku i piksur, zifti dhe nafta sajonin vizatime të përbindshme, të cilat, pas mbarimit të luftës, vazhdonin të ndryshonin vetë pamjen sikur të ishin të gjalla. Dhe, më në fund, <u>ja ç'do të mbetej</u> [F: ecco che cosa sarebbe rimasto] [T: ecco, infine, ciò che sarebbe rimasto] nga kjo mizëri çadrash, të cilat, kur të shkuleshin pas disa javësh, do të linin në këtë fushë mijëra gjurma, sikur të kishte kaluar një mizëri kafshësh të çuditshme. (Kadare, 1970:214-215)</p>
--	---

Tabella 27.

In questo passaggio ci si trova di fronte al discorso indiretto libero, laddove le considerazioni nei confronti della guerra sono presentite quasi come dichiarazioni di perplessità del cronista. Le sue argomentazioni appaiono scandite in tre sequenze, ciascuna delle quali è introdotta dalla stessa sentenza introduttiva: "Ja ç'do të mbetej" (lett. Ecco cosa rimarrà), che funge da anello di raccordo tra la lunga sequela di immagini sconvolgenti delle conseguenze belliche.

In entrambe le rese italiane, la ripetizione che si sta analizzando si riscontra con un grado differente di precisione: *La fortezza* ripropone la stessa identica frase in tutti e tre i casi, mentre *I tamburi*, pur mantenendo la ripetizione, non conserva intatta la medesima espressione. Nella prima occorrenza, di fatto, troviamo il pronome indefinito “tutto”, in aggiunta al pronome dimostrativo “ciò”, non ripetuto, invece, nelle altre due; mentre nella terza ripetizione, l’avverbio “infine” si interpone nella frase.

Nonostante queste irrilevanti differenziazioni tra le frasi ne *I tamburi*, è possibile ritenere che la ripetizione sia stata ripristinata con successo nelle rese italiane, e con essa l’impatto sul lettore.

## 5.2. Appellativi e riferimenti anaforici

Un ruolo importante, all’interno del romanzo *Kështjella*, è svolto dagli appellativi con cui le due parti contrapposte si riferiscono al personaggio storico Giorgio Castriota Scanderbeg.

All’interno dei quindici brevi brani iniziali, infatti, si fa uso dello speciale appellativo “Gjergji ynë” e, in minor misura, del nome “Gjergji”, nel quale è insita una forte componente psicologica dei protagonisti delle vicende. Nella narrazione a partire dalla prospettiva degli assediati albanesi, dunque, il nome assegnato al loro eroe evoca la fiducia e la speranza che il popolo serba nel condottiero, considerato come l’unica ancora di salvezza di fronte al nemico sopraggiunto per espugnare la fortezza.

Si rammentano, a tal proposito, le considerazioni interpretative precedentemente formulate, secondo le quali, in questo appellativo, sarebbe da leggere l’evocazione al “Padre Nostro”.

Nei capitoli, invece, in cui il narratore assume la prospettiva degli aggressori turchi, il condottiero nemico è chiamato “Skënderbeu”, ossia con il nome che gli stessi turchi gli hanno attribuito.

Com’è noto, questa denominazione è la risultanza della nazionalizzazione, da parte degli albanesi, dell’appellativo “Iskender Bey” (lett. Signore Alessandro), che il sultano aveva attribuito al giovane combattente per il suo valore militare, al tempo in cui questi era stato preso in ostaggio e condotto alla corte ottomana, per essere avviato alla dottrina militare e combattere al fianco dei turchi.

Da notare, quindi, come il cognome paterno dell’eroe albanese, Castriota, in *Kështjella*, non sia affatto contemplato.

L’utilizzo degli appellativi appena menzionati, dunque, è strettamente legato alla duplice focalizzazione della narrazione sulla prospettiva biforcata dell’assedio, una volta dalla parte di coloro che lo perpetrano e l’altra dal canto di quelli che lo subiscono. L’uso degli appellativi,

pertanto, risponde, nel testo kadareano, ad una logica ben formulata, che crea sul lettore particolari effetti interpretativi.

Per le ragioni appena considerate, risulta di notevole rilevanza l'indagine volta ad indagare l'esito della resa italiana degli appellativi attribuiti al condottiero albanese.

I passaggi selezionati per una simile analisi sono stati tratti, in prima istanza, dai brani iniziali, per fare il punto della situazione traduttiva in riferimento alla prospettiva albanese della narrazione; il secondo set di passaggi, invece, appartiene ai capitoli dedicati alla prospettiva turca.

Le soluzioni traduttive sono segnalate parallelamente al testo originale, con il sistema di parentesi quadre, più volte utilizzato nel presente lavoro.

Il primo set di frammenti è tratto dal primo brano iniziale.

<p><i>Kështjella</i> [<i>La fortezza</i>] [<i>I tamburi</i>]</p>	<p><i>Ne e dinim se ata nuk do të dërgonin më një ekspeditë ndëshkimore si ajo që Gjergji ynë [F: il nostro Gjergj] [T: Giorgio Castriota] e shpartalloi në Torvioll, por mizërinë e pafund të ushtrisë më të madhe të botës.</i> (Kadare, 1970:3)</p> <p>Ata lëvizën ngadalë. Në mesin e qershorit kapërxyen kufirin. Një ditë më vonë Gjergji [F: Gjergj] [T: Giorgio] erdhi për të inspektuar kështjellën. (Kadare, 1970:4)</p>
--	--

Tabella 28.

La prima osservazione riguarda il mantenimento, nella traduzione italiana realizzata a Tirana, del nome “Gjergj” in lingua albanese, mentre nella resa di Donaudy esso è stato italianizzato, seguendo la scia della traduzione di Vrioni, in cui appare la versione francese del nome, “Georges” (Kadare, 1972:9).

Trattandosi di un personaggio storico noto al di fuori dell'ambiente albanofono, il suo nome è contemplato nelle varie lingue straniere, dunque anche al lettore italiano risulta più familiare la forma tradotta del suo nome rispetto a quella originale albanese. Pertanto, l'esito de *La fortezza* appare, a tal riguardo, infelice e non riconducibile a qualche particolare intenzione interpretativa.

In secondo luogo, la questione che apre maggiormente il dibattito riguarda la soluzione de *I tamburi*, mediata dalla resa francese, di utilizzare il cognome familiare del condottiero albanese, Castriota. In tal modo, non solo si aggiunge un elemento assente nell'originale, ma viene deformata completamente l'espressione, densa di significati e valenze, coniata da Kadare, “Gjergji ynë”. L'aggettivo possessivo “ynë” (lett. nostro), inconfondibilmente legato alla tradizione cristiana, viene eliminato nella resa italiana, e con esso l'associazione tra Scanderbeg e il Padre Eterno, evocata nel romanzo kadareano. La ripercussione sul livello mesostrutturale è piuttosto rilevante e si sintetizza negli effetti di contrazione delle piste interpretative e deformazione degli effetti di voce.

Ne *La fortezza*, l'appellativo in questione non è ha subito qualche alterazione: la traduzione letterale “il nostro Gjergj”, mantiene gli elementi dell'originale, tuttavia, appare attenuato il tenore dell'effetto creato dall'appellativo kadareano. La scelta di una espressione più marcata come

“Giorgio nostro”, sarebbe stata, verosimilmente, la soluzione più adatta a infondere nel lettore italiano le stesse sensazioni destinate al lettore albanese.

Nel secondo frammento proposto, si assiste, invece, fin dall’originale, all’utilizzo di una forma più sintetica, “Gjergji”, che richiama alla mente del lettore il personaggio citato poco prima nel testo. Probabilmente per questa valenza anaforica, dunque, entrambe le traduzioni optano per il mantenimento fedele dell’appellativo originale, sebbene *La fortezza* conservi la versione albanese del nome, mentre *I tamburi* adotti il corrispondente italiano.

Si proceda nell’indagine nel secondo set di passaggi selezionato, tratto dal brano che precede l’inizio dell’undicesimo capitolo. L’evocazione dell’eroe è qui più vigorosa ed enfatica: gli albanesi assediati, pur senza vederlo, avvertono la sua presenza all’interno dell’accampamento turco, ed una donna, al culmine della trepidazione, invoca il suo aiuto.

<p style="text-align: center;"><i>Kështjella</i> [<i>La fortezza</i>] [<i>I tamburi</i>]</p>	<p><i>Gjithë natën ata festuan prerjen e ujit. Pastaj papritur ra alarmi. Gjergji ynë</i> [F: il nostro Gjergj] [T: il nostro Castriota], <i>që, siç duket, mori vesh prerjen e ujit, sulmoi.</i> [...] <i>Gjergji</i> [F: Gjergji] [T: Giorgio] <i>është aty poshtë midis tyre. Vërtitet si furi e papërmbajtshme. [...] Një grua nuk u përmbajt dot dhe thirri që nga bedenet «Gjergj, Gjergj</i> [F: Gjergj, Gjergj] [T: Giorgio, Giorgio], <i>merrna hakën, vraji ata!»</i> (Kadare, 1970:171)</p>
--	--

Tabella 29.

Nella prima delle tre ripetizioni, ne *La fortezza* riappare la traduzione letterale non marcata già riscontrata in precedenza “il nostro Giorgio”, mentre ne *I tamburi* si conserva il possessivo (“ynë” > “nostro”), ma ad esso si associa il cognome paterno “Castriota”, mai menzionato nel romanzo kadareano. Nella seconda circostanza, probabilmente per influsso dell’anafora, appare, in tutte e tre le versioni prese in esame, solo il nome proprio “Gjergj”, che viene espresso nella stessa versione albanese nella traduzione di Tirana, mentre assume la forma italianizzata nella traduzione di Donaudy. La stessa osservazione vale per l’ultima delle occorrenze.

Per questo set di passaggi, dunque, nelle due rese italiane considerate, sono state riscontrate solo in parte soluzioni traduttive aderenti agli effetti creati dagli appellativi dell’originale. L’elemento maggiormente contestabile rimane l’aggiunta del cognome familiare e la mancanza di marcatezza dell’appellativo in funzione evocativa.

A livello mesostrutturale, nuovamente, si considerano le soluzioni traduttive di entrambe le rese come portatrici di effetti di riduzione e deformazione degli effetti di voce, nonché contrazione e trasformazione degli effetti interpretativi.

Infine, nell’ultimo frammento prescelto, questa volta tratto dal brano che precede il decimo capitolo, si assiste all’utilizzo, ne *I tamburi*, dell’appellativo “Scanderbeg”, già introdotto ne *Les tambours* (Kadare, 1972:167).

Si confrontino gli esiti traduttivi nella seguente citazione:

<p><i>Kështjella</i> [La fortezza] [I tamburi]</p>	<p><i>Ndoshta tremben se mos kampin e tyre e sulmon papritur <u>Gjergji</u> [F: il nostro Gjergj] [T: Scanderbeg] dhe në rrëmujë e sipër ndonjë repart i tij arrin të futet në kështjellë për të përforcuar garnizonin tonë. Ose kanë frikë se mos në ndonjë natë të errët ne lëshojmë ndonjë njeri nga muret për ta dërguar si lajmëtar të <u>Gjergji</u> [F: Gjergj] [T: Scanderbeg].</i> (Kadare, 1970:153)</p>
--	--

Tabella 30.

In entrambe le occorrenze, Donaudy ricorre all'appellativo "Scanderbeg", laddove nella resa francese da lui assunta come testo fonte appare, la prima volta, "Skanderbeg" e, la seconda, "Kastriote". I traduttori di Tirana, invece, prediligono il nome accompagnato dall'aggettivo possessivo anche laddove l'originale presenta soltanto il nome proprio "Gjergji".

In conclusione, mentre i traduttori di Tirana hanno creato l'espressione "il nostro Gjergj" e di essa si sono serviti ogniqualvolta nel testo originale hanno riscontrato l'appellativo "Gjergji ynë", e talvolta anche solo "Gjergji", Donaudy, si è attenuto alle riformulazioni operate da Jusuf Vrioni nella resa francese, trasferendo, inconsapevolmente, nel testo in lingua italiana quelle variazioni introdotte nel suo testo fonte.

A livello mesostrutturale si ripetono effetti di riduzione e deformazione degli effetti di voce, uniti a contrazione e trasformazione degli effetti interpretativi.

Per quanto riguarda la narrazione a partire dalla prospettiva turca, come preannunciato, l'appellativo ricorrente nell'originale è "Skënderbeu". Entrambe le rese italiane sono conformi all'originale nel riproporre il nome assegnato all'eroe albanese: "Skanderbeg" ne *La fortezza* e "Scanderbeg" ne *I tamburi*, come nel frammento sotto riportato, tratto dal settimo capitolo, dove la conversazione tra il cronista turco e l'intendente in capo ruota, per l'appunto, intorno alla figura del condottiero nemico.

<p><i>Kështjella</i> [La Fortezza] [I Tamburi]</p>	<p>– Ne kemi luftuar edhe më parë me ta – tha kryeveqilharxhi, – por tani ata kanë <u>Skënderbeun</u> [F: Skanderbeg] [T: Scanderbeg]. Me sa kuptoj unë, ky është një njeri i jashtëzakonshëm.</p> <p>– Flitet shumë për të – tha kronikani.</p> <p>– Kam frikë se do të flitet më shumë.</p> <p>– Sa vjeç është? – pyeti Çelebiu.</p> <p>Kryeveqilharxhi u mendua një çast.</p> <p>– Besoj rreth tridhjetë e gjashtë. Ndoshta pak më tepër.</p> <p>– E çuditshme.</p> <p>– Një miku im i fuqishëm e ka njohur.</p> <p>– <u>Skënderbeun</u>? [F: Skanderbeg] [T: Ø]</p> <p>– Po. Atëherë kur ne zhvilluam bisedimet e para me të. Padishahu ynë, Murat Hani, e ftoi në kryeqytet për bisedime, por ai nuk pranoi të vinte, megjithëse padishahu ja fillonte ftesën me fjalët «biri im».</p> <p>– Bukëshkali – shau Çelebiu.</p> <p>– Ku e kisha fjalën – ja bëri kryeveqilharxhi me zë të lodhur. – E, pra, një miku im, që mori pjesë në bisedimet e ka njohur.</p> <p>– Si ishte? – pyeti kronikani me kureshtje.</p> <p>– Nga pamja ishte i zakonshëm – tha kryeveqilharxhi. – Më kujtohet se kjo ishte fjala e parë që tha atëherë miku im, kur u kthye nga Shqipëria. Edhe unë kështu e pyeta atëherë siç më pyete ti mua tani. Ai më tregoi se ato ditë <u>Skënderbeu</u> [F: Skanderbeg] [T: Scanderbeg] kishte qenë, siç duket, i ftohur. Ai</p>
--	--

	<p>fliste me zë të ngjirur dhe shallin, më të cilin kishte mbështjellë grykën, nuk e hiqte as gjatë bisedimeve.</p> <p>– Me shall rreth grykës, – tha si përgjumshëm kronikani. – Çudi pra, kaq i zakonshëm.</p> <p>– Unë iu trembem njerëzve që kanë pamje të zakonshme, – tha kryeveqilharxhi.</p> <p>– Kurse miku im më tha atëherë se zëri i <u>Skënderbeut</u> [F: Skanderbeg] [T: Scanderbeg] kishte një fuqi shtypëse të jashtëzakonshme. Disa kohë pas mbarimit të bisedimeve, miku im i lartë mori një pushim për të qetësuar nervat. (Kadare, 1970:112)</p>
--	---

Tabella 31.

La resa italiana dei traduttori di Tirana segue pedissequamente l'originale kadareano, riproponendo tutt'e quattro le menzioni del condottiero con l'appellativo "Skanderbeg".

La resa di Donaudy, invece, presenta una riorganizzazione del materiale contenutistico (non senza qualche perdita) e una ristrutturazione sintattica rispetto a *Kështjella*, che rispecchiano la resa francese di Vrioni, nel quale sono state introdotte significative variazioni, incidendo profondamente sugli effetti stilistici ed interpretativi. Tali mutamenti consistono, essenzialmente, nella soppressione di una parte del dialogo, nelle sue battute iniziali, e con ciò nell'eliminazione del nome dell'eroe albanese nella seconda sua occorrenza (segnalata nella sovrastante tabella con Ø).

A causa di tali variazioni, ne *I tamburi* si registra una perdita sul piano enfatico, poiché il taglio di alcune battute della conversazione sopprime certe impressioni di meraviglia e stupore, di curiosità e interesse, da parte dei personaggi coinvolti nel dialogo rispetto alla figura del condottiero nemico.

Questi interventi traduttivi si traducono, sul piano mesostrutturale, in esiti di riduzione degli effetti di voce, nonché contrazione degli effetti interpretativi

Ecco, di seguito, il frammento in lingua italiana de *I tamburi*, interessato dalle variazioni traduttive descritte, messo a confronto con l'originale albanese.

<i>Kështjella</i>	<p>– Flitet shumë për të – tha kronikani.</p> <p>– Kam frikë se do të flitet më shumë.</p> <p>– Sa vjeç është? – pyeti Çelebiu.</p> <p>Kryeveqilharxhi u mendua një çast.</p> <p>– Besoj rreth tridhjetë e gjashtë. Ndoshta pak më tepër.</p> <p>– E çuditshme.</p> <p>– Një miku im i fuqishëm e ka njohur.</p> <p>– <u>Skënderbeun?</u></p> <p>– Po. Atëherë kur ne zhvilluam bisedimet e para me të. Padishahu ynë, Murat Hani, e ftoi në kryeqytet për bisedime, por ai nuk pranoi të vinte, megjithëse <u>padishahu</u> ja fillonte ftesën me fjalët «biri im».</p> <p>(Kadare, 1970:112)</p>
<i>I Tamburi</i>	<p>«Si parla molto di lui.»</p> <p>«Temo che in futuro se ne parlerà ancora di più.»</p> <p>L'intendente in capo rifletté un istante.</p> <p>«Trentasei anni, credo. Forse un po' di più. Un potente personaggio mio amico lo ha conosciuto. Al tempo dei nostri primi negoziati. Il nostro padiscià, Murad Han, lo invitò perfino a incontrarsi con lui nella capitale, ma l'albanese rifiutò, quantunque il sovrano, nel suo messaggio, lo avesse chiamato 'figlio mio'».</p> <p>(Kadare, 1981:118)</p>

Tabella 32.

Come si nota dalla sovrastante tabella, tre espressioni attribuite nell'originale al cronista turco Çelebi (segnalate per mezzo della sottolineatura), sono assenti nella traduzione di Donaudy, per via della doppia traduzione a partire dalla resa di Vrioni, che ha operato tali omissioni.

Nella prima delle tre circostanze, tuttavia, l'eliminazione della domanda "Sa vjeç është?" (lett. quanti anni ha?) sottrae di logicità e coerenza allo scambio di battute in questione, poiché, come si denota, allorché l'intendente in capo riprende la parola, fornisce un'informazione per la quale precedentemente non è stato introdotto il contesto. Il desumere che la cifra menzionata si riferisca all'età del personaggio in questione è lasciato completamente all'arbitrio del lettore, il quale, ipoteticamente, può giungere a qualsiasi altro ragionamento interpretativo e considerare quella cifra come il riferimento a qualsiasi altra questione non chiaramente espressa. In sostanza, il taglio avvenuto rende implicito e ambiguo il discorso, rischiando di condurre il lettore su piste interpretative erronee ed estranee all'originale, dove il riferimento non è affatto subordinato all'atto interpretativo del lettore, ma espresso senza possibilità di equivoci, per mezzo della domanda esplicita del cronista – quella, per l'appunto, soppressa.

Nelle altre due circostanze, invece, l'eliminazione comporta conseguenze quali la riduzione degli effetti di voce e la contrazione del potenziale interpretativo. I tagli avvenuti vertono su due esclamazioni di intensa carica psicologica ed emotiva da parte di Çelebi: la perplessità e l'incredulità rispetto alla figura emblematica caratterizzano la voce del personaggio kadareano. L'eliminazione di tali effetti sottrae alla traduzione parte delle intenzioni espressive e appiattisce un discorso che originariamente appare con un dialogo animato e coinvolgente.

Nello stesso segmento preso in esame, inoltre, sono stati segnalati i richiami anaforici che segnano una differenza tra l'originale e la traduzione italiana mediata dal francese. Mentre in *Kështjella*, tali riprese sono realizzate semplicemente per mezzo del pronome ("ai") o della ripetizione dello stesso sostantivo a cui si riferisce l'anafora ("padishahu"), ne *I tamburi*, in entrambi i casi, si riscontrano due richiami anaforici differenti: "l'albanese", al posto del pronome personale, in riferimento a Scanderbeg, e "il sovrano" riferito al padiscia.

La scelta, già operata da Vrioni, dei due dispositivi anaforici rispecchia coerentemente la prospettiva della narrazione: di fatto, "l'albanese" è lo straniero, l'avversario, rispetto all'intendente turco che pronuncia queste parole, mentre "il sovrano" è l'autorità che egli riconosce ed onora.

Da un punto di vista mesostrutturale, letti in questi termini, i richiami anaforici operati nella resa italiana sul modello della traduzione francese, sembrano accrescere gli effetti di voce e apportare un'espansione del potenziale interpretativo.

Un ulteriore contributo analitico relativo alle riprese anaforiche è fornito dal seguente frammento, tratto dall'ultima pagina del decimo capitolo, in cui la narrazione si sofferma sul momento in cui nel campo turco si avverte il rullo d'allarme del tamburo, che annuncia l'incursione notturna del condottiero nemico.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p>– Prit – tha kryeveqilharxhi, në çastin që po bëhej gati të përshëndetej me mysafirin. – Ç’po më dëgjojnë veshët? Daulle alarmi?  – Ka një copë herë që bie – tha çaushi i tij.  – Vërtet, daulle alarmi – tha Saruxhai.  Ata mbajtën vesh. Daullja e madhe e alarmit binte diku në thellësi të kampit. Zëri i saj mbytte njëren pas tjetrës daullet e tjera.  – <u>Skënderbeu</u> – tha kryeveqilharxhi.  Ata mbajtën vesh përsëri. Diku, thellë nga e majta vinte një zallahi e largët. Fjalët «silah bashna!», «alarm» përsëriteshin aty-këtu në errësirë me kumbime të ndryshme.  – Saruxha, rri të flesh tek unë – tha kryeveqilharxhi. – Kjo pjesë e kampit është jashtë çdo rreziku.  – Kam merak për punishten – tha kryemekaniku.  – Punishtja gjithashtu është jashtë rrezikut.  – Më mirë po shkoj – tha Saruxhai.  – Unë them të rrish. Sidoqoftë është natë me alarm.  Saruxhai po rrinte në mëdyshje. Daullja e alarmit vazhdonte të binte pa pushim.  – Si duket, <u>aj</u> ka marrë vesh prerjen e ujit – tha kryeveqilharxhi me një zë të menduar. – <u>Tigri</u> më në fund u hodh – shtoi pas pak.  (Kadare, 1970:168-169)</p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p>– Aspetta! – disse l’intendente generale quando stava per accomiatarsi dall’ospite. – Che cosa sto udendo? Il tamburo d’allarme?  – È da un pezzo che sta battendo – disse il suo attendente.  – È vero, tamburo d’allarme! – disse Saruxhà.  Essi stettero ad ascoltare. Il grosso tamburo d’allarme batteva in un punto lontano dell’accampamento. Il suo suono soffocava quello di tutti gli altri tamburi.  – <u>Skanderbeg!</u> – disse Saruxhà.  Essi di nuovo stettero ad ascoltare. Da un punto, a sinistra, giungeva un sordo e lontano rumoreggiare. La parola «silah bashua<sup>257!</sup>», allarme! venivano ripetute qua e là nel buio con diverse intonazioni.<sup>258</sup>  – Saruxhà, rimani a dormire qui da me – disse l’intendente generale. – Questa parte del campo è fuori d’ogni pericolo.  – Sono preoccupato per l’officina – disse il capomeccanico.  Anche l’officina è fuori pericolo.  – È meglio che me ne vada – disse Saruxhà...  – Io ti dico di restare. Comunque è notte.  Saruxhà era indeciso. Il tamburo d’allarme continuava a battere senza posa.  – <u>Lui</u> ha saputo, a quanto pare, che l’acqua è stata tagliata, – disse il capo dell’intendenza con tono di voce malcerto. – Alla fine <u>la tigre</u> ha preso lo slancio – soggiunse dopo poco.  (Kadare, 1975:201-202)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>«Ascolta!» disse a un tratto l’intendente in capo al momento di salutare l’amico.  «Sbaglio o è il tamburo d’allarme?»  «È già un po’ che batte», disse l’ordinanza.  «Sì», disse Sarugia. «È l’allarme.»  Tesero ancora l’orecchio. Da qualche parte, lontano, verso sinistra, giungeva un clamore sordo. Qua e là echeggiavano nelle tenebre, con risonanze diverse, i gridi di silah-bashna!, «allarme!»</p>

<sup>257</sup> Svista ortografica. La vocale “u”, è da leggere come la consonante “n”, poiché altrove il turchismo è scritto nella forma corretta proposta nell’originale “silah bashna”.

<sup>258</sup> In questa frase si segnala la mancanza di concordanza del soggetto con il verbo, ovvero l’inesattezza dell’utilizzo del numero singolare per il soggetto che logicamente richiede la forma plurale, essendo due le espressioni tra virgolette alle quali il soggetto “la parola” si riferisce.

	<p>«Sarugia, trascorri la notte da me», disse l'intendente in capo. «Questa parte del campo è al riparo da ogni pericolo.»</p> <p>«Devo andare a vedere che cosa succede nell'officina», disse il maestro fonditore.</p> <p>«La tua officina non corre alcun pericolo.»</p> <p>«È sempre meglio che vada», disse Sarugia.</p> <p>«Ti consiglio di restare. È una notte d'allarme.»</p> <p>Sarugia esitava. Il tamburo d'allarme continuava a rullare, senza tregua.</p> <p>«<u>Scanderbeg</u> deve aver saputo che gli abbiamo tagliato l'acqua», disse, pensieroso, l'intendente in capo.</p> <p>E dopo un momento aggiunse:</p> <p>«Finalmente <u>la tigre</u> è balzata!»</p> <p>(Kadare, 1981:170)</p>
--	--

Tabella 33.

Dall'analisi contrastiva risulta che la traduzione di Donaudy appare ridotta rispetto all'originale, nel senso che una parte delle informazioni sono state eliminate e i dispositivi anaforici utilizzati diversamente, ai fini della nuova struttura sintattica e contenutistica messa in atto.

In questa circostanza, non è la doppia traduzione ad aver influito su tali variazioni, ma la scelta personale del traduttore italiano, il quale ha manipolato il materiale testuale messogli a disposizione dalla resa francese, stavolta fedele all'originale kadareano.

In concreto, l'omissione registrata ne *I tamburi* riguarda la prima frazione narrativa del segmento selezionato ("Ata mbajtën vesh... daullet e tjera"). A giudicare dal contenuto del pezzo soppresso, occorre constatare che l'omissione operata da Donaudy sottrae all'attenzione del lettore un elemento di particolare rilevanza, vale a dire il rullo d'allarme dei tamburi, che assieme agli altri frastuoni del campo turco, concorre a determinare la percezione sonora che trapela dal romanzo kadareano. La contrazione degli effetti interpretativi è evidente.

Del resto, l'elemento sonoro svolge un ruolo cruciale in un contesto come quello ricreato da Kadare, in cui i segnali necessari ai soldati turchi per agire tempestivamente di fronte alle incursioni del nemico, nonché all'arrivo della pioggia, sono trasmessi per mezzo del rullo dei tamburi. I personaggi coinvolti nella narrazione, dunque, colgono tali messaggi sonori con una certa reazione psicologica, come nel caso dell'intendente in capo, il quale interpreta il segnale d'allarme come il preavviso dell'approssimarsi all'accampamento turco da parte di Scanderbeg e dei suoi uomini.

Anche questo dettaglio è stato eliminato nella traduzione di Donaudy, sebbene nella resa di Vrioni esso sia presente nella stessa maniera che nell'originale albanese. Di conseguenza, *I tamburi* appare in questa circostanza come impoverito e spogliato di una componente contenutistica che genera particolari effetti di voce ed interpretativi.

Da un punto di vista mesostrutturale, il critico intravede in questa problematica traduttologica un fenomeno di contrazione del potenziale interpretativo e di riduzione degli effetti di voce.

La riformulazione sintattica conseguente all'eliminazione del primo segmento narrativo del passaggio fa sì che, una volta soppresso il riferimento iniziale a Scanderbeg, non si può attuare un richiamo per mezzo di un'anafora, come nel frammento originale, ma il soggetto deve essere chiaramente reso noto. Per questa ragione, laddove *Kështjella* opta per il pronome personale "ai", dato che già l'intendente in capo ha preannunciato la sua presenza, *I tamburi* menziona direttamente il nome di Scanderbeg.

Si noti come ne *La fortezza*, che rispetta l'ordine sintattico di *Kështjella* e ripropone i legami anaforici originali, il richiamo sia espresso per mezzo del pronome personale di terza persona "lui", preferito alla forma più letteraria "egli".

A differenza de *I tamburi*, dunque, la traduzione di Tirana non omette nessuno degli elementi utili alla ricostruzione delle possibili piste interpretative. Ciò che invece compromette tale resa è il livello linguistico: essa, infatti, nel complesso, risulta non perfettamente scorrevole in lingua italiana, per via di certe strutture ridondanti e prolissi, che sembrano ricalcare le espressioni in lingua albanese. Ad esempio: l'espressione "Che cosa sto udendo? Il tamburo d'allarme?" dall'albanese "Ç'po më dëgjojnë veshët? Daulle alarmi?", appare meglio espressa nella soluzione sintetica adottata da Donaudy, "Sbaglio o è il tamburo d'allarme?", nella quale il verbo "sentire, udire", intorno a cui ruota questa immagine sonora, è stato tratto fuori dalla frase in sé e posto all'inizio dell'intero periodo, come interiezione con cui l'intendente in capo si rivolge al maestro fonditore, sostituendo il verbo originale "prit" (lett. ascolta). Effettivamente, la scelta di tale sostituzione non risulta del tutto confacente al contesto: nel momento in cui Saruca sta congedandosi, l'intendente in capo lo trattiene, per cui l'utilizzo del verbo "aspettare", all'imperativo, sembra adeguato alla situazione. Piuttosto, si potrebbe fare a meno del verbo "sentire", il quale è facilmente desumibile dal contesto. Una possibile soluzione traduttiva, pertanto, sarebbe quella di lasciare all'inizio l'imperativo "Aspetta", come ne *La fortezza*, sottintendere il verbo "sentire" e procedere con la soluzione di Donaudy "Sbaglio o è il tamburo d'allarme?", nonché "Sbaglio o è il tamburo d'allarme quello che sento?".

Il dispositivo anaforico, che, invece, sussiste in entrambe le traduzioni, è quello riscontrato nella sentenza conclusiva: "tigri" > "la tigre". Con questo epiteto, nella narrazione, i turchi che assediano la fortezza albanese si riferiscono al personaggio più pericoloso della controparte nemica, di cui temono la ferocia e la destrezza proprie del felino.

Di fronte a questa scelta stilistica di Kadare, tutte le traduzioni esaminate rispettano le intenzioni dell'originale e ricreano gli stessi effetti interpretativi e di voce della frase albanese.

Un ultimo commento rispetto ai richiami anaforici riferiti al condottiero albanese, Scanderbeg, va espresso a proposito della soluzione de *I tamburi*, riscontrata nella resa in italiano di un frammento del quinto capitolo, nel quale si assiste al dialogo tra il giannizzero Tuz Okçan e l'astrologo.

<i>Kështjella</i>	<p>– Siç duket, pritët ndonjë sulm nga Skënderbeu – tha jeniçeri Tuz Okçan.  – Sulm nga <u>Skënderbeu</u>?  – Po. Dëgjova dy oficerë që po flisnin pak më parë për këtë gjë.  – Ndoshta – tha astrologu. – Rojet janë të dyfishuar kudo.  Ata vunë veshin. Dikush kaloi me shpejtësi mbi kalë.  – Në qoftë se <u>ai</u> sulmon, do <u>ta</u> përballojnë akinxhinjtë – tha Tuz Okçani. – Ata s’kanë luftuar akoma.  – Prapë roje të dyfishuara – tha astrologu.  [...]  – Thonë se <u>Skënderbeu</u> është i tmerrshëm në sulmet e natës – tha astrologu.  – Shumë gjëra thonë për <u>të</u> – tha Tuz Okçani.  (Kadare, 1970:80-81)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>– Si attende qualche attacco di <u>Skanderbeg</u>, a quanto pare – disse il giannizzero Tuz Okçan. – Un attacco di <u>Skanderbeg</u>? – Sì. Ho udito due ufficiali parlare poco prima per<sup>259</sup> questo.  – Forse, – disse l’astrologo. – Dovunque le sentinelle sono state raddoppiate. Essi tesero l’orecchio. Qualcuno passò veloce montato su un cavallo.  – Se <u>lui</u>, <u>Skanderbeg</u>, attacca, saranno gli <u>akinxhi</u> che <u>lo</u> affronteranno – disse Tuz Okçan. – Essi ancora non hanno combattuto.  – Ancora delle sentinelle raddoppiate – disse l’astrologo.  [...]  – Dicono che <u>Skanderbeg</u> sia tremendo negli attacchi di notte! – disse l’astrologo.  – Molte cose dicono di <u>lui</u> – aggiunse Tuz Okçan.  (Kadare, 1975:96)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>«Evidentemente», disse il giannizzero, «si teme un attacco da parte di <u>Scanderbeg</u>.»  «Di <u>Scanderbeg</u>?»  «Sì, poco fa ho sentito due ufficiali che ne parlavano.»  «Può darsi», disse l’astrologo. «Le sentinelle sono state raddoppiate ovunque.»  Tesero l’orecchio. Un cavaliere passava al galoppo.  «Se <u>Castriota</u> attacca», disse Tuz, «<u>gli</u> opporremo gli <u>akingi</u>. Non sono stati ancora mandati a combattere.»  «Guarda, ancora sentinelle raddoppiate», disse l’astrologo.  [...]  «Dicono che gli attacchi notturni di <u>Scanderbeg</u> siano fulminei», disse l’astrologo.  «Si dicono tante cose su di <u>lui</u>», ribatté il giannizzero.  (Kadare, 1981:87-88)</p>

Tabella 34.

In questo breve passaggio, il numero delle volte in cui Scanderbeg viene menzionato è considerevole, per cui il richiamo per mezzo di dispositivi anaforici svolge un ruolo importante nella narrazione ai fini stilistici.

Si noti come nella frase originale “Në qoftë se ai sulmon”, il richiamo per mezzo del pronome personale di terza persona sia stato reso in maniera differente nelle due traduzioni analizzate: la soluzione de *La fortezza* si colloca a metà strada tra l’anafora e la ripetizione, in quanto fa uso sia del pronome personale, come nell’originale, sia del nome proprio (“Se lui,

<sup>259</sup> L’uso della preposizione “per”, erronea in italiano in questo contesto, in cui è necessario usare la preposizione “di”, ricalca la struttura della lingua albanese. Si tratta di un chiaro segnale del fatto che i traduttori sono dei parlanti di madrelingua albanese, che talvolta cadono in fallo, lasciandosi ingannare dalla somiglianza di certe espressioni tra i due sistemi linguistici.

Skanderbeg, attacca”); *I tamburi*, invece, riproduce la soluzione di Vrioni, che nella sua traduzione in francese ha scelto il cognome paterno del condottiero, “Kastriote” (Kadare, 1972:91), da cui in italiano “Castriota”.

Ancora una volta, la menzione di questo personaggio storico tramite il cognome della sua famiglia rappresenta un’intrusione rispetto al testo originale, dal momento che Kadare, nel corso di tutto il romanzo, si riferisce al condottiero esclusivamente con l’appellativo di Scanderbeg, o con l’appellativo “Gjergji ynë” di cui si è già detto; il cognome paterno, al contrario, non è mai accennato dallo scrittore albanese.

La soluzione di Vrioni, ripetutasi sia all’interno dei brani iniziali, che nei capitoli veri e propri, dunque, sia dalla prospettiva albanese che da quella turca della narrazione, costituisce una deduzione da parte del traduttore albanese, autore della resa francese. La sua pertinenza, nonostante la correttezza del dato storico, deve essere valutata nell’ordine del romanzo, e dunque, contestualizzato nella narrazione dal punto di vista turco: ciò conduce il critico a ritenere che un comandante turco difficilmente avrebbe chiamato il nemico con il suo nome storico, bensì con l’appellativo che lo stesso sultano, in precedenza, gli ha attribuito, “Iskender Bey”, da cui “Skënderbeu” in albanese e “Scanderbeg” in italiano.

Questa complessa problematica traduttiva, a nostro parere, va letta sul piano mesostrutturale come un accrescimento e deformazione degli effetti di voce, nonché espansione e trasformazione degli effetti interpretativi.

Tutti gli altri richiami, sottolineati nella tabella sovrastante, sono, invece, stati mantenuti identici all’originale, ovvero resi per mezzo del pronome personale di terza persona o con la ripetizione dell’epiteto Scanderbeg.

La conclusione, sul piano mesostrutturale, rispetto ai dispositivi anaforici, consiste nel riconoscere alla traduzione di Tirana una maggiore fedeltà all’originale e, di conseguenza, un’equivalenza degli effetti di voce e del potenziale interpretativo, mentre nella traduzione indiretta di Donaudy si rilevano le incoerenze in cui il traduttore italiano è inconsapevolmente incappato, per via delle variazioni apportate da Vrioni nella traduzione di Parigi. Tali variazioni riflesse nella resa italiana creano esiti di trasformazione del potenziale interpretativo e di deformazione degli effetti di voce.

### 5.3. Al posto di cliché ed aforismi

Nel metodo critico elaborato da Lance Hewson sono contemplati parametri analitici che si addicono alle due opere letterarie sottoposte all’indagine critica delle traduzioni, ovvero *Emma* di Jane Austen e *Madame Bovary* di Gustav Flaubert, entrambe percorse da un profondo sentimentalismo e da una forte implicazione psicologica delle figure principali.

Senza entrare nel merito dell'analisi condotta dal prof. Hewson, che, per rendere conto delle caratteristiche stilistiche relative ai due romanzi da lui considerati e della loro riproposizione nelle rispettive traduzioni, ha condotto un'indagine considerevole sugli effetti prodotti dalla presenza di cliché ed aforismi, occorre qui constatare come nel romanzo kadareano *Kështjella*, nonché nelle due rispettive traduzioni italiane prese in esame, l'incidenza di questi due fenomeni stilistici sia praticamente inesistente.

All'interno dei capitoli sottoposti ad analisi, di fatto, non sono stati rinvenuti passaggi che abbiano evidenziato valenze e richiami interpretativi riconducibili ad espressioni stereotipate o a massime sentenziose.

Nelle sequenze prettamente narrative e descrittive, l'autore ha attribuito alla narrazione una parvenza di accentuato realismo, che ha indotto molti a considerare *Kështjella* come un romanzo storico – sebbene Kadare abbia chiarito che non lo sia, come già visto in precedenza – e ciò fa sì che quanto è espresso come finzione romanzesca comunichi al lettore una sensazione di aderenza alla realtà storica; analogamente, nelle parti dialogate, il lettore si trova di fronte a personaggi che trattano argomenti direttamente connessi al tema della campagna militare, menzionando argomenti e questioni di evidente concretezza e praticità, cosicché lo spazio riservato alle considerazioni personali, psicologiche, astratte, benché considerevole, rappresenta la cornice romanzesca che racchiude gli scenari bellici.

Un esempio significativo della commistione tra elementi fortemente realistici e pragmatici e considerazioni che sgorgano dalla psicologia dei protagonisti è contenuto nel dialogo che si svolge nel settimo capitolo tra l'intendente in capo ed il cronista Mevla Çelebi, immediatamente dopo il rientro di quest'ultimo nell'accampamento, assieme alle truppe inviate a saccheggiare le campagne albanesi. Ansioso di conoscere qualche dettaglio in più sulla spedizione e sui suoi risvolti, nonché di rivedere colui che considera un buon amico, l'intendente convoca il cronista senza indugiare, senza concedergli il tempo di rimettersi in sesto dopo l'estenuante fatica. Alle parole con cui l'intendente si scusa ed argomenta la sua impazienza di incontrare il cronista, quest'ultimo replica con una sentenza che risuona come sproporzionata rispetto alla situazione contingente dei due personaggi.

Nella tabella seguente è riportato l'intero passaggio, tratto dal testo originale e ricercato nelle rispettive rese in italiano, contenente la frase interessata da una certa particolarità stilistica, in modo da poter valutare il suo impatto all'interno del discorso.

<i>Kështjella</i>	<p>– Mevla Çelebi, sa qenke dobësuar – tha me zë të lartë kryeveqilharxhi, kur kronikani hyri në çadrën e tij. Në sytë e mikut të tij, kronikani vuri re dhimbsurinë dhe kjo gjë e gëzoi. – Ulu, mik.</p> <p>Mevla Çelebiu u ul.</p> <p>– Je lodhur shumë, dukesh – tha kryeveqilharxhi. – Mos do të bësh një banjë?</p> <p>– Pastaj, pastaj.</p> <p>– Më fal që të thirra kështu menjëherë pa të lënë kohë të çlodhesh një çikë në çadrën tënde – tha kryeveqilharxhi.</p>
-------------------	---

	<p>– S’ka gjë, s’ka gjë.  – Këtë e bëra nga dëshira që të të shoh sa më shpejt dhe që të mësoj të rejtat. Veç kësaj, isha bërë merak për ty.  Kronikani ishte pothuaj i lumtur.  – <u>Miqësia jote është si një xhevahir në jetën time</u> – tha kronikani.  Kryeveqilharxhi buzëqeshi me atë buzëqeshjen e tij të veçantë, që i shfaqej në fytyrë sa herë që bëhej fjalë për para ose gurë të çmuar.  (Kadare, 1970:106-107)</p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p>– Come siete dimagrato, Mevla Çelebi! – disse l’intendente generale ad alta voce, quando il cronista entrò nella sua tenda. Nello sguardo dell’amico suo il cronista lesse l’affetto, e questo gli empì il cuore di gioia. – Sedetevi, caro amico!  Mevla Çelebi si sedette.  – Siete troppo stanco, si vede – disse l’intendente generale. – Volete fare un bagno?  – Dopo, dopo.  – Scusatemi se vi ho fatto chiamare così, senza lasciarvi riposare un poco nella vostra tenda. – disse l’intendente generale.  – Non è niente, non è niente!  – Questo l’ho fatto, perché desideravo molto vedervi quanto prima ed apprendere le nuove. Ero, inoltre, anche preoccupato per voi.  Il cronista si sentiva quasi felice.  – <u>La vostra amicizia è come un gioiello che col suo splendore illumina la mia vita</u> – disse il cronista.  L’intendente generale sorrise, con quel suo sorriso particolare, che gli appariva nel viso ogni volta che si parlava di danaro o di pietre preziose.  (Kadare, 1975:128)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>«Cielo, come sei smagrito!» esclamò l’intendente in capo non appena Čelebi ebbe varcato la soglia della tenda.  L’altro lesse negli occhi dell’amico una certa compassione, e se ne sentì confortato.  «Siediti. Mi sembri molto stanco. Vuoi fare un bagno?»  «Più tardi, più tardi.»  «Scusami se ti ho fatto chiamar subito, senza neanche lasciarti il tempo di riposarti un poco.»  «Oh, non fa niente!»  «Avevo voglia di vederti al più presto per udire dalla tua bocca come si è svolta la spedizione. E poi ero preoccupato per te.»  Il cronista si sentiva quasi felice.  «<u>L’amicizia che mi portate è come una gemma nella mia esistenza</u>», disse.  L’intendente sorrise, di quel sorriso speciale che gli illuminava il volto allorché si parlava di danaro o di pietre preziose.  (Kadare, 1981:112-113)</p>

Tabella 35.

Come si rileva dalle sovrastanti citazioni, sia nell’originale che nelle due rese italiane, l’intero scambio di battute è incentrato sulla manifestazione della stima e dell’amicizia che lega i due personaggi: il sostantivo “dhimburi” (forma arcaica dell’attuale “dhembshuri”), che, secondo la definizione fornita dal *Fjalor i gjuhës së sotme shqipe* indica sia la compassione che l’affetto, ne *La fortezza*, è stato interpretato come sentimento di affetto dell’intendente in capo nei riguardi del cronista, il quale ne gioisce (“kjo gjë e gëzoi” di *Kështjella*, tradotto “questo gli empì il cuore di gioia” de *La fortezza*), mentre ne *I tamburi* è stato espresso, seguendo il modello francese (Kadare,

1972:119) come senso di compassione, dalla quale il cronista si sente confortato, cosicché la “gioia” che caratterizza la sua reazione di fronte alla manifestazione del sentimento di “*dhembshuri*”, presente nell’originale, lascia il posto al “conforto” nell’animo di Mevla Çelebi.

In qualunque modo si voglia interpretare il sentimento dell’intendente in capo, come affetto o come compassione, nessuno dei due impulsi sembra poter stimolare nel cronista un’emozione tanto profonda da indurlo ad attribuire all’amicizia che lo lega all’alto funzionario dell’esercito un valore paragonabile a quello di una pietra preziosa.

Pur ammesso che i due siano accomunati da un’ottima intesa e da una sincera benevolenza, quello che il romanzo narra a proposito della vita e delle circostanze contingenti dei due personaggi, non riporta qualche episodio significativo, che possa avvallare l’ipotesi interpretativa secondo cui il cronista abbia espressamente attribuito alla sua sentenza la valenza letterale che il lettore in essa riscontra.

Più probabilmente, riferita da un personaggio caratterizzato da un’evidente predisposizione ad un utilizzo figurato del linguaggio – come dimostrano altri segmenti narrativi che dipingono il cronista alle prese della stesura della sua cronaca di guerra e travagliato dalla scelta delle espressioni di maggiore carica emotiva – la sentenza in questione si può giudicare come uno dei ripetuti tentativi di Mevla Çelebi di innalzare il tono del suo linguaggio in presenza di quello che considera un amico influente, di rango superiore, ovvero “*miku im i lartë*” (Kadare, 1970:106) (*F*: “un mio amico d’alto grado” (Kadare, 1975:127); *T*: “un alto personaggio mio amico” (Kadare, 1981:112), come lo definisce espressamente Çelebi.

Di conseguenza, sebbene non si tratti esattamente di un cliché né di un luogo comune, l’espressione presa in esame si può leggere come un giudizio inconsistente, come una formula ben architettata poeticamente, ma quasi vuota nel suo contenuto, riuscita nella forma, ma debole nella sostanza.

Questa valutazione risulta ancora più pertinente se si fa riferimento alla resa italiana di Tirana, dal momento che i traduttori hanno enfatizzato ancora di più la sentenza di *Kështjella*, arricchendola di ulteriori implicazioni poetiche, del resto assenti nell’originale: “La vostra amicizia è come un gioiello che col suo splendore illumina la mia vita” (Kadare, 1975:128). Rispetto alla versione kadareana, la scelta operata ne *La fortezza* di ampliare l’impatto lirico della frase, aggiungendo il verbo “illuminare” e il sostantivo “splendore”, termini notoriamente propri della poesia, sembra andare nella direzione della creazione di un’espressione encomiastica che sfiora l’affettazione. In tal senso, sul piano mesostrutturale, ci pare di poter riscontrare un accrescimento degli effetti di voce.

Prendendo le distanze dai cliché e dagli aforismi, l’attenzione del critico è carpiata, piuttosto, da una frase del settimo capitolo, qualche pagina più avanti rispetto al passaggio sopra esaminato, che fa allusione diretta alla celebre invocazione di Gesù crocifisso al perdono del Padre

nei confronti di coloro che lo hanno condannato a morte: “Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno” (Luca 23:34).

La sentenza del romanzo kadareano, proferita dal cronista Mevla Çelebi, suona così: “Mjerë ata që nuk dinë ç’bëjnë” (lett. Poveri quelli che non sanno quello che fanno) (Kadare, 1970:112).

Com’è stato più volte ripetuto, la narrazione all’interno dei capitoli è condotta a partire dalla controparte turca, dalla cui prospettiva sono descritti i momenti dell’assedio e dalla cui ottica sono espressi i commenti e le riflessioni, che l’autore attribuisce ai protagonisti rispetto alle azioni e agli elementi socio-culturali, che contraddistinguono le due parti in campo: i turchi musulmani contro gli albanesi cristiani.

Nello specifico del passaggio in cui appare la frase di nostro interesse, ci troviamo di fronte al dialogo tra l’intendente in capo e Mevla Çelebi, durante la conversazione che fa seguito al rientro delle truppe inviate nella regione per i saccheggi, a cui il cronista si era unito, forzatamente. Dopo aver ascoltato da Çelebi le difficoltà e gli ostacoli con cui si sono fronteggiati i soldati turchi per via della resistenza e della controffensiva operata dagli albanesi, l’intendente in capo dichiara quanto la storia conferma: “Shqiptarët na kanë hapur një ngatërresë së madhe. Ne po vërshonim drejt Evropës, kur ata na dolën papritur përpara” (Kadare, 1970:111) (*F*: “Gli albanesi ci hanno creato un grande impaccio. Noi stavamo riversandoci verso l’Europa, quand’ecco che essi ci si sono parati improvvisamente davanti” (Kadare, 1975:134); *T*: “Gli albanesi ci hanno creato enormi difficoltà. Stavamo dilagando verso l’Europa quando si sono improvvisamente drizzati davanti a noi” (Kadare, 1981:117)).

La replica del cronista assume un tono solenne nella frase menzionata, che rievoca le parole del Cristo crocefisso. Ma la particolarità di questa sentenza non sta nella sua sostanza di citazione biblica, quanto nel fatto di essere stata pronunciata da un turco di fede islamica.

In un romanzo in cui, per via della minaccia della censura comunista, l’evocazione di questioni religiose è sottoposta ad un accurato trattamento letterario di mascheramento e dissimulazione, nonché attraverso l’acquisizione della parte avversaria come prospettiva dominante, quindi anche rispetto alla fede professata, la presenza di una simile citazione implica un forte impatto a livello interpretativo, aprendo al lettore ampie piste per la decodifica del messaggio in essa contenuto.

Verificare quale sia l’esito di questo segmento nelle due rese italiane, assume, pertanto, una valenza significativa e cruciale, per non dire sintomatica della tendenza traduttiva fatta propria dai rispettivi traduttori.

La tabella sottostante mostra le soluzioni adottate nelle due traduzioni analizzate.

<i>Kështjella</i>	– <u>Mjerë ata që nuk dinë ç’bëjnë</u> – tha Mevla Çelebiu. – Unë gjithmonë vras mendjen dhe nuk e kuptoj dot këtë gjë: si guxuan ata dhe u ngritën kundër nesh. (Kadare, 1970:112)
-------------------	---

<i>La fortezza</i>	– <u>Guai a quelli che non sanno che cosa stanno facendo!</u> – disse Mevlà Çelebi. – Io mi arrovello sempre il cervello e non riesco a capire questo: come mai essi hanno osato levarsi contro di noi! (Kadare, 1975:134)
<i>I tamburi</i>	« <u>Poveri insensati</u> », disse Çelebi. «Molte volte mi chiedo come mai abbiano osato mettersi contro di noi.» (Kadare, 1981:117)

Tabella 36.

Mentre sulla base della traduzione di Vrioni, che prende spesso notevole distanza dal testo kadareano, la resa in italiano di Donaudy risente delle rilevanti trasformazioni avvenute nel suo testo fonte, la traduzione di Tirana rimane più fedele all'originale. In questo caso, di fatto, la scelta dell'esclamazione "guai" non esula dal raggio del potenziale interpretativo implicato dall'originale, in quanto essa compare frequentemente nel linguaggio biblico, per cui la scelta dei traduttori di Tirana di ricorrere a tale esclamazione può essere giudicata come la decisione di ancorare la sentenza kadareana alla formula cristiana attribuita a Gesù in croce.

L'esito derivato dalla traduzione francese, al contrario, subisce una radicale trasformazione: il potenziale interpretativo è estremamente ridotto, privato dei riferimenti originali, alterato e dissolto; nulla rimane di quanto espresso da Kadare, nulla suscita nel lettore di arrivo i richiami interpretativi avvertiti dal lettore di partenza.

L'aggettivo sostantivato "insensati", ricavato dal francese "insensés" (Kadare, 1972:125), conserva, a grandi linee, il concetto della mancanza di capacità nel valutare le proprie azioni, ma non risponde alle intenzioni espressive dell'autore di *Kështjella*, il cui giro di parole non è fortuito, ma dettato da una chiara intenzione stilistica e contenutistica.

La scelta operata da Vrioni, che incide, di conseguenza, sulla traduzione italiana di Donaudy, sottrae al testo l'intero potenziale interpretativo posseduto dalla frase originale, creando un rilevante effetto di contrazione delle piste interpretative. Effettivamente, mentre nell'espressione "poveri insensati" non si può che leggere il punto di vista di colui che la pronuncia, ovvero il cronista, nella sentenza originale risuona tuonante la voce di un giudizio ultraterreno, che trascende i limiti umani e proviene da una sfera superiore, divina, immediatamente ricollegabile alla figura del Cristo, ma che, tentando di oltrepassare le distinzioni di fede frutto dell'elaborazione umana, può condurre ad un concetto universale di divinità o di forza trascendentale. In questo modo, l'autore avrebbe autorizzato un turco di fede islamica ad utilizzare una formula notoriamente riconoscibile come cristiana.

#### 5.4. Tropi

La scrittura kadareana, come i critici asseriscono e i lettori constatano, è caratterizzata da una consistente presenza di mezzi artistici, che regolano la maniera in cui si materializza la sostanza letteraria.

Nello studio critico di Tefik Çausi, *Universi letrar i Kadaresë*, dedicato all'analisi dei valori artistici di una parte della creazione letteraria di Ismail Kadare, l'autore sostiene che “Vlera e artit të Kadaresë rritet përherë jo vetëm me atë çka thotë, por edhe me mënyrën se si e thotë”<sup>260</sup>, ed aggiunge che il raggiungimento di un elevato livello artistico è il frutto non solo del talento letterario dello scrittore, ma anche “del suo laboratorio e della sua lima”.

Lo studioso albanese riconosce allo scrittore suo connazionale la dote di sapersi destreggiare abilmente nelle innumerevoli possibilità linguistiche e stilistiche che la lingua albanese gli offre, scegliendo i mezzi espressivi che meglio si addicono al soggetto trattato<sup>261</sup>.

Conformemente a quanto Çausi ha esposto nel suo studio, anche l'analisi da noi condotta ha rivelato una notevole incidenza delle peculiarità stilistiche nell'opera letteraria presa in esame. *Kështjella*, dunque, come il resto della creazione artistica kadareana, va letta, interpretata, nonché tradotta, alla luce delle tante figure retoriche in essa contenute.

I principali artifici stilistici rintracciati nel nostro romanzo sono la similitudine, la metafora, la personificazione; ma sono stati individuati anche esempi di parallelismi, antitesi, iperboli e litoti.

In primo luogo, le similitudini e le metafore aggiungono una coloritura in più alle frequenti descrizioni di personaggi, azioni, luoghi, di cui la narrazione di *Kështjella* è corredata.

Il quarto capitolo offre una lunga serie di segmenti narrativi in cui, con intervalli relativamente brevi, si susseguono una serie di figure di pensiero e di significato che interrompono la sobrietà del racconto realistico, quasi storico, dedicato alla trattazione del primo assalto alla fortezza, per mezzo dei cannoni, prima, e delle truppe armate, poi.

Seguendo l'andamento della narrazione, segnaliamo di seguito tutte le figure retoriche che riscontriamo nel quarto capitolo, fornendo una cornice contestuale del passaggio in cui compaiono, al fine di facilitare l'operazione interpretativa legata all'analisi critica delle traduzioni dei passaggi in cui ciascun artificio stilistico è inserito.

Il primo segmento estratto consiste nelle parole che l'intendente in capo pronuncia per sedare il conteso scaturito tra il pascià, il maestro fonditore e l'architetto, allorché i colpi sparati dal cannone non danno i risultati attesi.

<i>Kështjella</i>	– Pashai im, – tha ai me zë të ëmbël, duke ndjekur me bishtin e syrit dridhjet e lehta të skicës së kështjellës në dorën e kryekomandantit; – mos harro se <u>të çarat më të mëdha këta topa i kanë bërë sot në zemrat e atyre rebelëve fatkëqinj.</u> (Kadare, 1970:51)
<i>La fortezza</i>	– Mio pascià, – disse lui dolcemente, seguendo con la cosa dell'occhio il lieve tremolare della pianta della fortezza nella mano del comandante in capo; – Non

<sup>260</sup> Il valore dell'arte di Kadare è accresciuto non solo da quello che dice, ma anche dal modo in cui lo dice. [Trad. nostra]. Cfr. T. Çausi, *Universi letrar i Kadaresë*, Evropa, Tiranë, 1993, p. 263.

<sup>261</sup> “Proprio come quel generale che sa con l'esattezza dello stratega infallibile quali soldati lanciare in battaglia, in quale momento e con quali armamenti, anche Kadare, ogni volta che si ricorre a questi mezzi espressivi artistici, sceglie quello che si addice allo svolgimento del soggetto”. [Trad. nostra] (Çausi, 1993:264).

	dimenticate che <u>questi cannoni le brece più grosse le hanno fatte oggi nei cuori di quei<sup>262</sup> sciagurati ribelli.</u> (Kadare, 1975:63)
<i>I tamburi</i>	«Pascià» disse con voce mielosa, avendo notato che il cartone tremava leggermente nella mano del comandante in capo, «non dimenticate che <u>le più grandi brece i nostri cannoni le han fatte oggi nel cuore di quegli sventurati ribelli.</u> » (Kadare, 1981:60)

Tabella 37.

La frase sottolineata attira l'attenzione del critico per la sua valenza metaforica: come possono produrre i cannoni delle brece nei cuori degli albanesi? Materialmente è impossibile, ma in senso figurativo, le parole dell'intendente in capo corrispondono a verità: il tuonare dei cannoni, la minaccia di distruzione, il pericolo imminente, alimentano l'angoscia che fa palpitare il cuore degli assediati.

Entrambe le rese italiane ricorrono agli stessi mezzi espressivi dell'originale, riproponendo la stessa valenza metaforica della frase esaminata.

Al crepuscolo prendono l'avvio gli assalti delle varie formazioni. La narrazione si sofferma a ricreare l'atmosfera che regna tutt'intorno alla fortezza, riproducendo, con sottile lirismo, le impressioni sonore e visive percepibili da una prospettiva sovrastante lo scenario dipinto.

<i>Kështjella</i>	<u>Daullja e madhe pushoi.</u> Ra një heshtje e thellë, <u>sikur bota të ishte fundosur papritur në gjumë.</u> Tursun pashai ngriti përsëri dorën. <u>Rubini</u> i kuq në gishtin e tij të mesit <u>shkëlqeu</u> për një çast në rrezet e diellit. Prapa shpinës së tij dikush tha diçka. <u>Fëshferiu mëndafshi</u> i një flamuri [...]. Litarët, kazmat, shkallët, trinat prej xunkthi, breshkoret, qysqytë, deshtë e hekurt, dërrasat, çekiçët, gjithfarë mjetesh për të shpuar e për të goditur, <u>notonin</u> ngadalë si plaçka të mbytura mbi detin e ushtarëve. (Kadare, 1970:56)
<i>La fortezza</i>	Il grosso <u>tamburo tacque.</u> Cadde un profondo silenzio, <u>come se il mondo fosse caduto improvvisamente nel sonno.</u> Tursun pascià alzò nuovamente la mano. Il rubino rosso del suo dito medio <u>sfavillò</u> per un attimo ai raggi del sole. Qualcuno dietro la sua schiena disse qualche cosa. <u>Si udì il frusciare</u> della seta di una bandiera [...]. Le corde, i picconi, le scale, le erpici di giunco <sup>263</sup> , le testugini <sup>264</sup> , i cunei, gli arieti di ferro, le assi di legno, i martelli, ogni sorta di arnesi per aprire brece e per colpire, <u>galleggiarono</u> lentamente, quali oggetti naufragati su quel mare di soldati. (Kadare, 1975:68-69)
<i>I tamburi</i>	Il gran <u>tamburo tacque.</u> Si fece un immenso silenzio, <u>come se il mondo fosse improvvisamente caduto in un sonno profondo.</u> Il pascià alzò di nuovo la mano, e il grosso rubino che portava all'anulare <u>luccicò</u> per un attimo ai raggi del sole. Dietro di lui qualcuno parlò a bassa voce. <u>Si udì frusciare</u> la seta di una bandiera [...]. Corde, picche, scale, graticci di giunco, testuggini, sbarre di ferro, arieti, travi, spaccapietre, strumenti d'ogni sorta destinati a demolire o a colpire <u>ondeggiavano</u> come relitti sul flutto dei soldati. (Kadare, 1981:65)

Tabella 38.

<sup>262</sup> Errore grammaticale. Forma corretta: quegli.

<sup>263</sup> Errore ortografico. Forma corretta: giunco.

<sup>264</sup> Errore grammaticale. Forma corretta: testuggini.

L'impressione che si ricava dalla lettura del passaggio selezionato è che ad ogni oggetto (evidenziato per mezzo della sottolineatura) l'autore abbia attribuito lo svolgimento di un'azione, ovvero gli oggetti sembrano assumere il ruolo di agenti nella narrazione. Se non ci si trova espressamente di fronte a delle personificazioni, la distanza è comunque breve. La percezione del tamburo che tace, del mondo addormentatosi, del rubino che riluce e della seta della bandiera che fruscia, è ancora piuttosto a metà strada tra un uso lirico del linguaggio ed una vera e propria attribuzione agli oggetti di capacità umane. L'utilizzo del verbo "notonin" (lett. nuotavano), invece, attribuito a tutta una serie di arnesi utili durante l'assalto, si avvicina alquanto all'intento di personificare le cose, o comunque di attribuire loro una peculiarità propria degli esseri viventi, i soli in grado, letteralmente, di nuotare, e non semplicemente di "galleggiare" o "ondeggiare", per fare l'esempio delle due scelte traduttive operate nelle due rese italiane, rispettivamente *La fortezza* ed *I tamburi*, come si denota nella sovrastante tabella.

In effetti, dall'analisi singola e complessiva della maniera in cui sono stati tradotti gli artifici stilistici adoperati da Kadare nel passaggio estratto, risulta che, sia i traduttori di Tirana, sia Donaudy (via Vrioni), hanno semplificato le potenzialità interpretative presenti in *Kështjella*, facendo a meno di parte degli effetti stilistici appena descritti. Di essi ne rimangono soltanto tre (il tacere del tamburo, il sonno profondo del mondo, il luccichio del rubino), mentre rispetto agli altri due sono state adottate soluzioni simili in entrambe le traduzioni. In termini mesostrutturali, questa evidenza traduttiva si esprime nella contrazione degli effetti interpretativi.

Oltre alla già vista sostituzione del verbo "nuotare" con i verbi "galleggiare" (*La fortezza*) e "ondeggiare" (*I tamburi*), da sottolineare, in entrambe le rese, è l'aggiunta del verbo "udire" rispetto al fruscio della seta della bandiera. Utilizzata alla terza persona singolare assieme al pronome impersonale "si", la forma verbale introdotta presuppone dei soggetti che compiono l'azione, quella di udire il fruscio prodotto dalla stoffa, mentre quest'ultima, come agente di quella azione, perde centralità, viene soppiantata dalla presenza umana, che rilega l'oggetto alla sua funzione ordinaria, non marcata stilisticamente. Parallelamente, per via di questa trasformazione, subiscono un abbassamento degli effetti stilistici anche gli altri due espedienti espressivi precedenti (il tamburo che tace e il rubino che brilla), in quanto la loro interpretazione nei termini di una personificazione è consolidata e avallata dalla dilatazione degli stessi effetti su altri due elementi descrittivi (la seta che fruscia e gli arnesi che nuotano).

L'assalto continua. Stavolta, sotto l'occhio del mirino dell'autore stanno i soldati.

Si prenda in esame il lungo segmento sottostante, per accorgersi di come, per mezzo di certi espedienti stilistici, l'autore crei una graduale escalation della tragicità degli uomini inviati a combattere.

<i>Kështjella</i>	Azapët u hodhën me shpejtësi midis gurëve dhe vrapuan sipër murit. Njëri prej tyre tundi disa herë <u>një flamur</u> . Turmat e ushtarëve brohoritën me zë të thellë. <u>Flamuri</u> u valëvit disa herë, pastaj rreth tij diçka ndodhi, u dukën heshtat e gjata, të zeza, u bë një lëmsh dhe <u>flamuri</u> u zhduk sikur e përpiu një vorbull.
-------------------	--

	<p>Ndërkaq te e çara e madhe e murit, në të majtë të portës kryesore, dyndeshin pa pushim <u>ushtarë të panumërt</u>. Disa ngjiteshin mbi shkallët e gjera, të tjerë afronin trinat prej xunkthi në vendin ku binte zifti dhe lëmshet prej rrëshire. Shumë azapë, që kishin marrë flakë, vraponin <u>si pishtarë të mëdhenj</u> me duar të ngritura. Disa përplaseshin në tokë që të shuheshin. Të tjerët vraponin si të çmendur, duke tmerruar turmën që hapej sa andej këndeje për t’u bërë udhë, gjersa binin përdhe të vdekur.</p> <p>(Kadare, 1970:60-61)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>Gli azapë lestamente si gettarono fra le pietre e corsero sopra le mura. Uno di essi agitò alcune volte <u>una bandiera</u>. Le torme di soldati acclamarono a voce altissima. <u>La bandiera</u> sventolò alcuni istanti, poi intorno ad essa qualche cosa accadde, comparvero le lunghe aste nere, si fece un groviglio e <u>la bandiera</u> disparve, come fosse stata risucchiata da un gorgo.</p> <p>Frattanto alla grande breccia del muro, alla sinistra della porta principale, era un continuo ondeggiare di <u>innumerevoli soldati</u>. Alcuni si arrampicavano sulle scale larghe, altri appressavano le erpici di giunco al luogo dove cadeva la pece e i viluppi di resina. Parecchi azapë, i cui abiti avevano preso fuoco, correvano <u>come grosse fiaccole</u> con le mani levate in alto. Alcuni si gettavano a terra per spegnere le fiamme. Gli altri correvano come pazzi, spaventando la folla di soldati che si gettava qua e là aprendo loro il varco, finché abbattevano<sup>265</sup> morti al suolo.</p> <p>(Kadare, 1975:73)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>Gli asapi si precipitarono fra le pietre e raggiunsero le sommità dei bastioni. Uno di loro brandì <u>uno stendardo</u>. Acclamazioni di levarono in un intenso clamore. <u>La bandiera</u> ondeggiò per qualche istante, poi qualcosa tutt’intorno si produsse, spuntarono lunghe lance nere, vi fu una mischia, e <u>la bandiera</u> scomparve, come inghiottita da un turbine.</p> <p>A sinistra della porta principale, nel frattempo, <u>numerosi assalitori</u> si precipitavano verso le grande breccia. Certuni si arrampicavano su per larghe scale, altri accostavano i graticci al sito ove cadevano la pece fusa e le palle di resina. Molti asapi, in preda alle fiamme, correvano, con le braccia levate, <u>simili a grandi torce</u>: alcuni si rotolavano a terra nella speranza di spegnere il fuoco che li divorava; altri correvano come dementi, spaventando la moltitudine che si scostava al loro passaggio, poi si abbattevano senza vita.</p> <p>(Kadare, 1981:68-69)</p>

Tabella 39.

A partire da *Kështjella*, nel brano riportato si possono identificare due fasi, contraddistinte dalla focalizzazione del narratore su un particolare elemento della narrazione: nel primo paragrafo si assiste alla ripetizione, per ben tre volte, della parola “flamur” (lett. bandiera); mentre nel secondo, i protagonisti delle azioni sono i soldati, gli *azap*.

Questa suddivisione dimostra come, sebbene l’intero brano intenda descrivere l’intervento degli *azap* nel combattimento, l’autore segua un preciso schema narrativo e stilistico, che consiste nel presentare l’orrore della battaglia in un crescendo di tensione e drammaticità.

Dopo aver menzionato i protagonisti dell’episodio, ossia gli *azap*, Kadare, in un primo momento, circoscrive l’azione attorno ad uno dei soldati, scorto a brandire una bandiera, ma un attimo dopo trascura la figura umana soffermandosi sull’oggetto in sé, la bandiera. Questa diventa

<sup>265</sup> Errore grammaticale. Forma verbale corretta: s’abbattevano.

il soggetto della narrazione, nonché la vittima degli scontri convulsi, indefinibili, vorticosi, come la forza di un turbine – per ripetere la metafora kadareana.

Nella seconda fase, riaffiorano i protagonisti principali, i soldati, e la narrazione segue le loro sorti: dapprima, il loro afflusso, poi le loro manovre, infine, la loro devastazione. L’immagine degli *azap* in preda alle fiamme, paragonati a grandi torce, esprime il dramma della guerra. Gli ulteriori particolari delle loro azioni sembrano servire all’evolversi della tragicità fino a culminare con la morte.

Le due rese italiane riproducono fedelmente gli espedienti letterari architettati da Kadare: la bandiera, detta anche “stendardo” nella versione di Donaudy, rimane il soggetto principale della prima porzione di testo; mentre l’importanza delle figure umane devastate dalla guerra mantiene la sua centralità nel secondo paragrafo.

La traduzione indiretta de *I tamburi*, inoltre, seguendo la resa francese, inserisce una figura retorica anche laddove nell’originale non è presente: ovvero sostituisce l’aggettivo “të vdekur” (lett. morti) con la locuzione “senza vita”, servendosi, dunque, di un eufemismo.

Particolarmente ricercata è la descrizione dell’esercito visto dalla prospettiva del pascià.

<i>Kështjella</i>	Tursun pashai nuk i hiqte sytë nga masa amorfe e gjigante e ushtrisë së tij, që dyndej e pulsonte si një organizëm i gjallë e me mishra të përgjakur, rreth e rrotull kështjellës. (Kadare, 1970:63)
<i>La fortezza</i>	Tursun pascià non toglieva lo sguardo dalla massa amorfa e gigantesca del suo esercito, che si muoveva <sup>266</sup> e pulsava come un organismo vivente e con le carni sanguinanti, tutto intorno alla fortezza. (Kadare, 1975:75)
<i>I tamburi</i>	Il pascià non staccava lo sguardo dalla massa amorfa e gigantesca della sua armata che si agitava, palpitava, come un organismo vivente dalle carni insanguinate, intorno alla cittadella. (Kadare, 1981:70-71)

Tabella 40.

Il linguaggio kadareano, reso particolarmente pregnante per il fatto che l’intero periodo è costituito intorno ad una metafora ed una similitudine, trova rispecchiamento in entrambe le traduzioni italiane, con la sola differenza che la lingua de *I tamburi* rivela una spiccata cura nella scelta lessicale, in special modo in riferimento ai verbi, preferendo sinonimi più sofisticati rispetto alle forme consuete ed inespressive che appaiono, invece, ne *La fortezza*. Si noti, ad esempio, come i due verbi dell’originale “dyndej “ e “pulsonte”, nella traduzione di Tirana sono resi con “si muoveva” e “pulsava”, mentre nella resa indiretta di Donaudy con “si agitava” e “palpitava”. Tuttavia, dal confronto contrastivo con la traduzione francese di *Les Tambours*, risulta che le scelte lessicali di Donaudy non sono autonome, ma ricalcano le soluzioni traduttive operate da Vrioni.

Una serie di similitudini e metafore si sussegue poco oltre nel testo, laddove la narrazione si sofferma sull’intervento dei giannizzeri nei combattimenti.

<sup>266</sup> Errore ortografico. Forma corretta: muoveva.

<i>Kështjella</i>	Midis bedeneve mbrojtësit u dendësuan papritur dhe, kur jeniçerët e parë u hodhën njëri pas tjetrit <u>si macet e egra</u> mbi mur, atje filloi përleshja në shumë pika. [...] Te porta jeniçerët dyndeshin <u>si përrua i papërmbajtur</u> . [...] Kaq e fortë ishte dyndja, saçë, pas disa çastesh, <u>përroi i jeniçerëve</u> e hodhi portën mënjanë <u>sikur të ishte një fletë llamarinë</u> . (Kadare, 1970:64)
<i>La fortezza</i>	Fra i merli si moltiplicarono tutto ad un tratto i difensori e, quando i giannizzeri saltarono sul muro uno dopo l'altro, <u>come gatti selvatici</u> , lassù si iniziò l'azzuffamento in molti punti. [...] Davanti alla porta i giannizzeri si levavano <u>come un impetuoso torrente</u> . [...] Tanto forte era l'impeto che, dopo alcuni istanti, <u>il torrente di giannizzeri</u> gettò la porta da parte, <u>come fosse una lamina di latta</u> . (Kadare, 1975:76-77)
<i>I tamburi</i>	Nelle feritoie, all'improvviso, i difensori si moltiplicarono; e quando i giannizzeri balzarono <u>come gatti selvatici</u> sui merli, si scatenò una serie di combattimenti furiosi. [...] I giannizzeri si avventavano contro la porta <u>come un torrente irresistibile</u> . [...] Così violenta era la spinta che in un momento i giannizzeri poterono ributtare da un lato l'enorme porta, <u>come se fosse stata una lamina di latta</u> . (Kadare, 1981:71-72)

Tabella 41.

Le due immagini a cui Kadare assimila l'agilità e la furia dei giannizzeri, rispettivamente "mace e egra" (lett. gatti selvatici) e "përrua i papërmbajtur" (lett. torrente incontenibile), sono entrambe, fedelmente, riproposte nelle due differenti traduzioni italiane.

La fedeltà dimostrata nei confronti dell'originale con la resa delle due similitudini, viene, invece, a mancare ne *I tamburi*, quando si tratta di tradurre la metafora associata ai giannizzeri: "përroi i jeniçerëve". Tradotta alla lettera ne *La fortezza* ("il torrente dei giannizzeri"), quest'immagine metaforica scompare nella traduzione di Donaudy, il quale tralascia, rispetto al suo testo fonte francese, l'espressione "flot" (lett. onda; fig. marea, fiume, etc.), utilizzata da Vrioni in sostituzione del già menzionato "torrent" (lett. torrente). Nella traduzione italiana di seconda mano, dunque, in questa circostanza, si verifica una riduzione degli effetti stilistici, non causata, tuttavia, dal doppio processo traduttivo.

Una trasformazione de *I tamburi*, derivante, invece, dal fenomeno della traduzione mediata, la ritroviamo all'inizio del segmento selezionato, dove l'introduzione del concetto di "feritoie", non espresso in *Kështjella*, prende avvio ne *Les tambours* per protrarsi, poi, ne *I tamburi*.

Nell'originale kadareano, i termini utilizzati per indicare il luogo in cui si svolge la scena sono "bedene" e "mur", rispettivamente "merli" e "muro" – il primo inteso come lo spazio entro il quale sono arroccati i difensori della fortezza che combattono dall'alto le incursioni nemiche, mentre il secondo concepito come lo spazio che gli assalitori devono percorrere per raggiungere le posizioni difensive degli assediati; nella traduzione in francese prima e in quella italiana poi, invece, viene superata questa bipartizione spaziale.

Effettivamente, per una maggiore consapevolezza di questa delimitazione spaziale, entro cui si scontrano e si contrappongono le due parti in campo, gli aggressori turchi e gli assediati

albanesi, occorre fare riferimento alla prospettiva mesostrutturale dell'analisi critica della traduzione, e prendere in esame l'intero passaggio da cui sono stati estratti i segmenti sopra analizzati. Da questa disamina risulta che Kadare ha utilizzato, in un paragrafo di diciannove righe, ben cinque volte il sostantivo “mur, mure” (lett. muro, mura) ed una sola volta il termine “bedene” (lett. merli). Sondando le scelte traduttive di Vrioni, che hanno determinato la resa italiana di Donaudy, risulta che il traduttore albanese è stato guidato dalla strategia di evitare le ripetizioni, cercando di sostituire il medesimo sostantivo con vari elementi propri delle costruzioni fortificate: “remparts” (lett. bastioni), “créneaux” (lett. merli), “embrasures” (lett. feritoie). Esattamente questi termini sono stati adottati da Donaudy, ignaro dei mezzi espressivi dell'originale.

Ne consegue, in definitiva, che la contrapposizione netta tra le collocazioni spaziali assunte dalle due controparti, ben rilevabile in *Kështjella*, è stata soppressa nella resa francese, e di riflesso in quella italiana del 1981, poiché non è più marcata la contestualizzazione dell'utilizzo del sostantivo “bedene/merli” in riferimento ai castellani albanesi. Si ha, così, una trasformazione del potenziale interpretativo.

Tornando alla disamina delle figure retoriche, il testo kadareano continua a fornire, ancora nel quarto capitolo, ulteriori artifici stilistici.

È la volta dell'architetto Kaur, caratterizzato da una maniera di esprimersi alquanto singolare, ovvero proferendo singole parole prive di legami sintattici o grammaticali tra di esse, quindi senza formare frasi compiute, ma solo espressioni frammentarie e discontinue.

<i>Kështjella</i>	– Nuk duhet kapërcen porta atje kurth madh nuk duhet kapërcen porta kthen mbrapa shpejti. – Ç'kërkëllet <u>kjo sorrë</u> ? – tha dikush. (Kadare, 1970:64)
<i>La fortezza</i>	– Non bisognare oltrepassare porta là grande tranello non bisognare oltrepassare porta tornare indietro presto. – Che cosa gracchia <u>questa cornacchia</u> ? – disse qualcuno. (Kadare, 1975:77)
<i>I tamburi</i>	«Non varcare porta quella, tranello pericoloso, non varcare porta, presto marcia indietro!» «Che cos'ha da gracchiare <u>quel corvo</u> ?» disse qualcuno. (Kadare, 1981:72)

Tabella 42.

Nel segmento sopra riportato, ad attirare l'attenzione non è tanto la presenza della metafora con cui viene designato l'architetto, ovvero “kjo sorrë”, fedelmente riprodotta in entrambe le traduzioni italiane (“questa cornacchia” ne *La fortezza*, “quel corvo” ne *I tamburi*), quanto, piuttosto, l'analisi della maniera in cui i traduttori hanno trasposto la serie di parole sconnesse pronunciate dall'architetto.

Prima di intraprendere qualsiasi commento, potenzialmente soggettivo, si faccia riferimento alla descrizione che l'autore fa della lingua dell'architetto proprio tra le pagine del romanzo, nel terzo capitolo.

<i>Kështjella</i>	<p>Ai [arkitekti] i shqiptonte fjalët rrjesht në një mënyrë krejtësisht monotone dhe pa jetë, duke mos e ngritur ose ulur tonin në asnjërën prej tyre dhe duke mbajtur gjithmonë një ritm të pandryshueshëm në shqiptimin e tyre, pavarësisht nga kuptimi dhe lidhja e fjalive. <u>Dukej sikur nuk fliste një organizëm e gjallë por një maqinë.</u></p> <p>[...] Përveç tingullit të veçantë, ai iu hiqte fjalëve të gjitha prapashitesat dhe pjesëzat, duke shqiptuar vetëm trungun e tyre, kështu që <u>fjalët e tij iu ngjanin trupave, që iu kanë masakruar gjymtyrët. Kishte diçka të ftohtë dhe të frikshme në të folurit e tij [...].</u></p> <p>(Kadare, 1970:36)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>Egli pronunciava le parole tutte di seguito e in maniera affatto monotona e senza vita, non alzando, né abbassando il tono di voce in nessuna di quelle e mantenendo sempre un ritmo immutabile nel pronunciarle, indipendentemente dal significato e dal nesso logico delle frasi. <u>Sembrava che non fosse un organismo vivente che parlasse, ma una macchina.</u></p> <p>[...] Oltre al suono particolare, egli toglieva alle parole tutti i suffissi, le preposizioni e le congiunzioni, pronunciando soltanto il loro tronco, cosicché <u>le parole sue somigliavano a quei corpi, ai quali sono state troncate le congiunture</u><sup>267</sup>. <u>Vi era qualche cosa di gelido e di pauroso nel suo parlare [...].</u></p> <p>(Kadare, 1975:43-44)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>Articolava le parole in tono monocorde, senza vita, che non alzava mai, facendo scorrere le sillabe a una cadenza uniforme nella quale si perdevano il senso e le pause delle frasi. <u>Sembrava di sentir parlare una macchina.</u></p> <p>[...] A parte il suo accento speciale, amputava le parole d'ogni inflessione, serbandone solo il tema, talché <u>esse evocavano corpi smembrati. C'era nel suo parlare un che di freddo e di spaventoso [...].</u></p> <p>(Kadare, 1981:44-45)</p>

Tabella 43.

Fin da principio, dunque, allorché l'architetto prende parte nelle vicende, Kadare fornisce qualche elemento chiarificatore, perché il lettore possa raffigurarsi il tono e l'espressività delle frasi pronunciate dal suo personaggio. Questi indizi sono utili, a maggior ragione, anche al traduttore, il quale, da essi deve prendere spunto per realizzare, nella traduzione, un enunciato costituito da una sequela di parole, che riproduca al meglio la frammentarietà e l'aridità del parlare di Kaur.

Maggiori dettagli li ritroviamo nel nono capitolo, dove Kadare ritorna sulla descrizione precedentemente avviata, aggiungendo, ora, qualche allusione alla strutturazione sintattica del parlato dell'architetto.

<i>Kështjella</i>	<p>Ai filloi të fliste si gjithmonë me po ato <u>fjalë të gjymtuara</u>, të renditura në fraza monotone, që vinin rrjesht pa asnjë largësi midis tyre. Në monotoninë lodhëse të të folurit të tij kishte <u>diçka nga shkretëtira</u>. Kjo ngjashmëri bëhej më e madhe tani që ai fliste për ujërat.</p> <p>(Kadare, 1970:146)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>Egli cominciò a parlare come sempre, con le medesime <u>parole troncate</u>, ordinate in frasi monotone, che si susseguivano senza nessuna distanza fra di loro. Nella spossante monotonia del suo parlare c'era <u>qualche cosa del deserto</u>. Questa rassomiglianza facevasi più grande adesso che lui stava parlando di acqua.</p> <p>(Kadare, 1975:174)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>Si mise a parlare, sempre <u>troncando le parole</u>, che allineava senza il minimo intervallo, con cadenza uniforme. C'era nella sua loquela monotona e stancante</p>

<sup>267</sup> Errore ortografico. Forma corretta: congiunture.

	qualcosa del deserto; e ancor più si accentuava questa impressione adesso che egli parlava dell'acqua. (Kadare, 1981:149)
--	--

Tabella 44.

Come mostrano le espressioni sottolineate in entrambe le tabelle sopra riportate, nel descrivere le caratteristiche peculiari del modo di parlare dell'architetto Kaur, Kadare fa costante ricorso ad un linguaggio metaforico, che attribuisce all'oggetto del discorso certe qualità ad esso compatibilmente estranee.

L'effetto principale consiste nel definire un'analogia tra le parole "troncate", diremmo "mutilate" e i "corpi smembrati": quest'immagine, drammatica, con cui lo scrittore ha inteso riassumere lo sfregio che l'architetto opera nei confronti della lingua che parla con una stringatezza ed un'indolenza fuori dal comune, è stata riproposta in entrambe le rese italiane, sebbene, in ciascuna delle due traduzioni sono state riscontrate delle peculiarità che le caratterizzano globalmente. In breve, si tratta, da un lato, dell'eccessiva aderenza alle strutture linguistiche albanesi, a cui soggiacciono i traduttori di Tirana, tanto da dar vita ad un testo privo di naturalezza nel sistema linguistico italiano; e dall'altro, della libertà, dell'audacia, dell'arbitrarietà, che rivelano certe riformulazioni individuate ne *I tamburi* come rispecchiamento delle soluzioni traduttive adottate da Vrioni, con la conseguenza di aumentare notevolmente la distanza tra il testo kadareano e il testo tradotto.

Le osservazioni appena formulate a proposito della traduzione dei commenti dell'autore sulla lingua dell'architetto, sono funzionali per la valutazione della resa in italiano del discorso diretto di questo personaggio, segnalato nella tabella numero 42, il cui commento è rimasto in sospenso.

Per completare la disamina precedentemente avviata, dunque, sulla base di quanto appreso con l'analisi dei frammenti contenuti nelle tabelle numero 43 e 44, è possibile ora esprimere un giudizio delle scelte adottate nelle due rese italiane rispetto alle parole espresse da Kaur: "Nuk duhet kapërcen porta atje kurth madh nuk duhet kapërcen porta kthen mbrapa shpejti" (Kadare, 1970:64).

Trattandosi di "parole troncate", prive di inflessioni, e di frasi sconnesse, senza congiunzioni, monotone, sembra incoerente, innanzitutto, l'uso della punteggiatura riscontrabile ne *I tamburi* (derivato da *Les tambours*), poiché, come Kadare sottolinea, il ritmo della frase rimane immutato, nessuna parola risulta più rimarcata delle altre, nella pronuncia non si sentono le distanze tra le parole. In secondo luogo, l'uso dell'aggettivo dimostrativo "quella", segnalato ne *I tamburi* (ma assente ne *Les tambours* (Kadare, 1972:74), dove appare l'avverbio "là-bas", conformemente all'originale "atje"), non solo non rispetta il contenuto di *Kështjella*, dove è stato usato l'avverbio "atje" (lett. là, lì), ma contravviene, altresì, alla descrizione fornita dall'autore, secondo la quale il linguaggio dell'architetto non contempla "prapashtesat dhe pjesëzat" (lett. suffissi e particelle). Se si interpreta il termine "particelle" come un concetto linguistico più

generico, dunque meno delimitato di quello che il significato grammaticale in senso stretto prevede, allora, si è condotti a ritenere che l'utilizzo di un aggettivo dimostrativo esula dalle potenzialità espressive concesse dal testo originale.

La traduzione parola per parola che, secondo quanto finora esaminato, rappresenta, nel complesso, la principale strategia traduttiva de *La fortezza*, in questa specifica circostanza, esaudisce meglio le aspettative legate alla resa italiana del discorso di Kaur, costruito come uno sterile susseguirsi di vocaboli.

Il procedere della narrazione degli episodi bellici porta con sé altre descrizioni figurative.

Per commentare la condizione in cui si sarebbero trovati i giannizzeri, caduti nel tranello tanto temuto dall'architetto, costituito da un cortile interno al di là della porta principale, circondato da tutti e quattro i lati da alte mura, che avrebbero imprigionato i soldati senza conceder loro via di fuga, al pascià viene in mente l'immagine dei topi rimasti intrappolati in fondo ad un paiolo.

<i>Kështjella</i>	Ata do të ndjenin veten atje <u>si minjtë në fundin e një kazani</u> . (Kadare, 1970:65)
<i>La fortezza</i>	Là essi si sarebbero sentiti <u>come topi nel fondo di una grossa caldaia</u> . (Kadare, 1975:77)
<i>I tamburi</i>	Vi si sarebbero trovati <u>come topi in fondo a un paiolo</u> . (Kadare, 1981:72)

Tabella 45.

Con una forma accurata linguisticamente (*I tamburi*) o con una ricodifica esatta nel contenuto ma trascurata nella forma (*La fortezza*), il messaggio kadareano riappare in tutte e due le traduzioni italiane. In entrambe le culture, a cui il messaggio è rivolto, la valenza dell'immagine utilizzata equivale, cosicché la resa letterale della similitudine funziona.

Lo stesso ragionamento vale per la successiva similitudine riscontrata, poco oltre nel testo.

<i>Kështjella</i>	Për një çast u duk sikur trupat e freskët u zhdukën në morinë e ushtarëve që lëvrinte rrëzë mureve, <u>ashtu si përrrenjtë që derdhen në det</u> . (Kadare, 1970:65)
<i>La fortezza</i>	Per un momento sembrò che le truppe fresche sparissero nell'infinito numero di soldati che pullulavano rasente le mura, <u>come i torrenti che si gettano nel mare</u> . (Kadare, 1975:78)
<i>I tamburi</i>	Parve per un momento che codesti rinforzi fossero stati inghiottiti dal flutto di uomini che ribolliva ai piedi delle mura, <u>al modo che i torrenti si perdono nel mare</u> . (Kadare, 1981:73)

Tabella 46.

L'immagine del torrente che sfocia a mare e perde forma nelle sue acque è stata riprodotta, sia dai traduttori di Tirana che da Donaudy, con la differenza che, mentre i primi utilizzano il verbo dal significato concreto "si gettano", corrispondente dell'albanese "derdhen" di *Kështjella*, l'altro, ricalcando il testo fonte francese, presenta un'espressione più figurata e metaforica, creata dal verbo "si perdono" (in francese, "se perdent"; Kadare, 1972:74). In tal modo, si assiste ad un ulteriore accrescimento degli effetti di voce.

Parimenti, nella resa italiana indiretta, per via delle scelte operate da Vrioni, nella prima parte del segmento esaminato si riscontra un maggiore effetto metaforico, rispetto sia a *La fortezza* che all'originale. Ad agire in questa direzione è, ancora una volta, la scelta dei verbi, relativamente sia all'aspetto semantico che alla diatesi. Effettivamente, a partire da *Les tambours*, Donaudy ha utilizzato il verbo "inghiottire" nella forma passiva, trasformando in soggetto logico della proposizione il "flutto di uomini" e in oggetto diretto "codesti rinforzi", vale a dire le nuove truppe lanciate nei combattimenti, le quali si disperdono tra la moltitudine dei soldati coinvolti nei combattimenti, come le acque dei fiumi che si mescolano, alla foce, a quelle del mare. Tuttavia, l'immagine che risulta dall'utilizzo del verbo "inghiottire" è alquanto diversa da quella creata dal verbo "sparire": manca in quest'ultimo quella forza divoratrice e quella dinamica aggressiva che emana dal verbo introdotto da Vrioni. Ne risulta, pertanto, un effetto stilistico estraneo al testo originale, che genera un evidente accrescimento degli effetti di voce.

Un'ultima considerazione sul segmento che si sta analizzando concerne l'espressione usata per indicare i soldati. Nell'originale, Kadare sceglie il termine "mori" (lett. moltitudine), anziché "mizëri" (lett. formicaio), sostantivo di notevole frequenza nelle pagine di *Kështjella*, che, da un punto di vista degli effetti metaforici, si sarebbe meglio associato all'immagine espressa dal verbo "lëvrinte", vale a dire "brulicava", "formicolava".

Rispetto a questa scelta dell'autore, troviamo, ne *La fortezza*, un appiattimento dell'espressione utilizzata per indicare le truppe attive nei combattimenti, poiché l'utilizzo della locuzione "infinito numero dei soldati" evita qualsiasi termine di paragone e, d'altro canto, recepisce a fatica l'attribuzione del verbo "pullulare", il quale, piuttosto, si addice al brulicare degli insetti. Si verifica, pertanto, una contrazione degli effetti interpretativi.

Ne *I tamburi*, invece, l'idea delle acque del mare che inglobano i fiumi (e oserei dire, non tanto i torrenti, i quali scorrono nelle zone montuose e sboccano a valle, dove la furia delle loro acque diminuisce, dando vita a corsi d'acqua di altra natura, quale ruscelli o fiumi), è estesa, fin da principio, alla menzione dei soldati, di cui si parla in termini di "flutto di uomini", richiamando alla mente l'idea delle onde, dell'acqua, a cui ben si associa il concetto del verbo "ribollire", utilizzato al posto del verbo "brulicare" (dall'albanese "lëvroj"). In questa circostanza, pertanto, le scelte traduttive operate primariamente da Vrioni e rispecchiate nella resa di Donaudy, confermano l'ipotesi da noi avanzata nel corso della presente analisi, secondo cui il traduttore albanese si sia concesso numerose licenze nei confronti del testo originale, ricreando, secondo il suo personale estro letterario, collegamenti metaforici ed espedienti stilistici, anche laddove l'autore non li ha intesi.

Il fenomeno dell'accrescimento degli effetti di voce, che si accumula nella traduzione indiretta de *I tamburi*, è la dimostrazione di quanto deleteria possa essere l'attività di traduzione che prende a testo fonte una prima traduzione, senza possibilità di confronto con il testo in lingua originale.

Continuando a narrare la drammaticità dei combattimenti, l'autore si sofferma sullo spazio interno al cortile-trappola, definito poco oltre “katror fatal” (Kadare, 1970:67) (“fatale quadrato” in Kadare, 1975:80) (“fatale rettangolo” in Kadare, 1981:75), e se dipinge un'immagine di violento impatto figurativo.

<i>Kështjella</i>	Ai e dinte se qysh tani ata me siguri kishin filluar të shkelnin atje brenda mbi kufomat e njëri-tjetrit dhe mbi kalldrëm ishte krijuar <u>qylimi i parë i mishit dhe i gjakut</u> . (Kadare, 1970:66)
<i>La fortezza</i>	Egli lo sapeva che fin da ora essi certamente avevano cominciato a pestare là dentro sui cadaveri dei compagni e sul selciato era stato steso <u>il primo tappeto di carne e di sangue</u> . (Kadare, 1975:79)
<i>I tamburi</i>	Li immaginava già nell'atto di calpestare i cadaveri dei compagni; eccolo già, laggiù, <u>il primo tappeto di carne e di sangue</u> . (Kadare, 1981:74)

Tabella 47.

La metafora kadareana è stata trasposta con la massima fedeltà in entrambe le traduzioni italiane, conservando tutta la crudezza con cui l'autore ha inteso raffigurare il massacro subito dall'esercito turco, e, plausibilmente, far affiorare, per contrasto, la strenua resistenza degli albanesi.

Al di fuori del quarto capitolo, ulteriori interessanti esempi di figure retoriche sono stati riscontrati all'interno dell'intero romanzo, in particolare nei capitoli costruiti dalla prospettiva turca. Si tratta non solo di similitudini, ma anche di parallelismi, antitesi, iperboli e litoti.

A proposito delle “ragazze albanesi”, a riguardo delle quali si svolgono molte conversazioni tra i soldati, l'autore mette in bocca ai suoi personaggi turchi numerosi giudizi circa la particolare avvenenza; in queste circostanze, le similitudini e le metafore abbondano.

Nel terzo capitolo, ad esempio, il poeta Sadedin, nella sua conversazione con il giannizzero Tuz Okçan, le assimila alla “nebbia”, per la loro sfuggevolezza.

<i>Kështjella</i>	Ato janë si mjergulla, që lëviz dhe ti zgjat dorën ta kapësh, por në dorë s'të mbetet asgjë. (Kadare, 1970:41)
<i>La fortezza</i>	Quelle sono come la nebbia che si muove e tu stendi la mano per afferrarla, ma nella mano non ti rimane nulla. (Kadare, 1975:50)
<i>I tamburi</i>	Sono come una nuvola mobile che quando tenti di acchiapparla ti lascia a mani vuote. (Kadare, 1981:49-50)

Tabella 48.

Come ormai ampiamente verificato, la resa di Tirana riproduce fedelmente l'immagine dell'originale, mentre quella mediata dal francese apporta qualche cambiamento e sfumatura di significato. Nello specifico, ne *I tamburi* la sostituzione della “nebbia” (“mjergullë”) con la “nuvola mobile”, altera la percezione dell'immagine metaforica originale: pur nella sua astrattezza, la visione di una mano tesa a stringere la nebbia può risultare più verosimile rispetto al tentativo di afferrare una “nuvola mobile”!

*Kështjella*, in quanto romanzo basato su una considerevole componente storica, propone interessanti parallelismi, soprattutto a carattere storico e culturale.

<i>Kështjella</i>	– Grekët e vjetër e morën Trojën me ndihmën e një kali të drunjhtë, – i tha Siri Selimi astrologut, duke ulur kokën te supi i tij. – Ne, me sa duket, do ta marrim këtë kështjellë me ndihmën e një kali të gjallë. (Kadare, 1970:157)
<i>La fortezza</i>	– Gli antichi greci presero Troia con l'aiuto di un cavallo di legno, – disse Sirà <sup>268</sup> Selim all'astrologo, chinando la testa sull'omero di lui. – Noi, a quanto pare, prenderemo questa fortezza con l'aiuto di un cavallo vivo. (Kadare, 1975:189)
<i>I tamburi</i>	«Gli antichi Greci si impadronirono di Troia mediante un cavallo di legno», disse Siri Selim all'astrologo, chinandoglisi con la testa sulla spalla. «Vuol dire che noi, invece, prenderemo questa cittadella grazie a un cavallo in carne e ossa.» (Kadare, 1981:159)

Tabella 49.

Per attribuire maggiore rilevanza all'operazione militare pianificata dai turchi, a nostro parere, non senza un sottile tono canzonatorio e satirico (si tenga presente che Kadare solo metaforicamente assegna il ruolo di eroi positivi agli invasori ottomani, mentre, per mezzo di un gioco di contrapposizione tra le forze in campo, tra vizi e virtù, pregi e difetti, assensi e dissensi, fa emergere la positività della controparte albanese), l'autore richiama alla mente un elemento storico-legendario rimasto nella memoria collettiva come un evento unico ed esemplare.

La rievocazione del cavallo di Troia si ripete in entrambe le traduzioni italiane e ciò che attira l'attenzione del critico è la resa della contrapposizione tra “kali i drunjhtë” e “kali i gjallë”.

*La fortezza* non ricorre a nessun altro espediente, se non alla resa letterale di entrambe le due locuzioni (“cavallo di legno” e “cavallo vivo”); *I tamburi*, invece, presenta una espressione idiomatica, non per iniziativa di Donaudy, ma ereditata dalla resa francese: “in carne ed ossa”, con cui viene sostituito l'aggettivo “vivo”. La contrapposizione tra i due elementi, “legno” da una parte, e “carne ed ossa” dall'altra, sembra creare un interessante effetto stilistico. Tuttavia, ci si trova di fronte all'ennesima intromissione da parte del traduttore nella materia testuale di Kadare: dal momento che anche la lingua albanese prevede un'espressione equivalente a quella introdotta da Vrioni, ovvero “me mish e me gjak (me kocka)” (cfr. *Fjalori i gjuhës së sotme shqipe*, 1980), ma che non è stata utilizzata dall'autore, espressamente o per dimenticanza, l'iniziativa intrapresa dal traduttore risulta un'aggiunta rispetto alle potenzialità fornite dal testo originale. Secondo la terminologia adottata da Lance Hewson, pertanto, di fronte a questa scelta traduttiva ci troviamo in presenza di un accrescimento degli effetti di voce.

Una seconda serie di parallelismi è contenuta nel nono capitolo, dove, per mezzo delle conversazioni tra i personaggi, l'autore istituisce un raffronto, dapprima, tra Sadedin, il poeta di *Kështjella*, che ha perso la vista durante i combattimenti, e il poeta cieco per antonomasia, Omero, e poi, tra la fortezza albanese assediata dai turchi e la città di Troia.

<sup>268</sup> Errore fortuito. Ovunque nel testo appare Sirì.

<i>Kështjella</i>	– Në Greqinë e vjetër, shumë shekuj më parë, ishte një poet i verbër si ty – tha Siri Selimi. Sadedini ktheu gropat e syve në drejtim të mjekut. – Atë e quanin Homer dhe shkroi një poemë të madhe për një kështjellë që quhej Trojë dhe që dhjetë vjet rresht grekët nuk e muarën dot. (Kadare, 1970:139)
<i>La fortezza</i>	– Nell’antica Grecia, molti secoli prima <sup>269</sup> , c’era un poeta cieco come te – disse Siri Selim. Sadedin volse le occhiaie vuote verso il medico. – Quello si chiamava Omero e scrisse un grande poema per una fortezza, chiamata Troia, e che i greci per dieci anni consecutivi non riuscirono ad espugnarla. (Kadare, 1975:166)
<i>I tamburi</i>	«Nell’antica Grecia, parecchi secoli fa», disse Siri Selim, «c’era un poeta cieco come te.» Sadedin girò verso di lui le orbite vuote. «Si chiamava Omero e scrisse un grande poema su una piazzaforte chiamata Troia, di cui i Greci non riuscirono a impadronirsi per dieci anni.» (Kadare, 1981:143)

Tabella 50.

Le traduzioni in italiano non presentano rilevanti particolarità. Ciò che, invece, è importante constatare è che, dal secondo parallelismo, quello tra la fortezza albanese e la città di Troia, trapela, tanto dall’originale, quanto da entrambe le traduzioni, l’intenzione dell’autore di onorare la roccaforte albanese e la sua tenace resistenza contro la minaccia di invasione ottomana.

Nel tredicesimo capitolo individuiamo un’altra figura retorica utilizzata da Kadare per fornire, in maniera trasversale, ovvero per conto dei commenti espressi dai turchi, qualche elemento etnografico sul suo popolo.

<i>Kështjella</i>	– Ky popull që thonë se ka lindur nga një shqiponjë, do të vdesë ndoshta nga një mi. (Kadare, 1970:204)
<i>La fortezza</i>	– Questo popolo, che dicono essere nato da un’aquila, troverà forse la morte da un topo! (Kadare, 1975:244)
<i>I tamburi</i>	«Questo popolo, che dicono nato da un’aquila, morrà forse per opera di un topo.» (Kadare, 1981:204)

Tabella 51.

L’antitesi costruita da Kadare per mezzo di una formula alquanto sintetica e pregnante, si ritrova in entrambe le traduzioni italiane con la stessa carica espressiva dell’originale. Nessuna evidenza traduttiva viene qui riscontrata sul piano microstrutturale, cosicché anche gli effetti a livello mesostrutturale rimangono inalterati.

Alla fine del dodicesimo capitolo, l’autore ha incentrato la narrazione sulla maniera barbara e brutale con cui è stato giustiziato l’assistente di Saruca, ritenuto colpevole di un colpo fallito del cannone, che ha causato vittime tra l’esercito turco. Per accentuare la percezione della ferocia di cui sono capaci i giannizzeri dell’esercito ottomano, Kadare ricorre alla figura retorica dell’iperbole, per mezzo della quale descrive il massacro appena avvenuto.

<sup>269</sup> Errore linguistico. Forma corretta: fa.

<i>Kështjella</i>	Kur u afruan fare, ndërsa po kërkonin me sy trupin e të ekzekutuarit, ata panë disa xhenierë që po hidhnin diçka me lopatë në një tezgë. Kjo diçka nuk ishte as trup, as gjymtyrë, as copa gjymtyrësh. Ishte diçka e përzier midis dheut, mishit, kockave dhe gurishteve të vogla, të bëra njësh nga furia e papërmbajtur e jataganëve dhe e sëpatave. (Kadare, 1970:195)
<i>La fortezza</i>	Quando furono vicinissimi, mentre cercavano con gli occhi il corpo del giustiziato, essi videro alcuni soldati del genio che con le pale stavano gettando qualche cosa in una barella. Questo qualche cosa non era né un corpo, né membra, né pezzi di membra. Era una miscela di terra, di carne, di ossa e di pietruzze, fatte una sola cosa dalla incontenibile furia dei jatagan e delle asce. (Kadare, 1975:233)
<i>I tamburi</i>	Si avvicinarono ancora e, mentre cercavano con gli occhi il corpo del suppliziato, videro alcuni genieri gettare con la vanga qualcosa su una barella. E questo qualcosa non era più un corpo, né membra, e neppure tronconi di membra, ma un miscuglio di terra, di carne, di ossa e di sassolini, confusi dalla furia scatenata delle scuri e degli iatagan. (Kadare, 1981:195)

Tabella 52.

Espressione delle due differenti strategie traduttive adottate, fedele quella de *La fortezza*, e libera quella de *I tamburi*, sul modello della resa francese, l'iperbole ritorna nelle due traduzioni in lingua italiana, con un tenore pari a quello dell'originale.

Distinte tra di esse soltanto per qualche variazione di tipo lessicale, peraltro, legittimata dall'ampia gamma sinonimica dell'italiano rispetto a certi oggetti menzionati (pala/vanga; pietruzze/sassolini; ascia/scure), o comunque possibile in virtù della dimestichezza del traduttore con una sfera lessicale più ricercata e sublime rispetto a quella del parlato quotidiano (che spesso ricorre nella resa di Tirana), le traduzioni italiane sembrano convenire nella trasposizione dell'iperbole riscontrata. I dettagli esposti da Kadare con impressionante lucidità sono forniti al lettore italiano con altrettanta freddezza; gli effetti stilistici mantenuti fedelmente esaudiscono gli obiettivi interpretativi preposti dall'originale.

Infine, per esporre un esempio di linguaggio marcato stilisticamente per mezzo di figure retoriche anche all'interno dei brevi brani iniziali, è stato estratto un breve passaggio dal secondo dei quindici brani.

Il contesto della narrazione è ancora agli esordi degli eventi bellici; gli albanesi raccontano come i turchi abbiano tentato di ottenere da loro una resa, ovvero la consegna della fortezza, esponendo loro le relative condizioni.

<i>Kështjella</i>	<i>Pardje ai dërgoi tek ne njerëzit e tij, për të na bërë propozimin për dorëzimin e kështjellës. Ata thanë konditat e tyre të fundit: nuk do të preknin asnjëri, grua apo burrë. Çdo kështjellari do t'i jepnin leje të merrte tokë dhe të vendosej ku të donte në luginë. Secilit do t'i lejonin të mbante fenë që dëshëronte. Kërkesa e tyre e <u>vetme</u> ishte t'u jepnim çelësat e kështjellës, në mënyrë që nga kulla e saj të hiqej flamurin me zogun e zi (kështu e quajnë ata shqiponjën tonë), që, sipas tyre, fyen qiellin, dhe të ngrihej, ashtu siç e kish urdhëruar allahu, flamuri me gjysmë hënë i Islamit. (Kadare, 1970:15)</i>
-------------------	---

<i>La fortezza</i>	<i>Egli mandò l'altro giorno da noi i suoi uomini per proporci la resa della fortezza. Essi ci dissero le loro ultime condizioni: non avrebbero meso<sup>270</sup> le mani su nessuno, donna o uomo che fosse. Ad ognuno degli abitanti della fortezza gli<sup>271</sup> sarebbe stato dato il permesso di prendere del terreno e stabilirsi dove avesse voluto nella vallata. Tutti sarebbero stati liberi di professare la religione che volessero. <u>L'unica richiesta che facevano era che fossero loro consegnate le chiavi della fortezza, di modo che fosse tolta dalla sua torre la bandiera con l'uccello nero (così costoro chiamano la nostra aquila), che, secondo loro, offende il cielo, per inalberare, così come aveva comandato allah, la bandiera con la mezza luna dell'Islam.</u> (Kadare, 1975:17-18)</i>
<i>I tamburi</i>	<i>L'altro ieri ci ha mandato una deputazione per invitarci ad arrenderci. Hanno formulato le loro ultime condizioni. Non avrebbero torto un capello, ci hanno promesso, a nessuno di noi, uomo o donna che fosse; ciascuno di noi doveva poter diventare padrone d'una terra e stabilirsi in un sito di suo piacimento, nella valle; avremmo potuto conservare la nostra religione. Esigevano <u>soltanto</u> che gli consegnassimo le chiavi della piazzaforte, per dargli modo di calare dalla torre, sulla quale sventola, la bandiera con l'uccello nero (com'essi chiamano la nostra aquila), che, secondo loro, insulta il Cielo, e issare in suo luogo, secondo gli ordini di Allah, la bandiera con la mezzaluna dell'Islam.</i> (Kadare, 1981:23)

Tabella 53.

Dalla lettura del brano sopra riportato, a primo acchito, si ha l'impressione che le condizioni espresse dai turchi risuonino quasi come rassicuranti concessioni, per cui la loro presa della fortezza non avrebbe intaccato il regolare svolgimento della vita dei suoi abitanti, la cui incolumità sarebbe stata rispettata, sarebbero stati concessi loro sia il diritto di proprietà della terra che coltivavano, che la libertà di culto.

A queste condizioni espresse con tanta disinvoltura fa da contrappeso la richiesta, avanzata con altrettanta impudenza e leggerezza, di sostituire la bandiera albanese con quella turca. Quello che per gli invasori rappresenta un gesto simbolico di modesta rilevanza ai fini della vita pratica, risulta, al contrario, per gli assediati, l'atto conclusivo che sigilla la perdita della libertà e dell'indipendenza, e l'assoggettamento ad una dominazione straniera, estranea per cultura, tradizioni, fede, nonché lingua.

Quando, dunque, stando al racconto dei castellani, la delegazione inviata dal pascià presso gli albanesi per le conclusive negoziazioni, formula la condizione imposta dai turchi come "la sola richiesta" avanzata, si è in presenza di una litote, in quanto, di fronte al tentativo di sminuire la gravità e la rilevanza della richiesta, si verifica l'effetto contrario, quello del suo rafforzamento.

L'elemento che crea la litote, nel testo originale, è rappresentato da un aggettivo "e vetme" (lett. sola, unica), associato al sostantivo "kërkesë" (lett. richiesta).

Nella traduzione di Tirana, che ha mantenuto inalterata la struttura sintattica della frase albanese, la traduzione della litote è letterale, quindi esattamente corrispondente all'originale.

<sup>270</sup> Errore ortografico. Forma corretta: messo.

<sup>271</sup> Errore grammaticale. Il complemento di termine è già espresso da una locuzione sostantivale, cosicché l'utilizzo del pronome personale è superfluo.

Nella resa di Donaudy, invece, per via della ristrutturazione sintattica del periodo, la quale interessa, complessivamente, l'intero passaggio, il termine determinante per la litote è l'avverbio "soltanto", unito al verbo "esigevano". Questa riformulazione è solo in parte frutto della doppia traduzione: prendendo in esame la resa francese, di fatto, si può rilevare come Vrioni abbia mantenuto l'espressione originale legata alla presenza della litote, traducendo il sostantivo "kërkesë" con il termine "exigence" (lett. esigenza) (Kadare, 1972:21), sinonimo presente nella gamma dei significati del termine albanese. Ne consegue che Donaudy, mantenendo il valore semantico dell'"esigere", ha attuato una ricategorizzazione, passando dal sostantivo "esigenza" al verbo "esigevano", ed ha associato ad esso il concetto della limitazione per mezzo dell'avverbio "soltanto".

Nonostante le osservazioni fatte, doverose dal punto di vista dell'applicazione del metodo analitico prescelto, occorre, in definitiva, constatare che, considerati gli effetti raggiunti, anche la scelta adottata da Donaudy crea la percezione della litote individuata nell'originale.

In conclusione, il bilancio della resa in italiano delle numerose figure retoriche riscontrate nel romanzo originale risulta alquanto soddisfacente: nonostante le lacune linguistiche dei traduttori di Tirana e le incompatibilità derivate dalla doppia traduzione, le percezioni metaforiche, nel senso generico di figurate, elaborate da Kadare, sono state sufficientemente riproposte nelle due versioni italiane esaminate.

L'obiettivo è stato raggiunto, nelle due traduzioni con due rispettive strategie: i traduttori de *La fortezza* hanno puntato tutto sulla fedeltà letterale all'originale, cosicché la loro resa risulta manchevole nei confronti di un uso brillante delle potenzialità linguistiche offerte dall'italiano, presentandosi, il più delle volte, come una sorta di "traduzione didattica", realizzata ai fini della comprensione del messaggio e del contenuto testuale, ma priva di diletto e di naturalezza; il traduttore de *I tamburi*, invece, all'oscuro delle potenzialità contenutistiche e stilistiche dell'originale albanese, ha raggiunto un elevato grado di ricercatezza linguistica e, affidandosi al materiale testuale frutto delle interpretazioni di una precedente traduzione, ha fatto sì che il lettore italiano leggesse con naturalezza il suo testo, senza potergli garantire, però, una maggiore aderenza ai dettagli contenutistici e stilistici della scrittura kadareana. Le ulteriori fasi dell'analisi critica della traduzione ne mostreranno le ragioni.

## 5.5. Ritmo

Il romanzo *Kështjella* di Ismail Kadare si caratterizza per un andamento ritmico eterogeneo, variabile a seconda della natura della narrazione e degli elementi contenutistici. L'osservazione globale dell'assetto ritmico all'interno dei quindici brani iniziali e degli altrettanti capitoli rivela che la velocità della narrazione tende ad aumentare in concomitanza dei segmenti

puramente narrativi, dedicati alla cronaca di guerra, mentre mostra un graduale rallentamento laddove, alla descrizione degli ambienti circostanti, si associa la percezione psicologica dei personaggi. I brevi brani iniziali, in virtù della loro particolare conformazione stilistica che richiama, come già dettagliatamente disquisito, la scrittura biblica, e per via della loro peculiare sinteticità e stringatezza di contenuti, sono caratterizzati in larga misura da un ritmo sostenuto e fluente, che subisce solo in minima parte lievi decelerazioni.

Tali variazioni dell'aspetto ritmico saranno illustrate per mezzo di segmenti *ad hoc* selezionati, tanto all'interno dei quindici capitoli quanto degli altrettanti incipit.

L'intento finale è quello di verificare in che misura le due traduzioni italiane abbiano mantenuto inalterato l'andamento ritmico dell'originale, dettato, come premesso, da una certa logica contenutistica, e di rintracciare, in caso contrario, quali effetti interpretativi generino eventuali variazioni ritmiche, frutto delle scelte operate dal traduttore, nonché dai traduttori.

Il primo set di passaggi risale ai brani iniziali. I capitoli prescelti per la selezione dei segmenti utili all'analisi in corso, sono il quinto e l'ottavo, in quanto contengono passaggi esemplificativi, rispettivamente, dell'andamento dinamico e della rapidità della rievocazione dei fatti principali, e dell'indugio sulle considerazioni dei personaggi.

Si prenda, dunque, in considerazione il quinto brano iniziale e si individuino mezzi espressivi utilizzati da Kadare per accelerare il ritmo della narrazione.

Il brano si apre con un periodo costituito da tre proposizioni coordinate separate da punto fermo.

<i>Kështjella</i>	<i>Ky qe sulmi i parë. Qetësia mbaroi. Filloi vargu i luftërave.</i> (Kadare, 1970:69)
<i>La fortezza</i>	<i>Questo fu il loro primo attacco. Ebbe fine la quiete. S'inizio<sup>272</sup> la serie dei combattimenti.</i> (Kadare, 1975:83)
<i>I tamburi</i>	<i>È stato il loro primo assalto. La calma è finita. Ha avuto inizio una lunga serie di battaglie.</i> (Kadare, 1981:77)

Tabella 54.

La concisione con cui lo scrittore sintetizza i fatti contingenti a partire dalla prospettiva albanese è inconfutabile: si ha l'impressione di una scrittura pietrificata, di una sentenza irrigidita. Non solo dal punto di vista sintattico, ma anche da quello lessicale e semantico, il fattore peculiare è l'essenzialità. Nel periodo in esame, composto, come evidenziato, da tre proposizioni coordinate, dunque in assenza di quegli elementi atti a creare i legami di subordinazione che tendono a conferire al discorso maggiore respiro e malleabilità, si segnala anche la brevità della lunghezza delle proposizioni stesse. Costituite essenzialmente da soggetto e predicato, esse non concedono spazio ad altri dettagli, dei quali verrà reso conto nel prosieguo della narrazione, come suggerisce l'utilizzo del pronome dimostrativo "ky" (lett. questo) all'inizio del paragrafo.

<sup>272</sup> Errore grammaticale. Forma corretta: iniziò.

Le due traduzioni esaminate, nonostante rispettino fedelmente la struttura sintattica frammentata intesa a velocizzare il ritmo, a nostro parere, non creano nel lettore la stessa intensità percettiva dell'originale. Le ragioni di questa considerazione variano da una resa all'altra.

*La fortezza* rende congruamente la prima proposizione, riproponendo il pronome dimostrativo “questo”, che fa da richiamo anaforico per la narrazione a seguire; scompagina, invece, l'ordine canonico di soggetto e predicato, nella seconda proposizione, antepoendo la locuzione verbale al soggetto; lo stesso ordine si ripete nella terza proposizione. Nel leggere insieme queste due ultime frasi si avverte una maggiore interruzione tra i due concetti che nell'originale sono strettamente connessi anche dal punto di vista dell'espressività. Di fatto, mentre in *Kështjella* i due verbi contrapposti “mbaroi” e “filloi” (lett. rispettivamente “terminò” e “iniziò”) si susseguono senza alcuna interposizione, se non del punto fermo, accelerando il passaggio dal primo concetto al secondo (con la fine della quiete coincide l'inizio dei combattimenti), ne *La fortezza* questa transizione si avverte con maggiore lentezza. La percezione dell'accostamento ossimorico avvertita nell'originale viene, quindi, a mancare.

*I tamburi*, diversamente sia da *La fortezza* che dal suo testo fonte francese *Les tambours*, sopprime il pronome dimostrativo, annullando quel richiamo diretto al racconto degli assalti che prende avvio nel secondo paragrafo. Inoltre, strettamente connessi alla questione del ritmo, si segnalano due fattori: il primo è l'aggiunta dell'aggettivo “lunga” per definire la serie di battaglie messe in atto dai turchi, attributo assente nell'originale; il secondo consiste nell'utilizzo di una locuzione verbale “aver inizio” (“ha avuto inizio”) al posto del predicato semplice “iniziare”. Entrambi gli elementi sembrano dilatare la componente testuale e rallentare il ritmo della narrazione.

In conclusione, dunque, quella che sembrerebbe in entrambe le rese una traduzione fedele, seppur per qualche minima e quasi trascurabile variazione, apporta una non irrilevante modificazione alla percezione dell'andamento ritmico della narrazione rispetto all'originale kadareano.

Procedendo nella selezione dei passaggi da sottoporre ad analisi critica della traduzione, si isola un segmento collocato poco nel brano in questione, nel quale la narrazione si sofferma a delineare la maniera di combattere dei turchi.

<i>Kështjella</i>	<i>Ata u qepeshin mureve me brohoritje dhe ulërime, duke tundur jataganët, flamurët, çomangat, heshtat, emblemat, gati për të përmbushur të gjitha kërcënimet, paralajmërimet dhe mynxyrat me të cilat qenë përpjekur të na frikësonin muaj me radhë.</i> (Kadare, 1970:69)
<i>La fortezza</i>	<i>Essi si arrampicavano sui muri con acclamazioni ed urli, agitando i «jatagan», le bandiere, le mazze, le aste, gli emblemi, pronti a realizzare tutte le minacce, i preavvisi, le sciagure, con le quali avevano cercato di spaventarci durante dei mesi interi.</i> (Kadare, 1975:83)
<i>I tamburi</i>	<i>Hanno cominciato, furiosamente, a dar la scalata ai nostri bastioni, con grida e</i>

	<i>urla d'esaltazione, brandendo iatagan, lance e mazze d'armi, bandiere e insegne, pronti a mettere in atto tutte le minacce profferite per tanti mesi.</i> (Kadare, 1981:77)
--	---

Tabella 55.

Nel segmento originale pare di poter constatare che la rapidità del ritmo della narrazione derivi dal ripetuto utilizzo di elencazioni, costituite dall'accostamento di una serie di sostantivi, introdotti, fuggacemente, da qualche espressione verbale, e separati soltanto da virgole.

Nel complesso, nel passaggio selezionato si possono contare tre elencazioni: la prima costituita da due elementi (“brohoritje dhe ulërima”); la seconda, da cinque oggetti (“jatananët, flamurët, çomangat, heshtat, emblemat”); la terza, di tre componenti (“kërcënimet, paralajmërimet dhe mynxyrat”).

Nell'esaminare l'andamento ritmico della narrazione all'interno dei due passaggi estratti dalle rispettive traduzioni italiane, si denota la medesima tendenza ad un'accelerazione del racconto nella resa di Tirana, mentre si riscontra nella resa indiretta di Donaudy una certa presa di distanza dal testo kadareano. Seguendo la resa evidentemente libera di Vrioni, il nostro traduttore ha dato vita ad un segmento meno marcato dal punto di vista della velocità ritmica, e che, dunque, il lettore italiano percepisce con minore enfasi e slancio nella lettura. A tal riguardo, dunque, ne *I tamburi* siamo in presenza di una riduzione degli effetti di voce.

A nostro avviso, la trasformazione del ritmo non dipende soltanto dalla diminuzione delle elencazioni – la terza è stata omessa, mantenendo semplicemente il sostantivo “minacce”, rinunciando invece ai concetti di “paralajmërim” (lett. preavviso) e “mynxyrë” (lett. sciagura), significativi, invece, e ben indovinati per sintetizzare gli atteggiamenti messi in atto dai turchi contro gli albanesi, secondo la trama del romanzo –, e dalla scomposizione della seconda elencazione in tre gruppi, con rispettive tre coppie di sostantivi tenuti insieme dalla congiunzione “e”, scelta che pare indebolire il ritmo accelerato della lettura di un'elencazione di maggiore entità. Il fattore, dunque, che inciderebbe a indurre nel lettore una percezione meno concitata della lettura sarebbe da ricercare nella formulazione differente del predicato verbale: mentre il verbo dell'originale “qepeshin” (lett. si appiccicavano) trasmette, con una sola parola, l'impressione della furia e dell'azione della scalata delle mura di cinta della fortezza, nella traduzione italiana indiretta viene utilizzata un'intera proposizione (“Hanno cominciato, furiosamente, a dar la scalata”), senza, tuttavia, riuscire con essa a rendere il senso dell'originale, ma scompigliando, per giunta, il ritmo della narrazione. In tal caso, ne *I tamburi* si è verificata una deformazione degli effetti di voce.

La concitazione della narrazione diviene evidente in un ulteriore lungo segmento del brano che si sta esaminando, laddove entra in gioco la componente psicologica degli assediati, che, esprimendosi in prima persona plurale, manifestano la loro consapevolezza rispetto agli eventi storici in atto.

<i>Kështjella</i>	<i>Ne e prisnim prej kohësh këtë sulm. Ne zgjodhëm rrugën e luftës qysh atëherë kur i kthyem mbrapsht delegacionet dhe letrat e tyre. Ne nuk prisnim ndonjë gjë më të mirë dhe për çdo gjë ishim të përgatitur. Kjo është toka jonë. Ne nuk kemi vise të tjera, ku mund të tërhiqemi, ashtu siç ka perandoria e tyre Anadollin e pafund. Ne ose do rrojmë këtu, ose do të vdesim këtu. Dita e sotme tregoi se do të rrojmë.</i> (Kadare, 1970:69)
<i>La fortezza</i>	<i>Noi già da tempo attendevamo questo attacco. Noi già da quando rimandammo indietro le loro delegazioni e le loro lettere, avevamo scelto il cammino<sup>273</sup> della guerra. Qualche cosa di meglio non si attendeva ed eravamo preparati ad affrontare<sup>274</sup> qualunque sorpresa<sup>275</sup>. Questa terra è nostra. Noi non possediamo altro suolo dove poterci ritirare, come il loro impero possiede la sterminata Anatolia. Noi, o dobbiamo vivere qui, su questa nostra terra, oppure qui moriremo.</i> (Kadare, 1975:83)
<i>I tamburi</i>	<i>Da molto tempo ci aspettavamo quell'attacco. Respingendo i loro messaggi e le loro deputazioni avevamo, in effetti, scelto la guerra. Questa terra è la nostra terra. Non possediamo, così come essi posseggono l'Anatolia infinita, altre regioni ove ritirarci. Vivremo qui, oppure morremo qui. La giornata di oggi ha dimostrato che ci vivremo.</i> (Kadare, 1981:77)

Tabella 56.

Di fronte a questo segmento proposto, la resa italiana de *La fortezza* sorprende il critico per certe sue scelte traduttive che, diversamente da quanto finora constatato, si concedono qualche libertà rispetto al testo originale. In modo particolare va segnalata la soppressione dell'intera ultima proposizione (“Dita e sotme tregoi se do të rrojmë”), mantenuta invece nella traduzione italiana di Donaudy (“La giornata di oggi ha dimostrato che ci vivremo”). In seconda istanza, appare contestabile la soluzione traduttiva adottata a proposito di quella che nel segmento originale costituisce la penultima frase (divenuta l'ultima del passaggio tratto da *La fortezza*): “Ne ose do rrojmë këtu, ose do të vdesim këtu”.

Ci troviamo di fronte ad un esempio lampante dello stile utilizzato da Kadare nei brani iniziali: sentenze stringate, di forte impatto percettivo, enfatiche e succinte. I traduttori di Tirana trascurano questo fattore e aggiungono nella traduzione elementi superflui, ripetitivi, ridondanti, che alterano lo stile della scrittura kadareana e apportano evidenti trasformazioni al ritmo della narrazione. Non risponde, di fatto, a nessuna esigenza di tipo linguistico o comunicativo la ripetizione del complemento di luogo “su questa nostra terra”, informazione implicita che il lettore originale, come quello di arrivo, è in grado di ricavare dal contesto, o meglio dalla proposizione antecedente. Altrettanto privo di pertinenza risulta l'utilizzo del verbo modale “dovere” in un

<sup>273</sup> Errore lessicale. Il sostantivo “cammino” non svolge la funzione semantica richiesta dall'espressione fraseologica originale “rruga e luftës”. La forma corretta è: la via della guerra.

<sup>274</sup> Errore ortografico. Forma corretta: affrontare.

<sup>275</sup> Incoerenza lessicale. Il senso trasmesso dall'utilizzo del termine “gjë” (lett. cosa) nell'originale va a ricadere nell'ambito della pressoché infinita gamma dei significati possibili del sostantivo “cosa”, qui riconducibile ai sinonimi “situazione”, “circostanza”, “accadimento”, etc. La scelta del sostantivo “sorpresa”, al contrario, esula, a nostro parere, dalle intenzioni testuali di *Kështjella*, introducendo un concetto non contemplato dall'originale e, del resto, poco consono al contesto della narrazione.

periodo che attribuisce il suo valore semantico al concetto di alternativa, nonché di esclusione, tra due opposte possibilità, come espresso dai due verbi che reggono le due proposizioni coordinate: “do rrojme” e “do të vdesim”, letteralmente “vivremo” e “moriremo”.

Infine, ulteriore elemento di critica in questo passaggio esaminato nella resa di Tirana consiste nella presenza di numerose incoerenze di tipo linguistico, come evidenziato nelle relative note a piè di pagina segnalate a partire dalla tabella.

A livello mesostrutturale, ne consegue una deformazione degli effetti di voce.

Per quanto riguarda la traduzione italiana indiretta, si confermano le ipotesi, finora avanzate, di una sua continua presa di distanza dal testo originale, determinata dall’ottemperanza al già tradotto, e pertanto una volta già modificato, testo fonte in francese.

Dall’esame di questo segmento si evince, in prima istanza, la mancanza di un’intera frase: “Ne nuk prisnim ndonjë gjë më të mirë dhe për çdo gjë ishim të pregatitur” (lett. Noi non c’aspettavamo niente di meglio e per qualsiasi cosa eravamo preparati). In questa circostanza, il confronto con la traduzione francese rivela che il traduttore italiano è il diretto responsabile di tale omissione, dal momento che nel testo fonte da lui utilizzato un riferimento a tale frase soppressa, invece, esiste. Vrioni, di fatto, stringendo impietosamente le parole, riduce l’intero periodo alla semplice proposizione: “Nous avions tout envisagé” (lett. Noi avevamo considerato tutto) (Kadare, 1972:79). La scelta arbitraria di Donaudy, dunque, comporta che la completa omissione della frase in questione sottrae un riferimento significativo alla psicologia che caratterizza gli albanesi assediati di fronte all’incombere del pericolo. Sul piano mesostrutturale essa implica una contrazione degli effetti interpretativi.

In secondo luogo, si registrano delle soluzioni sintattiche che modificano radicalmente l’andamento ritmico della narrazione. Mentre nel passaggio originale tutte le frasi (ad eccezione di due) si aprono con il pronome personale di prima persona plurale “ne” (“noi”), che si riferisce ai protagonisti di queste sezioni a sé stanti della narrazione, la traduzione di Donaudy, non soltanto evita l’utilizzo del pronome personale (consuetudine propria della lingua italiana), ma, per di più, mantenendosi questa volta fedele al suo originale in francese, sconvolge l’assetto sintattico del segmento di *Kështjella*, organizzando la frase secondo un ordine differente, che colloca al primo posto, una volta, un complemento di tempo (“Da molto tempo”), e l’altra, un’intera proposizione modale (“Respingendo i loro messaggi e le loro deputazioni”). In termini di ritmo, pertanto, le modifiche apportate, rendendo più articolate e complesse le proposizioni, rallentano leggermente la rapidità della narrazione. L’effetto mesostrutturale prodotto da tali variazioni ritmiche consiste nella trasformazione degli effetti interpretativi.

Un ulteriore segmento del quinto brano offre nuovi spunti per l’analisi del ritmo in maniera contrastiva, tra l’originale e le traduzioni.

<i>Kështjella</i>	<i>Ne i vumë gjoksin shpatës otomane. Hekurit iu përgjigjëm me hekur, egërsisë me egërsi, vdekjes me vdekje. Bedenet u bë varri i tyre. Por varri i tyre i përbashkët u bë sidomos oborri i brendshëm i kështjellës, ku ata vërshuan pas shpërthimit të portës.</i> (Kadare, 1970:70)
<i>La fortezza</i>	<i>Noi contro le spade ottomane mettemmo a baluardo i nostri petti. Al ferro noi rispondemmo col ferro, alla ferocia con la ferocia, alla morte con la morte. I merli della fortezza divennero la loro tomba. Ma il loro comune sepolcro divenne specialmente il cortile interno della fortezza, dove essi si riversarono dopo lo scardinamento della porta.</i> (Kadare, 1975:84)
<i>I tamburi</i>	<i>Abbiamo sfidato la spada ottomana. Al ferro abbiamo risposto col ferro, alla crudeltà con la crudeltà, alla morte con la morte. I nostri bastioni sono diventati le loro tombe. Ma è stata soprattutto la corte interna, dov'essi si sono riversati dopo aver sfondato la porta principale, a far loro da ossario.</i> (Kadare, 1981:77)

Tabella 57.

Nel segmento originale, l'assetto ritmico è regolato dall'espedito stilistico delle ripetizioni, che crea una concatenazione del discorso, per mezzo della quale aumenta la rapidità e la fluidità della narrazione.

Le due rese italiane ripropongono solo parzialmente l'impostazione stilistica dell'originale, e precisamente mantengono inalterata la prima serie di ripetizioni, che vede il susseguirsi di tre coppie di sostantivi, "hekur" (ferro), "egërsi" (ferocia, crudeltà) e "vdekje" (morte), rette dall'unico predicato verbale "u përgjigjëm" (lett. rispondemmo). Il prosieguo delle ripetizioni viene, invece, evitato sia nella resa di Tirana che nella traduzione indiretta di Donaudy: il sostantivo albanese "varri", infatti, risulta tradotto dapprima come "tomba/tombe" in entrambe le rese, mentre, nella seconda occorrenza, viene sostituito da due differenti sinonimi nelle rispettive traduzioni: "sepolcro" ne *La fortezza* e "ossario" ne *I tamburi*, entrambi termini contraddistinti da un tono più elevato e solenne del generico "tomba". Oltre alla variazione di registro, del resto, l'interruzione della ripetizione scandisce il ritmo in modo differente rispetto all'originale, richiamando l'attenzione del lettore su un nuovo termine, rallentando così il ritmo della lettura.

La ripercussione di tali operazioni traduttive risulta, su entrambe le rese, quella della trasformazione degli effetti interpretativi.

La progressione ritmica risulta più attenuata nel passaggio finale dell'ottavo brano introduttivo, nel quale gli albanesi si trovano a dover prendere la decisione sul da farsi a proposito dei soldati turchi rimasti imprigionati sottoterra dal crollo della galleria da loro scavata sotto le mura della fortezza. Trattandosi di un brano privo di azioni in via di svolgimento o di episodi narrati in un secondo momento, la relativa distensione della narrazione deriva dal fatto che il narratore si sofferma qui a rievocare le ipotesi ponderate dai castellani di fronte all'esigenza di trovare la soluzione più consona alle loro circostanze.

Kështjella	<p><i>Ne menduam se gjëja më e mirë ishte që t'i linim të vdisnin aty ku ishin. Po t'i nxirrnim, s'kishim për t'i mbajtur në burg, sepse ne edhe pa ata i kemi ujët dhe ushqimet të pakta. Kështu që do t'i ekzekutonim të gjithë. Mirëpo pas ekzekutimit dilte çështja e varrimit. Vendet që mund të përdoren për varrim në kështjellë janë të pakta dhe ne i ruajmë ato vende për ushtarët dhe oficerët tanë. Disa propozuan që, pasi t'i nxirrnim nga toka dhe t'i vrisnim, t'i hidhnim trupat e tyre nga muret poshtë. Të gjitha këto ishin telashe të tepërta dhe ne vendosëm t'i linim ata atje ku ishin, në varrin që e kishin gërmuar vetë.</i> (Kadare, 1970:125)</p>
La fortezza	<p><i>Noi pensammo che il meglio da fare era lasciarli morire là dove erano. Se li avessimo fatti uscire, non avremmo potuto tenerli prigionieri, perché, anche senza di essi, non abbiamo viveri sufficienti. Cosicché saremmo stati costretti a ucciderli tutti. Dopo l'esecuzione, però, ci si presentava il problema della sepoltura. I luoghi che possono essere usufruiti per tale scopo sono pochi, e quei luoghi noi li teniamo per i nostri soldati e ufficiali che cadono combattendo. Alcuni proposero, dopo averli fatti uscire dalla galleria e averli uccisi, di gettare i loro corpi giù dalle mura. Tutti questi erano dei grattacapi superflui, perciò noi decidemmo di lasciarli là dove si trovavano, nella tomba che essi stessi avevano scavata.</i> (Kadare, 1975:150)</p>
I tamburi	<p><i>Ritenemmo che la cosa migliore fosse lasciarli morire dov'erano. Se li avessimo fatti uscire non avremmo avuto il modo di tenerli in prigione, perché, anche senza di loro, abbiamo i viveri e l'acqua contati. Saremmo dunque stati costretti a giustiziarli, il che avrebbe sollevato il problema della sepoltura: poco è lo spazio di cui disponiamo a tale scopo, e lo riserviamo per i nostri uomini. Alcuni proposero di farli uscire e poi di ucciderli e gettarne i corpi dai bastioni. Tutto ciò avrebbe accresciuto le nostre preoccupazioni, sicché ci attenemmo al partito di lasciarli dove si trovavano, nella tomba che essi stessi si erano scavata.</i> (Kadare, 1981:129)</p>

Tabella 58.

Come mostra graficamente la tabella sovrastante, già dal confronto tra la lunghezza dei due passaggi tradotti si deduce che la resa di Tirana tende ad essere più prolissa, mentre quella di Donaudy più succinta. Andando poi a verificare il contenuto e la forma delle due rispettive rese, si giunge alla conclusione che *La fortezza* tergiversa sui concetti, utilizzando talvolta espressioni che si attardano su certi giri di parole anziché centrare l'obiettivo comunicativo con il ricorso ad un unico pertinente vocabolo; *I tamburi*, viceversa, mostra una tendenza alla sinteticità, all'eliminazione delle ridondanze e delle ripetizioni desumibili dal contesto. Per fare degli esempi: da un lato, i traduttori di Tirana ritengono necessario mantenere la proposizione relativa dell'originale per riferirsi ai luoghi interni alla fortezza destinati alla sepoltura ("che possono essere usufruiti per tale scopo"), dall'altro, la traduzione italiana indiretta rispecchia la decisione di Vrioni di utilizzare la locuzione "i nostri uomini" (dal francese "nos propres hommes", Kadare, 1972:138) al posto dell'espressione "ushtarët dhe oficerët tanë" (lett. i nostri soldati e ufficiali) utilizzata da Kadare; viceversa l'espressione kadareana in questione è resa ancora più ridondante ne *La fortezza*, dove è stata aggiunta la chiarificazione, a nostro avviso del tutto superflua, "che cadono combattendo".

Oltre alla sinteticità lessicale, un altro fattore che incide a rendere il ritmo de *I tamburi* più lesto e fluido rispetto a quello de *La fortezza*, consiste nell'utilizzo più dinamico e consapevole dei segni di punteggiatura. Se la traduzione di Tirana segue pedissequamente la struttura sintattica albanese ripetendo lo stesso modello di interpunzione anche laddove esso contrasta con le norme d'uso della lingua italiana, la traduzione di Donaudy si discosta anche dal suo testo fonte francese, ristrutturando il materiale testuale secondo le esigenze della sua lingua di arrivo e apportando le dovute punteggiature. Due esempi: *La fortezza* inizia la frase con la congiunzione “cosicché”, utilizzata solitamente per introdurre una subordinata consecutiva, e non dunque immediatamente dopo un punto fermo, come nel caso da noi segnalato; *I tamburi* accorpa due periodi in uno, sostituendo un punto fermo con i due punti, soluzione non adottata da Vrioni, ma consona alle possibilità offerte dalla nostra lingua.

Osservando sul piano mesostrutturale gli interventi traduttivi occorsi sull'aspetto ritmico della scrittura kadareana all'interno dei brani iniziali, risulta che le soluzioni dei traduttori alterano la regolarità e la costanza ritmica concepite dall'autore. L'esito è quello della deformazione degli effetti di voce.

Si verifichi, ora, quest'ipotesi su un set di passaggi estratto dal corpus principale del romanzo, ovvero dai capitoli redatti a partire dalla prospettiva turca del racconto. La scelta è ricaduta sul dodicesimo capitolo, caratterizzato, dal punto di vista ritmico, da un'interessante alternanza di passaggi dinamici e concitati ed altri più lenti e pacati, a seconda della tipologia del racconto.

Il capitolo si apre con un paragrafo di notevole enfasi ritmica, alla quale concorre non soltanto la fervida narrazione delle azioni, ma anche l'acuta riproduzione di certi effetti sonori e visivi.

<i>Kështjella</i>	Sulmi vazhdonte. Ndryshe nga taktika e zakonshme, ai kishte filluar në mesditë, në kulmin e vapës. Mizëria e ushtarëve, e mbytur në gjak dhe djersë, shtyhej gjatë gjithë gjatësisë së mureve, lëvizte, ngjitej nëpër shkallë, zbriste, sprapsej, derdhej përpara, krijonte vorbullë, gulçonte dhe ulërinte, nën gjëmimet e topave dhe të qindra daulleve dhe tambureve, që binin pa pushim. Një pluhur i verdhë, i dendur, mbështillte herë pas here copëra pamjesh, atje ku lëvizjet ishin më të furishme dhe më të dëshpëruara. (Kadare, 1970:181)
<i>La fortezza</i>	L'attacco continuava. Diversamente dalla tattica ordinaria, esso era cominciato a mezzogiorno, al colmo della calura. L'interminabile numero di soldati interamente coperti di sangue e di sudore si spingeva lungo tutta l'estensione delle mura, si moveva, si arrampicava su per le scale, scendeva, indietreggiava, si lanciava in avanti, creava vortici, ansava e ululava sotto il tuonare dei cannoni e il rullio dei grossi e piccoli tamburi, che battevano ininterrottamente. (Kadare, 1975:217)
<i>I tamburi</i>	L'attacco era ricominciato. Contrariamente alle norme della tattica, era stato sferrato a mezzogiorno, quando più infieriva il caldo. La moltitudine degli assalitori, bagnati di sangue e di sudore, si accalcava tutt'intorno alle mura, si agitava, si arrampicava su per le scale, scendeva, arretrava, si avventava in avanti, turbinava, ansava, urlava sotto il brontolio dei cannoni e delle centinaia di

	tamburi che rullavano senza tregua. Una densa polvere giallastra ricopriva di tanto in tanto alcuni aspetti dello scenario, là dove i movimenti erano più furiosi e disperati. (Kadare, 1981:183)
--	--

Tabella 59.

Prima di intraprendere l'analisi dell'andamento ritmico dei passaggi messi a confronto con l'originale, è necessario mettere in evidenza come i traduttori di Tirana abbiano omesso l'ultimo intero passaggio, sottraendo alla narrazione un elemento visivo “pluhur i verdhë” (lett. polvere gialla) e parte delle impressioni legate alla furia e alla disperazione dei combattimenti. Ne deriva un effetto di contrazione del potenziale interpretativo.

Contrariamente all'andamento traduttivo riscontrato finora ne *I tamburi*, rispetto a questo passaggio l'operazione traduttiva si può ritenere talmente fedele all'originale albanese da sembrare la sua diretta trasposizione, senza l'intermediazione della resa francese. Tuttavia, penetrando più a fondo nell'analisi e assumendo il testo francese come *tertium comparationis*, si rivelano degli elementi che testimoniano l'indiretta derivazione de *I tamburi* da *Les tambours* e non da *Kështjella*. I dettagli più significativi sono: il verbo “era ricominciato” al posto di “vazhdonte” (lett. continuava), sulla base del francese “avait recommencé” (Kadare, 1972:197); il sostantivo “assalitori” al posto di “ushtarë” (lett. soldati), dal francese “assailants”; l'aggiunta dell'aggettivo “densa” riferito alla polvere, come nel francese “épaisse” (lett. spessa).

Soffermandosi sulle questioni legate al ritmo della narrazione – e tralasciando le imprecisioni linguistiche ormai note de *La fortezza* – si può constatare come entrambe le rese raggiungano gli obiettivi preposti dall'autore, esercitando, pertanto, sul lettore d'arrivo gli stessi effetti ricettivi: una lettura animata, impetuosa, una percezione poliedrica ed esagitata dell'ambiente circostante, l'impressione di un turbinio di scene ed azioni, a cui il lettore può assistere solo parzialmente.

Al paragrafo sopra citato fa seguito un brano della lunghezza superiore ad una pagina, in cui la narrazione subisce un improvviso rallentamento, concedendo spazio ai ragionamenti e alle ipotesi del pascià e dei suoi consiglieri a proposito della tempestività dell'assalto in rapporto alla durata delle riserve idriche dei castellani.

Se ne propone uno stralcio come segmento esemplificativo dell'andamento ritmico moderato.

<i>Kështjella</i>	[...] Të gjithë specialistët, me të cilët ai u këshillua para fillimit të sulmit, ishin të një mendjeje se dhjetë ditë ishin plotësisht të mjaftueshme për të harxhuar rezervat e fundit të ujit që kështjellarët mund të kishin nëpër kazane dhe gjyme. Disa anëtarë të këshillit të luftës shfaqën mendimin që sulmi të bëhej më vonë. Ata thanë së, sa më e gjatë të ishte periudha e etjes, aq më e sigurt do të ishte fitorja. Kjo ishte e drejtë, mirëpo tani ishte fund gushti dhe ata, që i njihnin këto vise, thanë se stina e shirave nuk ishte më larg. Në qoftë se ata do ta kishin gjetur ujësjellësin në korrik, do të kishin kohë të mjaftë për t'i munduar gjer në fund me etje mbrojtësit. Por arkitekt Kauri nuk e gjeti dot ujësjellësin atëherë kur duhej dhe, tani ishte vonë për të pritur akoma. [...]
-------------------	---

	(Kadare, 1970:181-182)
<i>La fortezza</i>	[...] Tutti gli esperti, con i quali il comandante in capo si era consultato prima dell'inizio dell'attacco, erano unanimi nel parere che dieci giorni fossero assolutamente sufficienti per consumare le ultime riserve d'acqua che i difensori della fortezza avessero potuto raccogliere nei relativi recipienti. Alcuni membri del consiglio di guerra espressero l'opinione che l'attacco avesse luogo più tardi. Essi dissero che, quanto più lungo fosse stato il periodo della sete, tanto più sicura sarebbe stata la vittoria. Tutto ciò era giusto, però adesso si era alla fine di agosto, e coloro che conoscevano bene quei luoghi, dissero che la stagione delle piogge non era molto lontana. Se avessero potuto scoprire l'acquedotto a luglio, avrebbero avuto tempo bastante per estenuare fino all'ultimo con la sete i difensori della fortezza. Ma l'architetto Kauri non era riuscito a scoprirlo allora che si voleva e, perciò, adesso era oramai tardi per aspettare ancora. [...] (Kadare, 1975:217-218)
<i>I tamburi</i>	[...] Tutti gli esperti, consultati prima dell'attacco, concordavano nell'affermare che le riserve d'acqua degli assediati non potevano durare più di dieci giorni. Alcuni membri del consiglio consigliarono di rimandare l'assalto: la vittoria, dicevano, sarebbe stata ancora più sicura quando gli assediati fossero stati ancora più provati dalla sete. Evidente; ma l'agosto volgeva al termine e quanti conoscevano il clima di quelle regioni sapevano bene che la stagione delle piogge era imminente. Se l'acquedotto fosse stato scoperto in luglio, avrebbero potuto permettersi di aspettare, ma dato che l'architetto non ci era riuscito era troppo tardi, adesso, per differire l'attacco. [...] (Kadare, 1981:183)

Tabella 60.

Ancora una volta, la diversità della lunghezza dei due segmenti selezionati è sintomatica dell'operato dei traduttori: quelli de *La fortezza* non tralasciano neppure un termine dell'originale, trascurando il rischio di ricorrere a costruzioni sintattiche talmente prolissi e contorte da risultare innaturali al lettore italiano; Donaudy, al contrario, evidentemente in maniera inconsapevole, riproduce la condensazione di più termini, o di intere proposizioni, in un unico concetto, operazione operata prima di lui da Vrioni.

Si confrontino tali dissomiglianze nella sottostante tabella:

<i>Kështjella</i>	<i>La fortezza</i>	<i>I tamburi</i>
me të cilët ai u këshillua para fillimit të sulmit	con i quali il comandante in capo si era consultato prima dell'inizio dell'attacco	consultati prima dell'attacco
dhjetë ditë ishin plotësisht të mjaftueshme për të harxhuar rezervat e fundit të ujit që kështjellarët mund të kishin nëpër kazane dhe gjyme	dieci giorni fossero assolutamente sufficienti per consumare le ultime riserve d'acqua che i difensori della fortezza avessero potuto raccogliere nei relativi recipienti	le riserve d'acqua degli assediati non potevano durare più di dieci giorni.
Disa anëtarë të këshillit të luftës shfaqën mendimin që sulmi të bëhej më vonë	Alcuni membri del consiglio di guerra espressero l'opinione che l'attacco avesse luogo più tardi	Alcuni membri del consiglio consigliarono di rimandare l'assalto
Kjo ishte e drejtë	Tutto ciò era giusto	Evidente

Tabella 61.

Le operazioni traduttive appena messe in risalto si riferiscono alla prima metà del segmento analizzato e sono indice del disequilibrio ritmico tra le tre versioni dello stesso passaggio: l'originale kadareano si può considerare come la mezza misura tra i due estremi rappresentati dalle due traduzioni italiane (nonché di quella francese sottostante a *I tamburi*). *La fortezza* espande, mentre *I tamburi* (in realtà *Les tambours*) comprime, quanto *Kështjella* accenna.

L'azione dell'espandere e del comprimere, come evidente, si ripercuote sull'assetto ritmico della narrazione: dilungarsi su un concetto, corredandolo di informazioni superflue o ridondanti, genera una percezione di indugio nell'andamento del racconto; al contrario, sacrificare una quantità di parole e racchiudere l'intero contenuto in un'espressione di minore prolissità, può concorrere a velocizzare la lettura e la ricezione del messaggio.

Queste due opposte tendenze si traducono, in termini mesostrutturali, in risultati di deformazione degli effetti di voce, senza incidere, invece, sul potenziale interpretativo.

La tendenza alla stringatezza non è il solo fenomeno che affiora dall'analisi critica della traduzione della resa indiretta de *I tamburi*. Come mostra la seconda metà del passaggio citato nella tabella, anche degli interventi sintattici possono accelerare il ritmo: l'utilizzo della virgola al posto del punto fermo per separare l'inizio della proposizione avversativa dal resto del periodo, procede esattamente in questa direzione.

Procedendo lungo il dodicesimo capitolo, il dinamismo della narrazione kadareana riprende poco dopo vigore per mezzo dell'inserimento del discorso diretto dei personaggi coinvolti nelle azioni.

<i>Kështjella</i>	<p>– Porta po lëkundet – tha allajbeu.          – Të përsëritet urdhëri për të mos u futur në oborrin e brendshëm – tha Tursun pashai. Një nga oficerët u nis me kalë drejt rrëmujës së sulmit.          – Pasha i ndritshëm, – i tha më zë të ulët, duke i afruar kokën te supi adjutanti i tij, – mjeku Siri Selimi kërkon të flasë me ty.          – Tani? – tha Tursun pashai pa i hequr sytë nga rrëmuja përpara portës kryesore.          – Tani.          – Le të vijë.          Siri Selimi përkuli dy-tri herë shpinën e tij të gjatë. Duke kujtuar se pashai nuk e pa, ai u përkul përsëri.          – Folë – tha pashai, kur e ndjeu hijen e gjatë të mjekut prapa shpinës, pak nga e majta.          – Më fal që po të shqetësoj, pashai im, në këtë çast të... të...          – Shkurt – tha pashai.          Siri Selimi gëlltiti pështymën.          – Duhet nxjerrë që andej një kështjellar – tha duke zgjatur dorën drejt mureve, ku vazhdonte sulmi, – në mos të gjallë, së paku të plagosur rëndë. Ose qoftë edhe të vdekur – shtoi pas pak, duke kujtuar se kërkoi shumë. – Unë do t'i hap trupin dhe do të kuptoj në ka pirë ujë dhe sa ujë ka pirë.          (Kadare, 1970:183)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>– La porta già traballa sui cardini! – disse l'allajbè.          – Venga ripetuto l'ordine perché nessuno entri nel cortile interno – disse Tursun pascià. Uno degli ufficiali partì a cavallo verso la tumultuante confusione degli attaccanti.          – Eccelso pascià, – gli disse a bassa voce il suo aiutante, avvicinando il capo alla</p>

	<p>sua spalla, – il medico Sirì Selim desidera parlare con voi.  – Adesso? – domandò Tursun Pascià, senza distogliere<sup>276</sup> gli occhi dalla confusione che si era creata davanti alla porta principale.  – Sì, adesso.  – Venga.  Sirì Selim chinò due-tre volte la sua lunga schiena. Pensando che il pascià non lo avesse visto, si chinò di nuovo.  – Parla – disse il pascià, quando scorse la lunga ombra del medico dietro di sé, un po'<sup>277</sup> a sinistra.  – Scusatemi se vi importuno, eccelso pascià, in questo momento di... di...  – Breve! – lo interruppe il pascià.  Sirì Selim inghiottì la saliva.  – Bisogna tirar fuori di lì uno dei difensori della fortezza – disse tendendo la mano verso le mura, dove stava continuando ad infuriare la mischia – se non vivo, almeno gravemente ferito. Anche morto – soggiunse poco dopo, pensando di avere chiesto troppo. – Io gli aprirò il corpo e verrò a sapere se ha bevuto dell'acqua e quanta ne ha bevuta.  (Kadare, 1975:219)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>«La porta vacilla», disse l'allaybey.  «Ripetete l'ordine di non entrare nella corte interna», disse il pascià.  Un ufficiale a cavallo partì al galoppo verso i bastioni.  «Magnifico pascià», gli disse l'aiutante di campo chinandosi verso di lui, «il medico chiede di parlarvi.»  «Adesso?» disse Tursun pascià senza staccare gli occhi dalla mischia davanti alla porta principale.  «Sì, adesso.»  «Venga pure!»  Apparve Siri Selim, chinò due volte la lunga schiena e, credendo che il pascià non si fosse accorto di lui, si inchinò una terza volta.  «Parla», disse il pascià quando una grande ombra proiettata ai suoi piedi lo ebbe avvertito della presenza del medico alle sue spalle.  «Vi prego di scusarmi, pascià, se vi disturbo in questi momenti...»  «Sii breve», disse il pascià.  Siri Selim inghiottì la saliva.  «Bisogna catturare un assediato», disse allungando una mano verso i bastioni.  «Vivo, se possibile, e va bene anche ferito. E perfino morto», aggiunse dopo un attimo, temendo d'aver chiesto troppo, forse. «Ne esaminerò i visceri per sapere se ha bevuto acqua e, in caso affermativo, in che quantità.»  (Kadare, 1981:184-185)</p>

Tabella 62.

Di per sé, i dialoghi conferiscono al ritmo della narrazione maggiore vitalità e dinamismo. Questa percezione è accentuata nel passaggio citato per via della presenza di certe intrusioni del narratore, intese a collocare quelle battute all'interno di un particolare contesto situazionale, nel quale le reazioni emotive dei personaggi coinvolti nel dialogo assumono un significato pertinente e logico. La serietà del momento è tale da indurre il pascià a rivolgersi ai suoi interlocutori con la massima stringatezza e subitanità. La sua inquietudine si ripercuote nella conduzione della comunicazione e, di conseguenza, sulla percezione, da parte del lettore, del procedere della narrazione.

<sup>276</sup> Errore ortografico. Forma corretta: distogliere.

<sup>277</sup> Errore ortografico. Forma corretta: po'.

Gli elementi appena esposti caratterizzano, non solo il segmento originale, ma anche le due traduzioni, cosicché sia *La fortezza* (nonostante la forma particolarmente trascurata nell'ultima porzione del segmento) che *I tamburi* rivelano una ripresa della rapidità del ritmo narrativo in concomitanza delle parti dialogate.

Riprendendo la lettura del testo originale laddove l'abbiamo lasciata nel segmento dialogato sopra citato, ci accorgiamo di come il ritmo della narrazione improvvisamente rallenti per una brevissima porzione di testo, nella quale il narratore onnisciente fornisce al lettore delle spiegazioni e delle informazioni, antecedenti rispetto al tempo del racconto, ma inerenti l'episodio contingente: la cattura di un albanese.

<i>Kështjella</i>	Një rob. Gjatë sulmit të parë ata ishin përpjekur të zinin qoftë edhe një rob, por kjo kishte qenë pothuajse e pamundur. S'ishte e lehtë të zbrisje një rob që lart nga bedenet nëpër shkallët që digjeshin orë e çast. E keqja ishte se robin e gjallë, qoftë edhe të plagosur, duhej ta mbanin dy-tre veta bashkë, kurse nëpër shkallët nuk mund të zbriste veçse një njeri. Dy-tri herë kishte qëlluar që robi i plagosur, duke u përpëlitur gjatë zbritjes, ishte këputur e kishte rënë poshtë bashkë me kapësin e tij, që e mbante në shpinë. Kurse për një trup të vdekur, siç kërkonte Siri Selimi, ndryshonte puna. Një trup i vdekur mund të nxirrej më lehtë midis rrëmujës, megjithëse edhe kjo punë kërkonte guxim dhe shkathësi të madhe, sepse duhej ngjitur gjer në bedene dhe duhej kthyer që andej përsëri i gjallë, dhe veç kësaj me një peshë të rënde mbi kurriz. (Kadare, 1970:183-184)
<i>La fortezza</i>	Un prigioniero! Durante il primo attacco essi avevano cercato di fare anche un solo prigioniero, ma questo era stato quasi impossibile. Non era punto facile fare scendere un prigioniero dai merli giù per le scale che bruciavano continuamente. Ed il peggio consisteva in ciò, che il prigioniero vivo, fosse pure ferito, bisognava che lo tenessero due e tre persone insieme, mentre le scale non si potevano scendere che uno alla volta. Due o tre volte era accaduto che il prigioniero ferito, dibattendosi durante la discesa, si era staccato e precipitato giù, insieme con quello che lo aveva preso e lo teneva sulla propria schiena. Mentre, invece, per un corpo morto era tutt'altra questione. Un corpo morto poteva essere tratto più facilmente in mezzo alla mischia, sebbene anche questo richiedesse coraggio e grande abilità, perché bisognava arrampicarsi fin sui merli e da lì scendere ancora sani e salvi ed inoltre con un carico pesante sulla schiena. (Kadare, 1975:220)
<i>I tamburi</i>	Un prigioniero. Tutti, durante il primo assalto, erano stati tentati di farne uno, uno solo, ma non ci erano riusciti. Non era facile per un assediante portare da solo un prigioniero catturato sui bastioni giù per una scala in fiamme. Già due volte un prigioniero ferito, dibattendosi sulle spalle del suo rapitore, era scivolato, trascinando l'altro nella caduta. Per un morto era diverso, il compito era meno arduo, anche se esigeva molta forza e abilità. (Kadare, 1981:185)

Tabella 63.

La sinteticità della traduzione indiretta di Donaudy, in questo caso, è lampante.

La lentezza ritmica che contraddistingue il passaggio originale è data dalla ridondanza sintattica e contenutistica, che, agendo in maniera complementare, dilatano la narrazione, appesantendola, nonché decelerandola. Alcune informazioni possono essere ritenute accessorie, vale a dire non determinanti per la comprensione del messaggio, tuttavia rilevanti ai fini stilistici,

per la definizione dell'andamento ritmico della scrittura kadareana in *Kështjella*. Per esempio la frase: “E keqja ishte se robin e gjallë, qoftë edhe të plagosur, duhej ta mbanin dy-tre veta bashkë, kurse nëpër shkallët nuk mund të zbriste veçse një njeri” (resa ne *La fortezza*: “Ed il peggio consisteva in ciò, che il prigioniero vivo, fosse pure ferito, bisognava che lo tenessero due e tre persone insieme, mentre le scale non si potevano scendere che uno alla volta”) è stata completamente soppressa nella resa di Donaudy (come in quella francese di Vrioni), senza apportare una contrazione alle potenzialità interpretative, ma inducendo effetti di riduzione della voce del narratore.

Un'analogica circostanza si verifica rispetto alla seguente frase di *Kështjella*, “Kurse për një trup të vdekur, siç kërkonte Siri Selimi, ndryshonte puna”. I traduttori de *La fortezza* hanno mantenuto la frase, seppur con l'eliminazione dell'intercalare “siç kërkonte Siri Selimi” (lett. come chiedeva Siri Selimi), dando esito alla resa “Mentre, invece, per un corpo morto era tutt'altra questione”. Nella resa italiana derivante da quella francese, invece, l'intera proposizione è svanita, riducendosi ad un minimo richiamo nel periodo susseguente<sup>278</sup>, che, per l'appunto, prende avvio con l'espressione “Per un morto era diverso”.

Di conseguenza, nella resa indiretta di Donaudy, si riscontra una deformazione degli effetti di voce.

Si confronti nella seguente tabella l'entità della compressione operata da Vrioni e riproposta da Donaudy.

<i>Kështjella</i>	<i>La fortezza</i>	<i>I tamburi</i>
Një trup i vdekur mund të nxirrej më lehtë midis rrëmujës	Un corpo morto poteva essere tratto più facilmente in mezzo alla mischia	Per un morto [era diverso] <sup>279</sup> , il compito era meno arduo
megjithëse edhe kjo punë kërkonte guxim dhe shkathtësi të madhe	sebbene anche questo richiedesse coraggio e grande abilità	anche se esigeva molta forza e abilità
sepse duhej ngjitur gjer në bedene dhe duhej kthyer që andej përseri i gjallë, dhe veç kësaj me një peshë të rënde mbi kurriz	perché bisognava arrampicarsi fin sui merli e da lì scendere ancora sani e salvi ed inoltre con un carico pesante sulla schiena	∅

Tabella 64.

La disamina contrastiva dei tre esempi segnalati conduce a riscontrare, sul piano mesostrutturale de *I tamburi* una notevole deformazione degli effetti di voce e una certa contrazione degli effetti interpretativi.

<sup>278</sup> Secondo la terminologia “hewsoniana”, si tratta di una modificazione della forma globale, per cui cambia la maniera in cui il contenuto è ripartito in frasi e periodi.

<sup>279</sup> Si faccia riferimento al contenuto della nota precedente e al relativo commento nel paragrafo di riferimento.

Con l'imposizione dell'ordine da parte del pascià di procurare al medico Siri Selimi il cadavere di un castellano, riprende il ritmo concitato della narrazione, lungo la quale di susseguono frammenti di scene differenti, che concorrono a comporre il mosaico dei combattimenti a ridosso della fortezza assediata.

<i>Kështjella</i>	<p>– Një rob i vdekur – tha Tursun pashai pa e vështruar fare Siri Selimin. – Të sillet me çdo kusht. Nuk kaloi shumë kohë dhe ai pa një grup të vogël dervishësh të armatosur që po vraponin drejt mureve. Pas pak ata i humbën nga sytë, duke u shkrirë në mizërinë e sulmonjësve. Pastaj iu duk sikur i pa prapë tek po ngjiteshin me shpejtësi në njërën nga shkallët e shumta që ishin mbështetur te muret. Por atij i tërhoqi vëmendjen një gjë tjetër dhe i humbën përsëri nga sytë dervishët. Porta e madhe po shkallmohej nën goditjet e vazhdueshme të deshve të hekurt. Përpara saj ziente një vorbull e egërsuar ushtarësh, e mbështjellë vazhdimisht me një mjergull pluhuri. Topat gjëmuan njeri pas tjetrit, duke shkëputur copëra muresh dhe bedenesh. (Kadare, 1970:184)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>– Un prigioniero morto! – disse Tursun pascià, senza guardare punto Siri Selim. – Venga preso e portato qui ad ogni costo. Non era ancora trascorso molto tempo, quando egli vide un piccolo gruppo di dervish armati, i quali stavano correndo verso le mura. Dopo poco essi disparvero dal suo sguardo, disperdendosi fra l'interminabile numero degli attaccanti<sup>280</sup>. Poi gli parve di vederli di nuovo, mentre stavano arrampicandosi svelti su per una delle molte scale che erano appoggiate alle mura. Ma la sua attenzione fu attirata da un'altra cosa e i dervish ancora disparvero dalla sua vista. La grande porta stava scardinandosi sotto i possenti e ripetuti colpi degli arieti di ferro. Davanti ad essa ribolliva un furioso vortice di soldati, velato continuamente da una nebbia di polvere. Tuonarono uno dopo l'altro i cannoni, staccando pezzi di muro e di merli. (Kadare, 1975:220)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>«Un assediato morto!» disse Tursun pascià, senza neppure guardare Siri Selim. «Si porti qui un prigioniero, anche morto, a tutti i costi!» Di là a poco vide un gruppo di dervisci armati correr verso le mura. Li perse ben presto di vista nella calca; poi gli parve di scorgerli di nuovo nell'atto di arrampicarsi su per una delle tante scale appoggiate ai bastioni; ma la sua attenzione fu attirata da un altro fatto, sicché li perse ancora una volta di vista. Sotto i reiterati colpi d'ariete, la grande porta stava per essere sfondata; dinanzi a essa si agitava un turbine furioso di attaccanti avvolti in una nube di polvere. I cannoni tuonarono, uno dopo l'altro, e se ne videro i proiettili aprire brecche nelle mura e demolire alcuni merli. (Kadare, 1981:185)</p>

Tabella 65.

In questa circostanza, né la traduzione indiretta di Donaudy, né quella a natura didascalica dei traduttori di Tirana, apportano qualche modifica all'assetto contenutistico del passaggio kadareano. Di conseguenza, il ritmo della narrazione, regolato, in questo passaggio, dal susseguirsi di fugaci immagini sotto gli occhi del pascià, rimane piuttosto sostenuto tanto nell'originale quanto in entrambe le traduzioni. A rafforzare tale percezione, ne *I tamburi*, concorre la scelta della punteggiatura, che si differenzia, oltre che dall'originale, anche dal modello francese, fedele al suo testo fonte. Donaudy, di fatto, decide di adottare i punti e virgola, al posto dei punti fermi, per

<sup>280</sup> Errore ortografico della mancata duplicazione della consonante “c”. Forma corretta: attaccanti.

ravvicinare le proposizioni che costituiscono un periodo dedicato allo stesso soggetto. Tale scelta si ripete due volte: la prima, rispetto all'azione dei dervisci, che appaiono e scompaiono alla vista del pascià durante l'esecuzione dell'ordine ricevuto, cioè recuperare un cadavere nemico; la seconda, a proposito della grande porta che i soldati tentano di scardinare.

L'alacrità della narrazione, a questo punto, si protrae per un paio di pagine del romanzo, nelle quali al racconto delle azioni si intersecano le voci dei personaggi, animando così lo sviluppo della trama. Il prossimo punto in cui il lettore riprende fiato, ovvero giunge dinnanzi ad una lieve e concisa frenata della corsa della narrazione, si trova in concomitanza della breve descrizione del momento in cui, sotto gli occhi degli astanti, appare il derviscio recare il corpo del castellano.

<i>Kështjella</i>	Tursun pashai dhe të gjithë të tjerët kthyen kokën andej nga tregonte dora e mjekut. Dervishi me trupin në krahë po afrohej me një vrap të lehtë, duke ngritur pluhur me këmbët e tij të z bathura. Kur u afrua, ata panë se fytyra e tij e zeshkët ishte mbytur në djersë dhe goja e hapur mezi ngopej me ajrin e nxehtë. Dervishi gulçonte. Ca rrëke të vogla gjaku, që zbrisnin nga qafa, i kishin ngrirë mbi gjoksin e zhveshur, por nuk kuptohej në ishte ky gjaku i tij apo gjaku i trupit të huaj, që mbante mbi shpinë. Koka e të huajit, më flokë ngjyrë të hapët, lëkundej lehtë, e varur pas qafës së zeshkët të dervishit. (Kadare, 1970:186)
<i>La fortezza</i>	Tursun pascià e tutti gli altri volsero la testa da quella parte dove indicava la mano del medico. Il dervish, col corpo sulle spalle, stava avvicinandosi correndo leggiero e sollevando una nube di polvere con i suoi piedi scalzi. Quando fu vicino, essi videro che il suo bruno volto era madido di sudore e con la bocca aperta aspirava faticosamente l'aria calda. Il «dervish» ansimava. Alcuni rivoletti di sangue, che scendevano dal collo, gli si erano raggrumati sul petto nudo, ma non si capiva se era sangue suo, oppure del corpo che teneva sulle spalle. La testa dello straniero dai capelli chiari, dondolava leggermente, sospeso dietro il bruno collo del dervish. (Kadare, 1975:222-223)
<i>I tamburi</i>	Il pascià e i suoi collaboratori girarono la testa nella direzione che il medico andava indicando: il derviscio, con un uomo sulle spalle, si avvicinava, a passo di corsa nonostante il peso, sollevando la polvere sotto i piedi nudi. Ne scorgevano bene, adesso la faccia nerastra inondata di sudore. Aspirava avidamente, sollevando il petto ansante, l'aria affocata. Rivoli di sangue, scorsi dal collo, gli si erano rappresi sul torso nudo, ma non si sarebbe potuto dire se quel sangue fosse il suo o di quel corpo straniero di cui s'era caricato. La testa dello straniero, chiara di capelli, si dondolava lenta sul dorso bronzato del derviscio. (Kadare, 1981:187)

Tabella 66.

L'andamento ritmico viene riproposto in maniera conforme all'originale in entrambe le rese italiane, vale a dire la percezione dell'attenuata rapidità dello scorrere della narrazione non è smorzata né della forma negligente della resa di Tirana, né dagli apporti lessicali e sintattici frutto della doppia traduzione di Donaudy.

In questo capitolo caratterizzato da una forte alternanza di passaggi concitati ed intensi ed altri più lenti e smorzati, l'analisi contrastiva tra il testo originale e le due rese italiane potrebbe andare avanti ancora con numerose tabelle esplicative, che continuerebbero a rivelare un

andamento ritmico complessivamente lesto e dinamico, intervallato da brevi pause ritmiche, che smorzano la foga del racconto pseudo-storico.

Osservando da un punto di vista mesostrutturale i risultati delle analisi finora condotte sul piano microstrutturale, si giunge alla conclusione che, in linea di massima, entrambe le rese rispettano l'assetto ritmico dell'originale. Tuttavia, addentrandosi nel dettaglio di certe soluzioni debitamente evidenziate e commentate, il critico non può non constatare l'esistenza, nei due testi d'arrivo, di certe deviazioni rispetto all'andamento della narrazione del testo originale. Tali deviazioni, come constatato anche rispetto ad altri aspetti dell'analisi critica delle due traduzioni, sono il sintomo delle deficienze che contrassegnano le due differenti tipologie di operazione traduttiva: la prima, quella de *La fortezza*, realizzata da traduttori non professionisti, per di più non di madre lingua italiana, e a soli fini utilitaristici e propagandistici, senza riguardo per la forma e le questioni di stile; la seconda, *I tamburi*, frutto di un duplice processo traduttivo e portatore di raddoppiate probabilità di "tradimento dell'originale", cosicché le incoerenze sono da implicare alle scelte discutibili del primo traduttore, Jusuf Vrioni, alle quali il nostro secondo traduttore, Augusto Donaudy, si è attenuto con notevole fedeltà.

## 5.6. Registro

Il romanzo kadareano *Kështjella*, come più volte sostenuto nel corso del presente lavoro di tesi dottorale, si caratterizza per una complessa struttura contenutistica e narrativa, dal momento che propone al lettore due prospettive opposte degli stessi eventi narrati, ovvero racconta la storia dell'assedio della fortezza, separatamente, dal punto di vista degli assediati (nei brevi brani iniziali) e degli assediati (nei capitoli veri e propri). Inoltre, diversamente da un romanzo storico in senso stretto, *Kështjella* ingloba nella sua trama il contributo attivo dei personaggi che prendono parte alle azioni, concedendo loro spazio per dialogare, dibattere, adirarsi, sfogarsi, riflettere.

Questa dinamicità della narrazione si riflette, necessariamente, sul registro linguistico utilizzato dall'autore, che varia a seconda del tipo di narrazione e rispetto alla posizione gerarchica e sociale dei personaggi coinvolti nei dialoghi.

Per rendere conto di tale varietà di registro saranno selezionati passaggi esemplificativi delle principali componenti appena menzionate.

Per quanto riguarda la prospettiva albanese della narrazione, sono stati scelti frammenti del terzo e del quindicesimo brano iniziale. La scelta è motivata dal fatto che il terzo brano rappresenta un compendio della scrittura kadareana messa in atto in queste sezioni a sé stanti del romanzo: in esso, di fatto, ritroviamo non solo il resoconto degli albanesi circa le manovre belliche dei turchi, ma anche le loro stesse riflessioni e considerazioni sulla situazione vigente, che li vede sotto assedio. Il quindicesimo brano, invece, risulta rappresentativo di un capovolgimento repentino ed

esclusivo della narrazione: il soggetto plurale “noi” lascia il posto ad un “io” soggettivo che si fa portavoce delle emozioni e delle sensazioni vissute dal collettivo.

Ai fini dell’analisi del registro, si andranno ad indagare eventuali difformità tra la narrazione alla prima persona plurale e quella alla prima persona singolare, nonché le possibili differenze tra i segmenti spiccatamente narrativi e quelli maggiormente introspettivi. La risultanza di queste osservazioni verrà, parallelamente, esaminata in chiave traduttiva nelle due rese in lingua italiana oggetto di studio.

Il terzo brano iniziale prende avvio con la descrizione da parte dei castellani dei preparativi turchi per l’assalto alla fortezza, con particolare riferimento alla fusione del nuovo potente cannone.

<i>Kështjella</i>	<i>Qetësia vazhdon. Ata, siç duket, po merren me përgatitjet e sulmit. Po bëjnë gati shkallët, litarët dhe të gjitha maqinat e veglat e mjetet e tjera, që shërbejnë për sulm. Përballë kullës lindore, po ngrënë një pìrg të lartë prej druri, për të vëzhguar. Nga punishtja e topave del ditë e natë tym i zi. Që në ditët e para të ardhjes së tyre u hap fjala se po derdhin një armë të re, që nuk është përdorur asnjëherë nëpër luftërat e gjertanishme. Thonë se nga gjëmimi i saj dridhet toka si nga tërmeti dhe se flaka e saj të verbon sytë dhe forca shtytëse e ajrit e rrafshon një shtëpi përtokë sa të hapësh e të mbyllësh sytë. (Kadare, 1970:30)</i>
<i>La fortezza</i>	<i>Continua a regnare la calma. Essi, come pare, stanno attendendo alle preparazioni dell’attacco<sup>281</sup>. Stanno approntando scale, corde e tutte le macchine e gli arnesi, insomma tutti i mezzi necessari all’impresa. Di fronte al bastione settentrionale<sup>282</sup> stanno elevando un’alta torre di legno per osservare il luogo tutto intorno. Dall’officina dei cannoni notte e dì esce un fumo nero. Fin dal primo giorno del loro arrivo si è sparsa la voce che stanno fondendo un’arma nuova, che non è stata usata mai in tutte le guerre svolte fino ad oggi. Dicono che dal suo rimbombo la terra trema come da terremoto e che la sua fiamma acceca gli occhi e la violenza dello spostamento d’aria da essa causato rade al suolo una casa in un batter d’occhio. (Kadare, 1975:37)</i>
<i>I tamburi</i>	<i>La calma continua. Si accingono, evidentemente, a dar l’assalto. Vediamo che preparano corde, scale e altri apparecchi di cui si serviranno per l’attacco. Di fronte alla nostra torre che dà a est, costruiscono in questo momento un’alta torre di vedetta in legno. Il fumo si leva giorno e notte dalla fonderia. Fin dai primi giorni del loro arrivo si sparse la voce che stessero fabbricando una nuova arma. Si disse che il suo boato avrebbe squassato il suolo come un terremoto, che essa avrebbe vomitato una fiamma accecante e che lo spostamento d’aria da esso provocato avrebbe demolito una casa in un batter d’occhio. (Kadare, 1981:39)</i>

Tabella 67.

Al segmento kadareano possiamo attribuire l’utilizzo di un registro medio, non solo per le caratteristiche lessicali e sintattiche delle formulazioni espresse, ma anche in virtù della riscontrata consonanza del linguaggio con le intenzioni dell’autore: di fatto, il nostro frammento, come del

<sup>281</sup> Errore ortografico della mancata duplicazione della consonante “t”. Forma corretta: attacco. L’errore si ripete nella frase successiva, nella parola “machine”, ovvero “macchine”.

<sup>282</sup> Svista dei traduttori. Secondo l’originale è “lindore”, quindi “orientale”.

resto tutti i brani iniziali, rispecchia la posizione dei castellani albanesi, dunque del popolo, della cui voce il narratore omodiegetico si fa carico.

Confrontando il registro del frammento originale con quello delle due traduzioni, si constata notevoli aspetti degni di commento. Innanzitutto, occorre rilevare la mancanza di coerenza ed uniformità che nuoce ulteriormente alla qualità già scadente della traduzione di Tirana. Questa, di fatto, si presenta, nelle prime righe, con un linguaggio intriso di espressioni appartenenti al registro formale (“continua a regnare”, “stanno attendendo”, “stanno approntando”), alle quali sono associate, però, paradossalmente, goffaggini linguistiche non irrilevanti: errori ortografici di mancato raddoppiamento delle consonanti (“atacco”, “machine”), uso improprio del plurale (“preparazioni all’atacco” – propriamente in uso al singolare, oppure sostituibile dal sinonimo “preparativo”, maggiormente utilizzato al plurale in questo contesto semantico), scarsa padronanza della valenza semantica e sinonimica dei termini utilizzati (“stanno elevando un’alta torre” – laddove il verbo “elevare”, nel suo uso consueto si riferisce, piuttosto, all’azione di rendere più alto qualcosa di preesistente, mentre nel senso inteso dal nostro testo occorre un verbo che indichi la costruzione di una struttura di alte dimensioni, ad esempio il verbo “innalzare”).

Questi tentativi di elevare il registro, però, non trovano seguito nella scelta dei termini più appropriati per definire oggetti ed azioni legati all’attività militare e all’operazione bellica. Ad esempio: “një pìrg të lartë prej druri, për të vëzhguar” viene tradotto come “un’alta torre di legno per osservare il luogo tutto intorno”, laddove nella resa indiretta di Donaudy si riscontra il termine “vedetta” con cui viene sintetizzato quanto ne *La fortezza* viene espresso per mezzo della parafrasi menzionata. Analogamente, “punishtja e topave” dà esito, ne *La fortezza*, a “officina dei cannoni”, locuzione tradotta letteralmente dall’albanese, che viene, invece, sostituita dal termine tecnico “fonderia” ne *I tamburi*, a partire dal francese “fonderie” de *Les tambours* (Kadare, 1972:39).

Dalla tendenza ad un registro alto, si precipita, infine, ad un utilizzo talmente artificioso della lingua italiana da non poter essere classificato né come registro medio o comune, né come registro basso o informale; semplicemente, la riformulazione in lingua italiana delle frasi albanesi mantiene la stessa struttura sintattica e le stesse locuzioni dell’originale ricalcate nella lingua d’arrivo. Da ciò, espressioni insussistenti come: “la terra trema come da terremoto”, “la sua fiamma accieca gli occhi”.

Di fronte a simili problematiche traduttive, il livello mesostrutturale del segmento de *La fortezza* risulta notevolmente segnato: l’effetto preponderante è quello della deformazione e riduzione degli effetti di voce, assieme alla contrazione degli effetti interpretativi.

Nel frammento tratto da *I tamburi*, invece, il registro si mantiene costantemente alto, talvolta più di quanto lo richiederebbero le intenzioni linguistiche e stilistiche dell’originale. In questa circostanza, l’esito riscontrato è il frutto dell’obbedienza di Donaudy alle operazioni traduttive attuate dal suo predecessore, che ha conferito al testo tradotto un tono più elevato ed aulico rispetto a quello della scrittura kadareana.

Oltre all'utilizzo di termini più tecnici, come segnalato poco prima, nonché di espressioni sinonimiche più ricercate ed eleganti (“boato” anziché “rimbombo” de *La fortezza*, per l'albanese “gjëmimi”; “squassare” per l'albanese “dridhet” (lett. “tremare”), “demolire” dall'albanese “rrafshoj”, invece di “radere al suolo” de *La fortezza*), si denota una maggiore accuratezza nella strutturazione sintattica delle frasi. Questa particolarità si evince, tra l'altro, dall'utilizzo di tempi e modi verbali più congrui alla lingua scritta che non a quella parlata, come nel caso del passato remoto dell'indicativo, dell'imperfetto del congiuntivo e del condizionale in concomitanza ai verbi del dire. Si confrontino i seguenti esempi: “si sparse la voce che stessero fabbricando una nuova arma”; “si disse che il suo boato avrebbe squassato il suolo [...], che essa avrebbe vomitato una fiamma accecante e che lo spostamento d'aria [...] avrebbe demolito una casa [...]”.

Da un punto di vista mesostrutturale, queste soluzioni traduttive riscontrate ne *I tamburi* non possono essere presentite come causa di qualche variazione negli effetti voce, né rispetto al potenziale interpretativo.

Il segmento successivo del brano kadareano rivela una maggiore aderenza del registro linguistico all'atto comunicativo quotidiano della gente semplice, che, trovandosi a repentaglio, esprime i propri turbamenti e le proprie considerazioni con la semplicità e l'immediatezza del linguaggio informale e colloquiale.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p><i>Ne i shpjeguam popullit se vërtet turqit po bëhen gati të përdorin kundër nesh një top të madh, që nuk është përdorur në asnjë luftë, por fuqia shkatërruese e këtij topi nuk është aq e tmerrshme sa ç'e bëjnë. Ne bëmë hetime brenda në kështjellë dhe erdhëm në përfundim se ata që zmadhojnë fuqinë e kësaj arme, janë po ata që thoshin më përpara se me sulltanin nuk mund të luftohet, se ai është një vigan, të cilit i duhet hapur rruga. Ne i thirrëm këta frikëpërhapës dhe i paralajmëruam për herë të fundit. Pastaj i plotësuam njohuritë tona për armën e re dhe pasi caktuam një roje të veçantë që do të jepte alarmin menjëherë porsa gryka e topit të drejtohej nga kështjella, i shpjeguam popullit me hollësi se si të mbrohet nga goditja e kësaj arme, duke u futur nëpër galeritë e thella, që filluam t'i hapnim dje.</i> (Kadare, 1970:30-31)</p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p><i>Noi abbiamo fatto sapere al popolo che è vero che i Turchi sanno<sup>283</sup> apprestandosi ad usare contro<sup>284</sup> noi un grosso cannone, che non è stato messo in uso in nessuna guerra, ma la forza distruttrice di questo cannone non è poi tanto tremenda come vogliono farla apparire. Noi abbiamo fatto un'inchiesta nella fortezza e siamo <u>venuti</u> alla conclusione che coloro che <u>ingrandiscono</u> la forza di quest'arma, sono quelli<sup>285</sup> stessi che prima dicevano che non si poteva combattere contro il sultano, perché quello è un colosso, al quale bisogna lasciare libera la strada. Noi li abbiamo chiamati questi divulgatori di panico e li abbiamo preavvisati per l'ultima volta. Poi, dopo avere completato le nostre informazioni sull'arma nuova e dopo avere messo una guardia speciale che avrebbe dato immediatamente l'allarme non appena la bocca del cannone fosse stata diretta contro la fortezza, spiegammo <u>minutamente</u> al popolo come difendersi dai colpi di quest'arma, rifugiandosi nelle profonde gallerie che</i></p>

<sup>283</sup> Errore ortografico. Forma corretta: stanno.

<sup>284</sup> Errore grammaticale. L'utilizzo della preposizione “di” è sempre necessaria davanti al pronome personale. Forma corretta: contro di (noi).

<sup>285</sup> Errore grammaticale. Forma corretta: quegli stessi.

	<i>cominciammo ieri ad aprire.</i> (Kadare, 1975:37-38)
<i>I tamburi</i>	<i>Abbiamo allora spiegato alla popolazione che, se è vero che i Turchi si preparano a impiegare contro di noi un grosso cannone quale non è mai stato utilizzato in nessuna guerra, il suo potere di distruzione non è però così terribile come si andava volentieri affermando. Abbiamo scoperto che coloro i quali, entro le nostre mura, esagerano la potenza di quest'arma sono proprio quelli che prima sostenevano esser vana ogni resistenza al sultano e che null'altro ci rimaneva da fare se non piegarci dinanzi al suo gigantesco apparato. Abbiamo fatto chiamare questi seminatori di panico e li abbiamo messi in guardia per l'ultima volta. Poi, completate le nostre informazioni e appostata una sentinella cui incombe il solo compito di dar l'allarme non appena veda puntare la bocca da fuoco contro le nostre mura, abbiamo dato alla popolazione istruzioni sul modo di proteggersene rifugiandosi in profonde gallerie che ci siamo messi a scavare fin da ieri.</i> (Kadare, 1981:39)

Tabella 68.

L'analisi contrastiva dei segmenti sopra riportati rivela che nessuna delle due rese in italiano corrisponde perfettamente al tipo di registro utilizzato dall'autore.

Nella traduzione indiretta di Donaudy si rintracciano elementi lessicali, sintattici e stilistici maggiormente in uso nella lingua scritta: si fa ricorso a certe espressioni di più elevata accuratezza e raffinatezza (“come si andava volentieri affermando” per l'albanese “sa ç'e bëjñë” (lett. quanto lo fanno<sup>286</sup>); le frasi rivelano una sintassi elaborata tipica della scrittura più che dell'oralità (per la frase albanese “po ata që thoshin më përpara se me sulltanin nuk mund të luftohet” è stata trovata la seguente soluzione: “proprio quelli che prima sostenevano esser vana ogni resistenza al sultano”, espressione contrassegnata dall'uso latineggiante di una proposizione infinitiva con soggetto all'accusativo al posto di una più comune subordinata oggettiva introdotta dalla congiunzione “che”<sup>287</sup>); per il neologismo kadareano “frikëpërhapës” (lett. coloro che diffondono la paura) ricorre una locuzione più metaforica dell'originale, “seminatori di panico”, questa volta dal testo fonte francese “semeurs de panique”, laddove l'idea della propagazione della paura è rapportata all'immagine della semina.

In quest'innalzamento del tono si legge, a livello mesostrutturale, un accrescimento degli effetti di voce.

Rispetto alla traduzione di Donaudy, la resa di Tirana si avvicina in maggiore misura al registro medio e informale che predomina nella scrittura kadareana qui presa in esame. Tuttavia,

<sup>286</sup> La struttura albanese originale prevede un comparativo di uguaglianza, di cui, questo citato, costituisce il secondo elemento. Il primo è “aq e tmerrshme” (lett. tanto terribile). Volendo risalire alla struttura originale “fuqia shkatërruese e këtij topi nuk është aq e tmerrshme sa ç'e bëjñë”, la traduzione sarebbe: “la forza distruttrice di questo cannone non è tanto terribile quanto la fanno”, ovvero “quanto la ritengono / quanto la descrivono”. La soluzione traduttiva adottata nel testo fonte francese (“qu'on se plaisait à le dire”), tuttavia, induce Donaudy ad una riformulazione in italiano che si spinge in direzione di un livello formale del registro, piuttosto che verso l'uso quotidiano del linguaggio.

<sup>287</sup> In questo caso la scelta risale direttamente a Donaudy, mentre Vrioni mantiene la struttura sintattica priva di marcatezza “ceux qui prétendaient auparavant que toute résistance au sultan est vaine” (lett. quelli che prima sostenevano che ogni resistenza al sultano fosse vana).

l'operazione traduttiva è contrassegnata da una scarsa ponderazione delle norme d'uso della lingua italiana: oltre alle sviste ortografiche e grammaticali messe in evidenza nelle note, sono da rilevare alcune goffaggini linguistiche, quali: “siamo venuti alla conclusione”, anziché “siamo giunti alla conclusione”; “ingrandiscono la forza di quest’arma”, invece di “ingigantiscono/esagerano la forza di quest’arma”; “minutamente” ovvero “minuziosamente”. Inoltre, rimane costante l'impronta di alcune costruzioni grammaticali della lingua originale: l'esempio più lampante è la duplicazione dell'oggetto per mezzo del pronome personale, come nella frase “Noi li abbiamo chiamati questi divulgatori di panico”, dall'albanese “Ne i thirrëm këta frikëpërhapës”, prova indiscutibile di una traduzione alla lettera.<sup>288</sup>

Per via delle problematiche linguistiche evidenziate, ne *La fortezza* risulta compromessa la percezione a livello mesostrutturale delle peculiarità del registro, per cui l'esito è quello di una riduzione degli effetti di voce.

Le considerazioni finora espresse sul modo in cui le due traduzioni si sono atteggiate rispetto al registro del testo originale, trovano conferma nell'analisi di un altro passaggio tratto dal quindicesimo dei brani iniziali.

Si è giunti alla resa dei conti: la pioggia si abbatte sulla regione dove sorge la fortezza sotto assedio e pone fine ai tentativi di conquista dell'esercito ottomano della roccaforte albanese.

<i>Kështjella</i>	<i>Shiu filloi ndaj të gdhirë të ditës së 13 shtatorit. Unë po bëja gati të ndërroja shërbimin e rojeve, kur ranë pikat e para. Po zbardhëllonte. Desha të jap shenjën e zgjimit, por mendova se njerëzit ishin të lodhur e të këputur nga dita e djeshme dhe nuk e bëra këtë gjë. Vura kokën te guri i madh i një bedeni dhe qëndrova ashtu një copë herë. Gurët e përgjakur (ne s'kemi pasur ujë të lajmë gjakun prej tyre), duke u lagur, po nxirrnin nxehtësinë e grumbulluar gjatë ditës. Ata dukeshin si të gjallë dhe çdo çast më dukej sikur do të lëviznin e do të merrnin frymë. (Kadare, 1970:231)</i>
<i>La fortezza</i>	<i>La pioggia cominciò a cadere all'alba del giorno 3 settembre<sup>289</sup>. Io stavo preparandomi a dare lo scambio alle sentinelle, quando caddero le prime gocce. Stava albeggiando. Volli dare il segnale della sveglia, ma pensai che gli uomini erano stanchi e sfiniti dai combattimenti del giorno innanzi, e non lo diedi. Appoggiai le testa sulla grossa pietra di un merlo e così rimasi lungamente. Le pietre macchiate di sangue (noi non abbiamo avuto acqua per lavare il loro sangue), bagnandosi, stavano emettendo fuori il vapore accumulato durante la giornata. Esse sembravano cose vive e ad ogni momento mi pareva che si sarebbero mosse ed avrebbero respirato. (Kadare, 1975:275)</i>
<i>I tamburi</i>	<i>Cominciò a piovere il 13 settembre, all'alba. Mi accingevo a ordinare il cambio</i>

<sup>288</sup> Volendosi addentrare nelle sottigliezze della lingua italiana, la duplicazione dell'oggetto per mezzo del pronome personale è un fenomeno presente nell'uso dialettale, familiare, colloquiale, quindi in riferimento al registro basso ed informale della lingua italiana. Tuttavia, quando questo tipo di costrutti entrano a far parte dei testi scritti, si fa ricorso ad un'adeguata punteggiatura, attraverso la quale viene segnalata la relativa ed appropriata intonazione di simili locuzioni. Nel caso della frase da noi esaminata, una corretta punteggiatura in chiave di registro basso dovrebbe prevedere l'uso della virgola per separare il complemento oggetto espresso per mezzo della locuzione sostantivale “questi divulgatori di panico”, così da creare una focalizzazione sull'oggetto stesso del discorso.

<sup>289</sup> Svista contenutistica. Nell'originale la data riferita è il 13 settembre, non il 3.

	<p>delle sentinelle quando le prime gocce punteggiarono il suolo. Spuntava il giorno. Avrei voluto far suonare la diana, ma ci rinunciavi, pensando che gli uomini erano spossati dagli sforzi del giorno prima. Mi appoggiai a una grossa pietra del parapetto e rimasi così, immobile, per un po'. Sotto l'azione dell'acqua le pietre insanguinate (non avevamo acqua per lavarne il sangue) esalavano in vapore il caldo accumulato durante la giornata. Sembravano vive e avevo l'impressione che stessero per muoversi e respirare.</p> <p>(Kadare, 1981:229)</p>
--	---

Tabella 69.

Il registro del frammento originale si caratterizza, ancora una volta, per l'immediatezza del linguaggio, la propensione per i costrutti di tipo orale e colloquiale, il rispecchiamento delle introspezioni psicologiche. Il lettore sembra avere l'impressione di ascoltare la voce del personaggio nel leggere l'estrinsecazione del suo stato d'animo e delle sue percezioni dell'ambiente circostante.

Il sentore di una discorsività si avverte di più nella resa di Tirana che nella traduzione di Donaudy, per il fatto che, quest'ultima, derivata dalla precedente resa in francese, si rifà alle modificazioni stilistiche apportate da Vrioni, tra le quali anche l'innalzamento del registro linguistico. Dal canto suo, però, la traduzione de *La fortezza* mostra, ancora una volta, una notevole inadempienza dei criteri linguistici dell'italiano: incoerenze lessicali ("dare lo scambio alle sentinelle", laddove "scambio" esula dal contesto di appartenenza, probabilmente confuso con il lemma appropriato, "cambio"); uso improprio dei tempi verbali (il passato remoto dell'indicativo, "vulli", sarebbe da sostituire con il condizionale passato "avrei voluto"); utilizzo di espressioni che risuonano come antiquate (l'avverbio "lungamente" anziché "a lungo"); espressioni ridondanti e innaturali ("stavano emettendo fuori il vapore").

Gli effetti mesostrutturali risultanti nelle due traduzioni sono gli stessi di quelli già evidenziati rispetto al passaggio precedente: accrescimento ne *I tamburi* e riduzione ne *La fortezza*.

Ritornando sulle premesse esposte all'inizio di questo paragrafo, è ora possibile confermare che l'analisi del registro, sia all'interno dei frammenti originali, sia in maniera contrastiva con le due traduzioni, non mostra alcuna variazione in concomitanza del passaggio dalla narrazione in prima persona plurale a quella in prima persona singolare.

Nei brani iniziali di *Kështjella*, la tendenza alla discorsività indirizza il linguaggio verso il registro basso o informale, pur mantenendosi, mediamente, sul livello di un registro comune, ordinario, ma che conserva la dignità e l'accuratezza della scrittura letteraria.

Nei rispettivi brani estratti da *La fortezza*, l'analisi ha messo in risalto una complessiva attitudine dei traduttori a rimanere su un livello comunicativo medio-basso, e stando alle ipotesi formulate nel corso dell'analisi critica della traduzione, tale attitudine non sarebbe da ricondurre ad una consapevole intenzione di costruire un linguaggio dal registro informale e comune, ma dalla insita incapacità di gestire le risorse linguistiche dell'italiano in modo naturale ed appropriato.

Diversamente, il registro linguistico caratterizzante la traduzione de *I tamburi* non può essere ricondotto alle intenzioni dell'autore albanese, per via dell'operazione di duplice

trasposizione a cui è soggetta. La resa italiana del 1981, di fatto, rispecchia le scelte compiute dal primo traduttore nella resa francese, la quale risulta, complessivamente, alquanto distante dai caratteri stilistici che identificano *Kështjella*, anche, pertanto, in termini di registro. La lingua francese adoperata da Vrioni risuona più aulica e solenne di quanto le espressioni linguistiche kadareane suggeriscano; di conseguenza, il registro della lingua italiana di Donaudy si proietta maggiormente verso un livello formale ed alto, che non verso la discorsività e la sobrietà del registro kadareano.

Nella seconda parte di questo paragrafo dedicato all'analisi critica della traduzione in riferimento al registro, si esamineranno una serie di passaggi tratti dai capitoli che narrano le vicende a partire dal punto di vista dei turchi, e nei quali, oltre alla narrazione delle azioni belliche, predominano i dialoghi tra i personaggi e le loro reazioni di fronte agli episodi in atto.

Per la selezione del corpus da esaminare ci atteniamo al criterio della scelta di tipologie differenti di discorso diretto, in relazione alle quali è possibile osservare l'utilizzo di tipi diversi di registro linguistico. I personaggi, di fatto, sono coinvolti in dialoghi di vario genere: da un capitolo all'altro, se non da un paragrafo all'altro, si passa dalle conversazioni amichevoli agli insulti e alle invettive, dagli scambi di opinioni sulle tattiche belliche da adottare alle confessioni introspettive sulle circostanze esistenziali, dai commenti sull'aspetto e i comportamenti degli albanesi alle previsioni della loro distruzione.

Il capitolo quantitativamente più ricco di dialoghi è il settimo. La narrazione è giunta al momento del rientro nell'accampamento turco della squadra di *akıncı* inviati a far razzie nella regione circostante, spedizione alla quale aveva ottenuto l'ordine di partecipare anche il cronista Mevla Çelebi. Il loro arrivo suscita una serie di reazioni: i soldati aspettano le ragazze albanesi fatte prigioniere; Tursun pascià freme di sapere l'esito degli scontri con Scanderbeg; l'intendente in capo è ansioso di ascoltare il racconto del cronista sui dettagli della spedizione. Il racconto si sposta, poi, sul lavoro di scavo della galleria sotterranea, che avrebbe dovuto consentire ai turchi di penetrare nella fortezza albanese. Un crollo improvviso, tuttavia, pone fine all'obiettivo e suscita reazioni contrastanti – di disperazione, da parte di alcuni, e di fredda lucidità, da parte di altri – nel gruppo di uomini coinvolti nell'episodio.

Il primo passaggio dialogato del capitolo prescelto consiste nel sintetico e sagace scambio di battute tra soldati durante un momento di distensione in attesa del rientro degli *akıncı*. Alla vista dell'eunuco Hasan, a servizio delle donne dell'harem, il loro spirito è propenso allo scherno, alla burla.

<i>Kështjella</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Po shkon të mbushë ujë për ato<sup>290</sup>.</li> <li>– Për ato?</li> <li>– Posi. Nuk i shikon gjymet?</li> <li>– Ato duan të freskohen. Kanë vapë.</li> <li>– Oh.</li> </ul>
-------------------	---

<sup>290</sup> In corsivo nel testo.

	– Sht, se do të dëgjojë. (Kadare, 1970:102)
<i>La fortezza</i>	– Sta andando a prendere acqua per quelle. – Per quelle? – Non vedi le brocche? – Esse vogliono rinfrescarsi. Hanno caldo. – Ah. – Sst! Può udire. (Kadare, 1975:124)
<i>I tamburi</i>	«Va a riempirle d’acqua per loro.» «Per loro?» «Ma sì. Non le vedi le brocche?» «Quelle signore hanno caldo. Vogliono rinfrescarsi!» «Ma guarda!» «Zitto, possono sentirti.» (Kadare, 1981:109)

Tabella 70.

Le allusioni maliziose dei soldati sono molto sottili nel passaggio kadareano, il sarcasmo sfiora i confini della volgarità senza finirne vittima, la decenza letteraria prevale sul registro volgare, mantenendosi su un livello basso ed informale, ma non infimo ed ignobile.

Le due traduzioni, ciascuna a modo proprio – *La fortezza*, secondo una strategia traduttiva orientata al testo di partenza (*source-oriented translation*), *I tamburi*, frutto di una traduzione orientata al testo di arrivo (*target-oriented translation*), secondo le concezioni teoriche esaminate nel capitolo relativo agli sviluppi contemporanei della teoria della traduzione, facente parte della prima sezione di questo lavoro di tesi dottorale – ricreano il tono derisorio delle battute dei soldati, e come nell’originale, rispettano i limiti della ponderatezza morale e verbale.

Altrettanta corrispondenza al registro utilizzato nell’originale si può riscontrare nella resa in italiano degli insulti che il pascià rivolge al capo degli *akıncı*, Kurdişçi, il cui esito della spedizione punitiva nella regione circostante non soddisfa le esigenze del pascià, che prorompe in una reazione di sdegno.

<i>Kështjella</i>	– Qafir! Qen bir qeni! Gjaur! (Kadare, 1970:103)
<i>La fortezza</i>	– Birbante! Cane, figlio d’un cane! Giaurro! (Kadare, 1975:125)
<i>I tamburi</i>	«Traditore, cane, figlio d’un cane, giaurro!» (Kadare, 1981:110)

Tabella 71.

Oltre alle ingiurie proprie del registro infimo e triviale (“qen bir qeni”, che entrambe le rese traspongono con l’esatto corrispondente lessicale “cane, figlio d’un cane”, il cui valore semantico coincide anche nella cultura d’arrivo), l’autore propone due termini ingiuriosi appartenente ad un livello terminologico e culturale più elevato. Sia “qafir” che “gjaur”, di fatto, stando alle fonti del vocabolario enciclopedico online “Treccani”, derivano dal termine arabo “kāfir” (lett. infedele), da cui, per mezzo delle alterazioni linguistiche subite da tale lemma, si è giunti alla versione persiana “gaur”, a quella turca “gâvur”, adattata in inglese come “giaour”, da cui il francese “giaour” e

l'italiano "giaurro". Si tratta di una designazione spregiativa usata un tempo dai musulmani, specialmente turchi, nei confronti dei cristiani.

Il lemma "qafir" si può ritenere l'adattamento all'ortografia albanese del termine turco "kâfir" (lett. eretico). Pur non essendo contemplato dal dizionario della lingua albanese (*Fjalor i gjuhës së sotme shqipe*) dell'Accademia delle Scienze di Tirana, del 1980, esso appartiene alla cultura popolare e alla tradizione orale albanese, e il nostro autore può averlo adottato, plausibilmente, per attribuire al suo racconto maggiore verosimiglianza, ovvero mettendo in bocca al suo personaggio un'espressione realmente utilizzata nel contesto ricreato nel romanzo.

Per quanto concerne le due traduzioni, sorprende che i traduttori di Tirana abbiano reso l'espressione "qafir" con un termine del tutto distante dalla valenza culturale insita nel termine originale. Il vocabolo "birbante", di fatto, usato come interiezione, risuona come uno scherzo o un affettuoso rimprovero, pertanto esula dal registro linguistico adottato in questo caso dall'autore, dando esito ad una trasformazione del potenziale interpretativo. Da preferire, dunque, la resa indiretta di Donaudy, che ripropone la scelta di Vrioni di "traître", vale a dire "traditore".

Nella breve conversazione che si svilupperà di lì a poco tra il giannizzero Tuz Okçan, il cronista Mevla Çelebi e un *azap*, sarà possibile mettere in risalto l'eventuale differenza di registro dei tre interlocutori, cosicché risulterà più interessante rilevarne l'esito traduttivo.

Nella tabella seguente saranno riportate solo le battute dei tre personaggi, omettendo, invece, dove non necessari alla comprensione dello svolgimento del dialogo, i passaggi narrativi che intervallano la conversazione.

<i>Kështjella</i>	<p>– U ndeshët me Skënderbeun? – pyeti jeniçeri.          – Ndoshta.          – Si ndoshta?          – Na sulmonin vazhdimisht. Sidomos natën.          – Skënderbeu?          – Nuk e kuptonim kush. Ndoshta Skënderbeu.          – E çuditshme. Keni sjellë robina?          [...]          – Nja shtatë a tetë.          – Kaq pak?          – Mua më duken shumë.          [...]          – Ja dhe robinat që prisje ti – tha me zë të ulët Mevla Çelebi.          [...]          – Ato janë si një pikë ujë mbi këtë shkretëtirë të kripur epsesh – tha kronikani [...].          – Në mbrëmje do të vdesin. Shumë shumë gjer në mesnatë.          Këto fjalë ja tha dikush shokut prapa shpinës së tyre. Tuz Okçani u kthye dhe, pa menduar mirë, pyeti:          – Pse?          – Si pse? – iu përgjigj një azapë i thyer në moshë. – Kështu ndodh gjithmonë kur janë pak. Nuk durojnë më shumë se gjer në mbrëmje. Shumë shumë gjer në mesnatë.          – Thua se do t'i kalojnë dorë më dorë? – pyeti Tuz Okçani.          – Natyrisht – tha azapi. – Si gjithmonë.</p>
-------------------	--

	(Kadare, 1970:104-105)
<i>La fortezza</i>	<p>– Vi siete scontrati con Skanderbeg? – domandò il giannizzero.</p> <p>– Forse.</p> <p>– Come forse?</p> <p>– Ci attaccavano di continuo. Specialmente di notte.</p> <p>– Skanderbeg?</p> <p>– Non sapevamo chi. Forse Skanderbeg.</p> <p>– Strano. Avete portato delle prigioniere?</p> <p>[...]</p> <p>– Circa sette o otto.</p> <p>– Tante poche?</p> <p>– A me sembrano molte.</p> <p>[...]</p> <p>– Ecco anche le prigioniere che tu stavi aspettando! – disse Mevla Çelebi a bassa voce.</p> <p>[...]</p> <p>– Esse sono come una goccia d’acqua su questo salato deserto di sensualità – disse il cronista [...].</p> <p>– Quando farà sera esse moriranno. Al massimo a mezzanotte.</p> <p>Queste parole vennero dette da qualcuno al proprio compagno, dietro le loro spalle.</p> <p>Tuz Okçan si volse e, senza pensare bene, domandò:</p> <p>– Perché?</p> <p>– Come perché? – gli rispose un azap d’età avanzata. – Così accade sempre quando sono poche. Non possono resistere che fino al calare della sera. Al massimo fino a mezzanotte.</p> <p>– Che ne dici, le passeranno di mano in mano? – chiese Tuz Okçan.</p> <p>– Naturalmente – disse l’azap. – Come sempre.</p> <p>(Kadare, 1975:126-127)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>«Avete combattuto contro Scanderbeg?» domandò il giannizzero.</p> <p>«Forse.»</p> <p>«Come ‘forse’?»</p> <p>«Non ci hanno dato tregua, soprattutto la notte.»</p> <p>«Scanderbeg?»</p> <p>«Chissà. Può darsi.»</p> <p>«Strano. Avete portato delle prigioniere?»</p> <p>[...]</p> <p>«Sette od otto.»</p> <p>«Così poche?»</p> <p>«A me sembrano molte.»</p> <p>[...]</p> <p>«Ecco quelle che aspettavi», disse il cronista a bassa voce.</p> <p>[...]</p> <p>«Nient’altro che una goccia d’acqua in questo deserto salato di desideri – disse Čelebi [...].</p> <p>«Si spegneranno in serata. Non andranno oltre mezzanotte», disse qualcuno alle loro spalle.</p> <p>Tuz Okçan si girò e istintivamente domandò:</p> <p>«Perché?»</p> <p>«Come perché?» fece un azapo d’una certa età. «Succede sempre così quando se ne sono poche. Resistono fino a sera. Al massimo fino a mezzanotte.»</p> <p>«Credi che ci passeranno tutti?» domandò Tuz.</p> <p>«Certo, come sempre.»</p> <p>(Kadare, 1981:111-112)</p>

Tabella 72.

Fino all'intervento dell'*azap* nella conversazione, il registro si mantiene su un livello medio, di tipo ordinario e cortese; in questa maniera è riprodotto in entrambe le rese italiane.

Le parole dell'*azap*, invece, con la loro misurata allusione a riferimenti carnali, tendono ad assumere una parvenza più licenziosa, richiamandosi ad un registro più basso e informale di quello degli altri due interlocutori.

Questa percezione ricavata dall'originale si offre anche al lettore delle due traduzioni italiane.

Al modo di esprimersi dell'*azap*, alla fine, si adegua anche il giannizzero, la cui domanda in riferimento ai soldati nei confronti delle prigioniere, risuona, in tutt'e tre le versioni messe a confronto, più insolente e sboccata del linguaggio usato in precedenza dialogando con il cronista. Anche le due rese italiane, si conformano, in questo passaggio, alle variazioni di registro elaborate dall'autore.

Al cronista, per via della sua professione, l'autore attribuisce, in linea di massima, un registro linguistico più elevato rispetto a quello degli altri personaggi. Il solo ad avvicinarsi al suo modo di esprimersi è l'intendente in capo: di fatto, i dialoghi tra questi due personaggi portano ad un innalzamento del livello medio del registro prevalente in tutto il romanzo, verso un tono più alto e formale, contraddistinto da una maggiore complessità lessicale e sintattica, nonché contenutistica.

Esempi di questa varietà di registro sono rintracciati poco oltre nel corso di questo settimo capitolo preso in esame. Ne è stato selezionato uno di particolare interesse contenutistico, e che mostra, al contempo, il tenore del registro in uso.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p>– A pe shqiptarë? – pyeti ai papritur.          – Po.          – Si ishin?          [...]          – Nga pamja ata janë pak më të gjatë se ne dhe pak më të hollë. Flokët i kanë si të zbërdhulur nga dielli. Kurse fëmijët, ndryshe nga fëmijët tanë, janë, pothuaj, të gjithë flokëverdhtë.          – Po tjetër? Pamjen e tyre unë pak e shumë e di.          – Si të them – u përtyp nëpër dhëmbë kronikani, – janë shumë nervozë e të hidhët. S'të besohet që nën ata flokë të zbërdhykur të këtë një kokëfortësi të tillë, ashtu siç s'të besohet kur sheh në kasollet e tyre trungjet, ku ata mbështetin kokën në vend të jastëkut.          – Trima?          – Në kronikën time mendoj të shkruaj se ata, domethënë shqiptarët, kaq nuk durojnë të kenë njeri mbi kokë, saqë, ashtu si tigrat kthetrafortë, grinden edhe me retë që kalojnë rastësisht sipër kokës së tyre.          – Frazë e bukur – tha kryeveqilharxhi. – Po unë të pyeta a janë trima.          – Mua ashtu m'u dukën. Por ndoshta nuk është mirë t'i bëj një vlerësim të tillë armikut. – shpejtoi të thoshte Çelebiu.          – S'ka gjë të keqe. Dihet se sa më i fortë të jetë armiku aq më e madhe është lavdia jonë.          – Ushtarët tanë luftuan si luanë – tha kronikani, – por ata djaj na dëmjuan shumë.          (Kadare, 1970:107-108)</p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p>– Albanesi ne hai visti? – domandò tutto d'un tratto.          – Sì.</p>

	<p>– Come erano? [...] – Di statura sono un poco più alti di noi e un poco più magri. Hanno i capelli un poco come sbiaditi dal sole. Mentre i loro bimbi, diversamente dai nostri, sono quasi tutti biondi. – Altro? Il loro aspetto più o meno lo conosco. – Come devo dire... – il cronista masticò le parole – Sono molto nervosi e violenti. È incredibile che sotto quei capelli sbiaditi alberghi una tale cocciutaggine! Come pure è incredibile vedere nelle loro capanne dei ceppi, su cui essi posano la testa, invece che sui cuscini. – Prodi? – Nella mia cronaca penso di scrivere che essi, ossia gli albanesi, tanto non possono tollerare d’averne qualcuno sul loro capo, che, come le tigri dai forti artigli, sono pronti ad accapigliarsi anche con le nubi che passano per caso sopra la loro testa. – Bella frase! – disse l’intendente generale – Ma io ti ho chiesto se sono prodi. – Tali mi sono sembrati. Ma forse non sta bene che io faccia un simile apprezzamento del nemico – si affrettò a dire Mevlà Çelebi. – Non c’è niente di male. Si sa che quanto più valoroso è il nemico, tanto più grande è la nostra gloria. – I nostri soldati combatteranno<sup>291</sup> da leoni, – disse il cronista, – ma quei demoni ci arrecarono molto danno. (Kadare, 1975:129-130)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>«Hai visto degli Albanesi?» «Sì.» «Parlami di loro.» [...] «In quanto all’aspetto, sono un po’ più alti e più sottili di noi. Hanno capelli chiari, come stinti dal sole. E i bambini, a differenza dei nostri, sono quasi tutti biondi.» «Cos’altro? Conosco già il loro aspetto.» «Non so come dire» mormorò il cronista. «Sono violenti, feroci per natura. Non si direbbe mai che quelle chiome slavate possano ricoprire teste così forti, e ci si meraviglia a vedere che nelle loro capanne hanno ceppi al posto di guanciali.» «Coraggiosi?» «Intendo appunto scrivere, nella mia cronaca, che sono così insofferenti del minimo dominio che, simili a tigri, se la prendono con le nuvole che passano sopra le loro teste e balzano su per dilaniarle.» «Bellissimo, ma io ti ho chiesto se sono coraggiosi.» «Sì, così mi pare. Ma forse», si affrettò ad aggiungere Čelebi, «non è opportuno dare un tale giudizio sul nemico.» «Non c’è niente di male. Più il nemico è forte e più gloria viene a chi lo vince.» «I nostri uomini si sono battuti come leoni, ma quei demòni ci hanno duramente provati.» (Kadare, 1981:114)</p>

Tabella 73.

L’innalzamento del registro linguistico di tale conversazione è percettibile in entrambe le rese in lingua italiana, con la costante e ormai appurata differenza, rappresentata dalla mancanza di

<sup>291</sup> Errore ortografico che compromette la chiarezza del tempo verbale. La forma inesistente utilizzata, a primo acchito, richiama la forma del futuro semplice indicativo cui sarebbe stata omessa la doppia consonante “n” (errore ricorrente ne *La fortezza*). Solo il contesto, nonché il confronto con l’originale, fanno risalire alla forma corretta, quella del passato remoto indicativo, pervenendo così alla natura della svista: sostituzione della vocale “o” della desinenza di questa forma verbale (-erono) con la vocale “a” (-erano).

scorrevolezza e naturalità di linguaggio che caratterizza *La fortezza* rispetto a *I tamburi*. Pertanto, mentre nella resa di Tirana, la variazione di registro verso un livello di maggiore accuratezza lessicale, semantica, sintattica, grammaticale, si tramuta in una maggiore messa in risalto delle goffaggini linguistiche, costantemente rilevabili, ne *I tamburi*, per via della già commentata tendenza ad una forma stilistica accurata ed elegante, si assiste all'ulteriore progressione della scrittura verso un registro aulico e solenne, superiore a quello dell'originale. Per quanto concerne il frammento analizzato, questa proprietà del testo tradotto si riscontra maggiormente nella scelta del lessico, tendenzialmente raffinato e colto, come suggeriscono le soluzioni precedentemente adottate da Vrioni. Per evidenziare degli esempi: la locuzione albanese “flokë të zbërdhykur”, resa ne *La fortezza* come “capelli sbiaditi”, appare ne *I tamburi* come “chiome slavate”; il termine “guanciaie” è assunto come forma sinonimica più elevata del termine “cuscino”, adottato ne *La fortezza*, per tradurre il vocabolo comune albanese “jastek”.

Da un'ottica mesostrutturale, questa duplice tendenza traduttiva si ripercuote nelle due traduzioni con due effetti opposti: *La fortezza* è contrassegnata da una riduzione degli effetti di voce, mentre *I tamburi*, da un accrescimento.

La conversazione tra i due personaggi culturalmente più fervidi del romanzo, il cronista e l'intendente in capo, si protrae su questo tenore appena descritto ancora per qualche pagina. Il registro linguistico della loro conversazione, costantemente alto e formale, raggiunge picchi di solennità e raffinatezza, per via dell'utilizzo di un linguaggio figurato, denso di similitudini e metafore, riferimenti etnografici e culturali al popolo albanese, ma anche in virtù di una profonda partecipazione emozionale.

Di fronte a simili sbalzi di registro, i traduttori delle rispettive rese in italiano continuano a mostrare le attitudini precedentemente dibattute, cosicché *La fortezza* stenta a tenere il passo di una lingua dal registro elevato, mentre *I tamburi* si lascia condurre dalle scelte lessicali auliche di Vrioni e adatta l'elaborata struttura sintattica del testo fonte francese all'altrettanta complessa sintassi della lingua italiana.

Si mettano in evidenza, nella seguente tabella, alcuni esempi delle rispettive proposte traduttive di fronte a certe espressioni del testo kadareano:

<i>Kështjella</i>	<i>La fortezza</i>	<i>I tamburi</i>
duke mos u dhënë pas ëndrrave me sy hapur (p.110)	senza fare dei sogni ad occhi aperti (p.132)	senza abbandonarci al chimerico sogno di annientare quel popolo (p.116)  (da <i>Les tambours</i> (1972:123): sans faire le rêve chimérique d'anéantir ce peuple)

Populli është si bari. Ai mbin kudo. (p. 110)	Il popolo è come l'erba. Spunta dovunque. (p. 133)	I popoli sono come l'erba: crescono dovunque.  (da <i>Les tambours</i> (1972:123): les peuples sont comme l'herbe. Ils poussent partout.)
Ky zakon i lidh familjet me zinxhirin e vdekjes, sepse vrasja ndjek vrasjen në pambarim. (p. 111)	Questo costume lega le famiglie con la catena della morte, perché l'uccisione segue l'uccisione, all'infinito. (p.133)	Una catena di morti lega così fra loro le famiglie, giacché gli assassini si succedono senza soluzione di continuità. (p. 117)  (da <i>Les tambours</i> (1972:124): une chaîne de morts lie ainsi les familles entre elles, car les meurtres se succèdent sans discontinuité.)
Por në qoftë se nuk mbin kjo, ne do të gjejmë një farë tjetër, ndoshta edhe më të keqe. Ne do ta sjellim atë, po të jetë nevoja, edhe nga mbretëria e akullit, mjaft që të na hyjë në punë. (p. 111)	Ma se questo non alligna, noi troveremo un altro seme, forse anche più cattivo. Noi lo porteremo quello, se fosse necessario, anche dal regno dei ghiacci, basta che serva ai nostri interessi. (p. 133)	Ma se non germina, ne troveremo un'altra, fors'anche più nociva. La faremo venire, se è necessario, dal regno dei ghiacci, purché ci sia utile. (p.117)  (da <i>Les tambours</i> (1972:124): mais si celle-ci ne germe pas, nous en trouverons une autre, peut-être encore plus nocive. Nous la ferons venir, s'il le faut, du royaume des glaces, pourvu qu'elle nous soit utile.)

Tabella 74.

Dal confronto dei passaggi sopra elencati risulta che la tendenza mesostrutturale ricorrente è quella già riscontrata in precedenza: *La fortezza* riduce gli effetti di voce, mentre *I tamburi* li accresce.

Per avere un ulteriore parametro della variazione del registro linguistico è utile apportare un esempio tratto dal terzo capitolo, nel quale si assiste allo scambio di opinioni dei membri del consiglio di guerra a proposito dell'avvio delle operazioni belliche contro la fortezza.

Nella tabella seguente, l'attenzione del critico ricade sulle parole di due dei personaggi presenti alla riunione, il cui modo di esprimersi mostra due opposte varietà di registro.

<i>Kështjella</i>	– Kërkoj të di mendimin tuaj përfundimtar për kohën e fillimit të sulmit – tha Tursun pashai. – Flisni. [...] Kryemekaniku Saruxha foli i parë. Pa bërë asnjë hyrje, me fjalët e zakonshme të mirësjelljes (një gjë e çuditshme, me të cilën ata ishin mësuar tani dhe nuk ja vinin më re), ai tha: – Topat e mi janë gati që nesër, por përdredhoret do të jenë gati të martën. Të martën unë jam gati të filloj bombardimin. Pas një dite e gjysmë bombardimi, muret do të çahen në disa vende.
-------------------	---

	<p>[...] I dyti foli myftiu. – Gazi Tursun pasha, – tha duke bërë një nderim me kokë. – Pasi u këshillova edhe me astrologun për pozicionin e yjve, – ai tregoi me kokë astrologun që ishte kërrusur si i trembur në një qoshe, – mendoj që sulmi të fillojë nesër. – Ç’kokëtrashë! – murmuriti kryemekaniku. (Kadare, 1970:32)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>– Voglio conoscere la vostra opinione definitiva riguardo al tempo in cui deve avere inizio l’attacco – disse Tursun Pascià – Parlate. [...] Il primo a prendere la parola fu il capomeccanico Saruxhà. Senza iniziare il suo discorso con le solite parole di convenienza (cosa strana, a cui essi oramai si erano abituati e non gli facevano più caso), egli disse: – I miei cannoni sono pronti fin da domani, ma le serpentine saranno pronte soltanto martedì. Martedì io sarò in grado di iniziare il bombardamento. Dopo un giorno e mezzo di bombardamento, si apriranno alcune brecce nei muri della fortezza. [...] Il «myfti» fu il secondo a prendere la parola. – Gazi Tursun Pascià! – disse, chinando la testa in segno di rispetto. – Dopo essermi consigliato anche con l’astrologo sulla posizione degli astri, – e con la testa indicò l’astrologo, che si era accovacciato come impaurito in un canto, – penso che l’attacco debba cominciare domani. – Che imbecille! – mormorò il capomeccanico. (Kadare, 1975:39-40)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>«Vorrei conoscere», disse il pascià, «il vostro parere definitivo in ordine al momento in cui sia più opportuno sferrare l’assalto. Vi ascolto.» [...] Sarugià parlò per primo. Senza alcun preambolo di cerimoniosa prammatica – i membri del consiglio erano ormai abituati alla libertà delle sue maniere – disse: «I miei cannoni possono esser pronti fin da domani, ma le bombarde non lo saranno prima di martedì. Quel giorno sarò in grado di iniziare il cannoneggiamento. Dopo trentasei ore le mura dovranno essere sfondate in parecchi punti.» [...] Fu la volta del mufti. Il quale, dopo aver consultato l’astrologo sulla posizione degli astri disse, salutandolo ossequiosamente col capo: «Gazi Tursun pascià! Sono del parere», e indicò con una mano l’astrologo accovacciato, come timoroso, in un angolo, «che l’assalto dev’essere sferrato domani.» «Che sciocco» - brontolò l’ingegnere. (Kadare, 1981:41)</p>

Tabella 75.

Un commento sui due differenti modi di interloquire del capo-fonditore e del *miiftii* è già fornito dal narratore stesso nei passaggi narrativi che intervallano la conversazione. Soffermandosi sul registro dei due parlanti, dunque, si distingue la netta contrapposizione tra il tono colloquiale, informale e risoluto con cui Saruca si rivolge al pascià e alle altre personalità riunite in consiglio, ed il tono solenne, formale e pacato del *miiftii*, rispettoso delle convenzioni cerimoniali, sulle quali lo specialista della fonditura dei cannoni è abituato a sorvolare.

Dalle due rese in italiano traspare, seppur in maniera differente, l’intensità della variazione del registro utilizzato dai due personaggi: sia *La fortezza* che *I tamburi* prendono in prestito il

turchismo “gazi” (lett. veterano), usato dal *müftü* a titolo di encomio verso il pascià; entrambe, chiaramente, mostrano come il capo-fonditore prenda la parola senza alcuna formula di riverenza verso il pascià.

Diversamente dall’originale, nonché dalla resa di Tirana, invece, la traduzione indiretta di Donaudy apporta alla percezione del tono delle parole del *müftü* un sottile cambiamento: la modificazione della forma globale che il passaggio ha subito, sul piano sintattico, nella riformulazione di Vrioni, assunta a modello dal nostro traduttore, fa sì che l’abbreviazione del discorso del personaggio riduca la percezione del suo indugio, della sua pacata presa di posizione, ben rispecchiata nel registro formale e diligente utilizzato nel frammento integrale del testo kadareano. Data la stringatezza della sua sentenza, il lettore è portato a presentire maggiormente la risolutezza della sua decisione che il contegno del suo parlare.

Si è, dunque, in presenza di una deformazione degli effetti di voce che genera, altresì, una trasformazione degli effetti interpretativi.

Attutita risulta, inoltre, ne *I tamburi*, la veemenza del capo-fonditore, espressa con pari intensità in *Kështjella* e ne *La fortezza*, per mezzo dell’epiteto indiscutibilmente oltraggioso “kokëtrashë”, tradotto con l’aggettivo altrettanto ingiurioso, “imbecille”, rispetto ai quali appare meno irruente l’espressione di Donaudy, “sciocco”, (derivata dal francese “sot”, lett. sciocco, stupido), la quale può essere utilizzata, in altri contesti, anche come un epiteto blandamente ingiurioso, uso, questo, non previsto, invece, dall’epiteto “imbecille”.

L’esito mesostrutturale coincide con quello precedente: deformazione degli effetti di voce e trasformazione degli effetti interpretativi.

Il personaggio del capo-fonditore è noto nella trama del romanzo per la sua irruenza e impulsività: ne è un esempio, nel dodicesimo capitolo, la reazione di fronte alla cattura del suo assistente da parte dei giannizzeri, intenzionati a giustiziarlo per l’errore compiuto nell’utilizzo del cannone, che ha mietuto vittime tra le fila di questo corpo scelto dell’esercito ottomano.

<i>Kështjella</i>	<p>– Ndalni, pisa, injorantë. Lereni atë. Lereni atë, po ju them. Do të përgjigjeni me kokë. [...] – Jo, nuk pres. Ndalni të poshtë, pisa, injorantë. Tavxha, çashbash, ju jeni pisa, injorantë, dëgjoni apo jo? Pisa të poshtë, derra të fëlliqur, kafshë. Ndalni. [...] – Tavxha Tokmokhan, pis i ndyrë, unë do të ta shtyp kokën tende të trashë. Unë do të gjuaj me top mbi jeniçerët e tu në rastin më të parë. Unë... (Kadare, 1970:191)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>– Fermatevi, porci! Ignoranti! Lasciatelo quello lì! Lasciatelo quello lì, vi dico! Risponderete con la vostra testa! [...] – No, non posso aspettare. Fermatevi, vigliacchi, porci, ignoranti! Tu, Tavxhà, e tu, comandante del campo, voi siete dei luridi! Degli ignoranti! Mi udite oppure no? Luridi vigliacchi, maiali ripugnanti, bestie! Fermatevi! [...] – Tavxhà Tokmakhan, lurido sporco, io te la schiaccerò quella tua brutta</p>

	testaccia grossa! Io alla prima occasione sparero i miei cannoni sui tuoi giannizzeri! Io... (Kadare, 1975:228)
<i>I tamburi</i>	«Fermatevi, miserabili, bruti! Lasciatelo, vi dico! Ne risponderete con la testa!» [...] «No! Fermatevi, miserabili, bruti! Tavgià, ciuaccobasce! Bestie, questo siete, bestie immonde! Fermatevi, vi dico!» [...] «Tavgià Tokmokhan, bestia schifosa, ti schiaccerò il testone! Alla prima occasione farò sparare i miei pezzi sui tuoi giannizzeri! Farò...» (Kadare, 1981:191-192)

Tabella 76.

Il linguaggio utilizzato dal capo-fonditore, in preda all'ira e alla disperazione per la pena di morte inflitta al suo valido assistente, nel testo kadareano risulta alquanto scurrile ed aggressivo, mostrando le caratteristiche proprie del registro infimo e volgare.

Nelle due rese italiane, l'esito traduttivo mette in evidenza due differenti predisposizioni: i traduttori di Tirana sembrano non essersi risparmiati nella riformulazione delle ingiurie triviali e indecenti, calcando, per onor del vero, un po' la mano, ossia rendendo ancora più indecorose certe espressioni già di per sé spregevoli nell'originale. Ad esempio, all'insulto albanese "pisa" (lett. sporchi, schifoso), hanno fatto corrispondere l'epiteto "porci"; la locuzione "kokën tende të trashë" è stata ulteriormente peggiorata nell'espressione ridondante "quella tua brutta testaccia grossa".

Al contrario, la traduzione de *I tamburi*, sotto l'influenza della misura e della ricercatezza linguistica che contraddistingue la resa in francese, mostra un'attenuazione della volgarità degli insulti, almeno nel senso di una propensione verso un lessico più ricercato e distinto, come dimostra la scelta dell'aggettivo "bruti" e dell'espressione "bestie immonde".

Da un punto di vista mesostrutturale, le due opposte tendenze traduttive danno esito a due effetti differenti: ne *La fortezza* si ha un'espansione del potenziale interpretativo, mentre ne *I tamburi* una deformazione degli effetti di voce.

Infine, un'ultima considerazione sul registro va dedicata a qualche passaggio dell'ottavo capitolo, interamente incentrato sulla presenza delle donne dell'harem. Provate dal caldo asfissiante delle loro tende e dalla tediosità delle giornate inoperose, si abbandonano a intime conversazioni, dal tono confidenziale e prive di remore. Il registro del loro linguaggio, chiaramente, rispecchia il tenore dei contenuti espressi.

Nella seguente tabella, vengono proposte alcune delle affermazioni più significative delle conversazioni femminili, al fine di dimostrare, da un lato, come il registro utilizzato dallo scrittore sia, ancora una volta, pertinente alla situazione comunicativa inscenata nel romanzo, e dall'altro verificare in che misura le traduzioni siano state fedeli a tali variazioni di registro.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p>A. – Uh, na u muar fryma. – Jashtë <u>dielli pjek si saç</u>. – Jo. Jashtë bën më freskët – tha Lejlaja, – në çadër gjithmonë bën ose më ftohtë ose më nxehtë se përjashta. (Kadare, 1970:125-126)</p> <p>B. – Mua ai më donte sepse unë kisha shumë qumësht dhe <i>ai</i> kishte qejf që, kur më shtrëngonte në krahë, t’i spërkatej gjoksi i tij me qumësht. (Kadare, 1970:127)</p> <p>C. – Së paku të mblidhej ky këshilli i luftës që <u>të bënim një çikë sehir</u>. – Ti ke qejf të shikosh Kara-Mukbilin? – E pse jo? Ai është më i riu dhe më i bukuri i komandantëve. – Thonë se Skënderbeu është shumë i bukur. – Ka harem Skënderbeu? – pyeti Exheri [...]. – Sigurisht që ka gjersa është komandant i madh – tha Ajseli. Ti doje të ishe në haremin e tij? – pyeti ajo Exherin. – Pse, ti nuk doje? (Kadare, 1970:131)</p> <p>D. – Kohët e fundit <i>atij</i> i dhemb veshi i dhjatë – tha Ajseli. Para një jave, pasi fjeti me mua, papritur vuri dorën te veshi i djathtë dhe, kur unë e pyeta mos kishte dhimbje, ai më tha se dëgjonte herë pas here një zhurmë brenda në vesh. – Sigurisht, me gjithë këto luftëra dhe daulle si të mos i gjëmojnë veshët? – tha Exheri. – Sidoqoftë, nuk besoj se është i mërzhitur nga kjo gjë – tha Lejlaja. – Atë e mërzhit shumë fati i kësaj luftë që s’po mbaron. (Kadare, 1970:133)</p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p>A. – Stiamo soffocando. – Fuori <u>il sole scotta</u>. – No. Fuori fa più fresco – disse Lejla, – dentro la tenda fa sempre o più fresco oppure più caldo che fuori. (Kadare, 1975:151)</p> <p>B. – Mi amava, perché io avevo molto latte, e «lui» provava piacere che, stringendomi fra le sue braccia, il petto gli si spruzzasse di latte. (Kadare, 1975:153)</p> <p>C. – Si riunisse almeno questo consiglio di guerra, <u>per godere un po<sup>292</sup> di spettacolo</u>. – Ti piace di vedere Karà-Mukbil, no? – E perché no? Egli è il più giovane e il più bello dei comandanti. – Dicono che Skanderbeg è molto bello. – Possiede un «harem» Skanderbeg? – chiese Exher [...] – Certo che ce l’ha, dato che è un grande comandante – disse Ajsel. – Dimmi, vorresti essere nel suo harem? – chiese Exher. – Perché no? Tu non vorresti? (Kadare, 1975:157)</p> <p>D. – Questi ultimi tempi a lui fa male l’orecchio destro – disse Ajsel. – Una settimana fa, dopo che ebbe dormito con me, mise tutto d’un tratto la mano sull’orecchio destro e, quando io gli ebbi domandato se gli dolesse, lui mi</p>

<sup>292</sup> Errore ortografico. Forma corretta: po’.

	<p>rispose che di tanto in tanto sentiva un rumore dentro l'orecchio.  – Certo! – disse Exher – Come non rintonargli gli orecchi con tutte queste guerre e questi tamburi?  – Non credo, comunque, che si senta preoccupato per questo – disse Lejla. – La sorte di questa guerra, che non sta dando nessun segno di finire, lo preoccupa molto.  (Kadare, 1975:159)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>A. «Uf, si soffoca!»  «<u>Al sole si deve cuocere come in un forno.</u>»  «No», disse Leila. «Fuori c'è certamente meno caldo di qui. In una tenda c'è sempre più fresco, o più caldo, che all'aria aperta.»  (Kadare, 1981:131)</p> <p>B. «Ebbene, perché avevo molto latte, e quando mi stringeva fra le braccia provava piacere a sentirsene il petto bagnato.»  (Kadare, 1981:132)</p> <p>C. «Almeno si riunisse il consiglio. <u>Ci distarrebbe un po'.</u>»  «Ti piacerebbe vedere Kara-Mukbil?»  «Perché no? È il più giovane e il più bello di tutti i capitani.»  «Anche Scanderbeg, a quanto pare, è un gran bell'uomo.  «Ha un harem?» domandò Egiera [...]  «Certo, dal momento che è un grand'uomo di guerra», disse Aisel. «Ti piacerebbe farne parte?»  «Perché, a te no?»  (Kadare, 1981:135-136)</p> <p>D. «Ha male all'orecchio destro», disse Aisel. «Una settimana da, quando ho dormito con <i>lui</i>, vi ha portato tutt'a un tratto la mano. E siccome ho manifestato la mia preoccupazione, mi ha detto che aveva dei ronzi.»  «Certo, col tumulto delle battaglie e il fracasso dei tamburi, come potrebbero mai resistere le orecchie di <i>lui</i>?» disse Egiera.  «Eppure», disse Lejla, «non credo sia in <i>lui</i> questa la ragione della tetraggine. Quel che a <i>lui</i> rode è il pensiero dell'esito di questa guerra che non finisce mai.»  (Kadare, 1981:137-138)</p>

Tabella 77.

Nello scambio di battute tra le donne dell'harem prevalgono sentenze brevi e sagaci, per cui l'individuazione del tipo di registro si basa, perlopiù, su considerazioni di tipo lessicale, ed in particolare sulle espressioni fraseologiche e i modi di dire del parlato colloquiale.

La loro resa in una lingua diversa da quella in cui sono stati concepiti è, il più delle volte, soggetta a necessari cambiamenti lessicali e adattamenti culturali.

Nei frammenti da noi selezionati, sono state individuate due espressioni di tale natura: “Jashtë dielli pjek si saç” e “që të bënim një çikë sehir”.

Rispetto alla prima, *La fortezza* elimina la marcatezza stilistica ed adotta un'espressione verbale confacente al contesto, “Fuori il sole scotta”; per la seconda, invece, sceglie il termine “spettacolo” per la resa del turchismo “sehir” (lett. vista, veduta) e riformula il concetto per mezzo di una parafrasi “per godere un po di spettacolo”.

Le soluzioni riscontrate ne *I tamburi*, invece, mostrano, nel primo caso, la riuscita della riproduzione di un'espressione fraseologica equivalente all'originale "Al sole si deve cuocere come in un forno", laddove il termine "forno" è il corrispettivo culturale del metodo di cottura tradizionale albanese, che prende il nome di "saç", a partire dalla lamina rotonda fatta arroventare sulle braci e utilizzata per coprire il pane ed altri prodotti a base di impasto durante la loro cottura. Per la seconda espressione, invece, la resa italiana indiretta si mostra distante dall'originale albanese, ma fedele al suo testo fonte francese, dal quale deriva la riformulazione sintattica e lessicale "Ci distrarrebbe un po'" (da "Cela nous distrairait un peu"; Kadare, 1972:144).

A livello mesostrutturale, pertanto, vanno segnalate nelle due rese italiane due rispettive deformazioni degli effetti di voce, le quali, tuttavia, non pregiudicano l'impatto interpretativo sul lettore.

Complessivamente, entrambe le rese italiane rispecchiano il registro indiscutibilmente colloquiale, informale e basso di tali conversazioni. Ne è un'eccezione l'ultimo frammento riportato dalla resa di Donaudy, nel quale si assiste a certe espressioni e certe strutturazioni sintattiche che vanno oltre la semplice proprietà di linguaggio della donna dell'harem che le pronuncia. Si notino, in particolare due esempi: "E siccome ho manifestato la mia preoccupazione" e "non credo sia in *lui* questa la ragione della tetraggine". Il tenore di queste due sentenze supera, di gran lunga, il tono familiare desumibile dalle rispettive affermazioni dell'originale: "kur unë e pyeta mos kishte dhimbje" (lett. quando gli chiedi se non gli facesse male) e "nuk besoj se është i mërzhitur nga kjo gjë" (lett. non credo che fosse questa cosa a seccarlo).

In questo caso, la variazione incide sia sugli effetti di voce che sul potenziale interpretativo, dacché gli effetti di deformazione e trasformazione.

Dal punto di vista mesostrutturale, il riscontro complessivo è che tali variazioni sono visibili sia nella resa di Tirana che nella traduzione indiretta di Donaudy, ma che non sempre i due testi d'arrivo sono coerenti e costanti nella resa dei vari tipi di registro. *La fortezza* ottiene i migliori risultati nella trasposizione del registro basso ed informale, meno attento alle accuratezze linguistiche di cui questa traduzione è palesemente carente; al contrario, *I tamburi* tendono ad innalzare il livello del registro anche laddove il contesto situazionale e comunicativo prevede interlocutori di un'appartenenza sociale e culturale incompatibile con un uso ricercato del linguaggio.

Entrambi i tipi di discrepanza rispetto agli effetti creati dal testo originale sono da ricondurre alle già più volte indicate ragioni: la scarsa padronanza di linguaggio dei traduttori albanesi associata all'intento didascalico della traduzione, per quanto riguarda *La fortezza*; e l'arbitrarietà delle scelte traduttive compiute da Jusuf Vrioni, alla cui resa Augusto Donaudy si attiene come testo fonte de *I tamburi*.

## 5.7. Connotazione

In presenza di un romanzo come *Kështjella*, scritto al tempo in cui in Albania imperversava la dittatura comunista con il suo rigido controllo sulla produzione letteraria, i risultati ottenuti per mezzo dell'analisi condotta sulle possibili connotazioni del testo assumono una valenza maggiore rispetto all'effettivo ruolo letterario di tale procedura stilistica. In altri termini, relativamente ad un'opera redatta in piena libertà d'espressione, l'indagine sulla connotazione rimane confinata alla realtà letteraria del testo, ossia rende merito ad una più profonda percezione del messaggio che l'autore ha inteso trasmettere; di fronte a testi sottoposti alla censura, invece, l'individuazione di espressioni leggibili in chiave metaforica e simbolica va oltre le dimensioni testuali, aprendo al lettore uno spiraglio sulla realtà che l'autore, celatamente, ha tentato di svelare. Certamente, un elemento da tenere in considerazione è la soggettività che accompagna l'indagine interpretativa di ogni testo letterario, il che fa sì che, potenzialmente, il critico intraveda eventuali connotazioni anche laddove l'autore non ne ha avuto l'intenzione.

Per quel che concerne il nostro romanzo kadareano, *Kështjella*, che, a differenza di altri dello stesso autore, ha superato la censura comunista senza particolari obiezioni, ci sembra di essere in presenza di due livelli differenti di connotazione: uno relativamente oggettivo e tangibile, l'altro maggiormente soggetto all'atto interpretativo. In entrambi i casi, il bersaglio dei riferimenti connotativi è il sistema dittatoriale instaurato da Enver Hoxha, con il suo linguaggio codificato e la sua logica del terrore.

Un primo set di citazioni è stato creato per evidenziare la presenza, nel testo kadareano, di espressioni e termini appartenenti a quella sorta di codice linguistico utilizzato dagli esponenti del sistema dittatoriale.

Fin dalla prima pagina del romanzo, vale a dire nel primo dei quindici brani-interludio, riscontriamo l'utilizzo del termine "blokadë" ("bllokadë, secondo il dizionario della lingua albanese del 1980) (lett. blocco), di largo impiego nel gergo politico dittatoriale al potere nella seconda metà del XX secolo in Albania.

<i>Kështjella</i>	[...] <i>atëherë ne do t'i rrethojmë ato [muret e kështjellave tuaja] me unazën e hekurt të <u>blokadës</u>. Ne do të bëjmë që ju të dorëzoheni nga uria.</i> (Kadare, 1970:3)
<i>La fortezza</i>	[...] <i>allora noi le stringeremmo [le mura delle vostre fortezze] col ferreo cerchio dell'<u>assedio</u>. Noi vi constringeremmo<sup>293</sup> ad arrendervi dalla fame<sup>294</sup>.</i> (Kadare, 1975:3)
<i>I tamburi</i>	[...] <i>li accerchieremmo [i vostri bastioni] con l'anello di ferro del nostro <u>blocco</u> e vi costringeremmo ad arrendervi per fame.</i> (Kadare, 1981:11)

Tabella 78.

<sup>293</sup> Errore ortografico. Forma corretta: constringeremmo.

<sup>294</sup> Errore ortografico. Forma corretta: fame.

Per risalire alla definizione esatta del termine, sono stati utilizzati il dizionario della lingua albanese (*Fjalori i gjuhës së sotme shqipe*, 1980) e vari dizionari della lingua italiana. Il riscontro ottenuto rivela che il dizionario albanese assegna al termine un significato letterale ed uno figurativo: in senso letterale riporta all'ambito militare, ed è inteso come assedio di una fortezza, di una città, etc., per mezzo di forze armate che ne impediscono ogni rifornimento alimentare, ogni possibilità di reazione, fino a costringerla alla resa; in senso figurativo, invece, il termine indica una serie di provvedimenti che uno Stato applica contro uno Stato avversario per interrompere i suoi legami politici, economici, etc., con altri Paesi, al fine di isolarlo, danneggiarlo e costringerlo a sottomettersi alle proprie intenzioni politiche. Dalla consultazione del dizionario enciclopedico italiano online, *Treccani*, invece, rispetto all'accezione compatibile con il testo del romanzo, risulta la seguente definizione di "blocco": "interruzione completa delle comunicazioni marittime di un porto o di una costa o di un intero stato, imposta con la forza e ottenuta con mezzi navali, aerei, con ostruzioni varie, con la dislocazione di forze in basi opportune, per motivi bellici (b. bellico), o per impedire a una potenza le relazioni commerciali con l'esterno (b. pacifico); b. continentale, quello disposto da Napoleone I nel 1806 contro l'Inghilterra.

Questo raffronto intende dimostrare come il termine in questione sia direttamente esplicabile in relazione al contesto storico-politico a cui fa riferimento. Tenendo conto che la trama del romanzo kadareano è ambientata nel XV secolo, l'utilizzo del concetto di "blocco" sembra richiamare alla mente del lettore non tanto la realtà storica del tempo di Scanderbeg, quanto piuttosto la situazione dell'Albania contemporanea all'epoca della stesura del romanzo, quando lo Stato totalitarista, dopo aver gradualmente sospeso i rapporti con il mondo esterno, si ritrova isolato e serrato, isolamento e chiusura che la propaganda comunista si impegnava a far apparire come la conseguenza delle decisioni intraprese dagli altri Stati.

Quanto alle due traduzioni, è interessante rilevare come nella traduzione di Tirana sia stato omesso il corrispettivo italiano del termine "blokadë", vale a dire "blocco", sostituito, invece, dal termine "assedio". Rifacendosi alle definizioni del *Fjalori i gjuhës së sotme shqipe*, si evince la differente connotazione tra i due concetti: mentre con l'utilizzo della voce "assedio" ci si riallaccia al contesto bellico su cui poggia la narrazione romanzata, e dunque all'accerchiamento che i turchi mettono in atto contro la fortezza albanese, il ricorso al vocabolo "blocco" avrebbe condotto il lettore verso riflessioni di natura storico-politica, vale a dire si sarebbe trovato di fronte all'affermazione che i turchi avrebbero operato un "blocco" nei confronti degli albanesi, parallelismo, questo, con la volontà della propaganda fascista di far credere che gli altri Stati avevano isolato l'Albania, mascherando così la reale linea politica dittatoriale di Enver Hoxha ed il suo isolazionismo.

La scelta lessicale dei traduttori di Tirana, dunque, si ripercuote in maniera palese sul potenziale interpretativo dell'opera originale, limitando la gamma delle chiavi di lettura possibili del segmento. Sul piano mesostrutturale si tratta di una contrazione degli effetti interpretativi.

La traduzione indiretta di Donaudy, invece, nonostante la mediazione della resa francese, risulta fedele all’originale albanese, del quale conserva l’intera locuzione contenente la parola “blokadë”: “me unazën e hekurt të blokadës” da cui “con “l’anello di ferro del nostro blocco”, a cui è stato aggiunto soltanto l’aggettivo possessivo “nostro”, secondo noi superfluo, ma comunque derivato dalla resa francese.

Il termine “blokadë” ricorre, nuovamente, nel dodicesimo testo iniziale, nel quale gli albanesi rivelano che, all’indomani della distruzione dell’acquedotto che riforniva la fortezza, i turchi hanno inteso inviare presso i castellani una delegazione per negoziare la resa, e che tale delegazione è stata bruscamente respinta. Gli assediati, intanto, soffrono il caldo e la sete, preannunciata nelle minacce nemiche.

<i>Kështjella</i>	<i>Kemi etje. Ja, më në fund edhe <u>blokada</u> e etjes, që ata e përmendnin vazhdimisht me një ton të veçantë, në bisedimet para luftës.</i> (Kadare, 1970:180)
<i>La fortezza</i>	<i>Sentiamo già la sete. Ecco, in fine<sup>295</sup>, anche il <u>blocco</u> della sete, che essi ce lo mezionavano<sup>296</sup> continuamente in maniera particolare nei nostri colloqui d’anteguerra.</i> (Kadare, 1975:215)
<i>I tamburi</i>	<i>Soffriamo la sete. Eccolo infine questo <u>assedio</u> per sete al quale alludevano tante volte nei negoziati che precedettero il conflitto.</i> (Kadare, 1981:181)

Tabella 79.

Rispetto a questa citazione, l’esito traduttivo del termine “blokadë” è capovolto rispetto al passaggio precedente: *La fortezza* adopera il termine “blocco”, mentre *I tamburi* il vocabolo “assedio”. Tuttavia, il contesto in cui ricorre la parola “blokadë” non è più esattamente comparabile con quello della prima citazione: qui, si fa espressamente riferimento ad una “blokadë e etjes” (lett. blocco della sete), che non consente al lettore di divagare nella sua foga interpretativa e rinvenire in tale espressioni riferimenti di più ampia ripercussione storico-politica, come nel caso precedente.

Dall’analisi traduttiva risulta, pertanto, che i traduttori di Tirana agiscono come di consueto con una tecnica traduttiva basata sulle singole parole, che scaturlisce in incoerenze grammaticali (si veda la frase: “che essi ce lo mezionavano”, la quale riproduce uno per uno gli elementi grammaticali presenti nella proposizione in lingua albanese, ripetendo due volte l’oggetto, come previsto dalla struttura linguistica originale); la resa indiretta di Donaudy, invece, rivolta alla coerenza e alla comprensibilità del testo di arrivo, ripropone la rielaborazione di Vrioni, nella quale si rinviene una sorta di spiegazione del concetto di “blokadë e etjes”, vale a dire “assedio per sete”, ancora più evidente nella resa francese “siège par la soif” (Kadare, 1972:195), dove la preposizione di mezzo “par” rende più evidente il significato da attribuire alla locuzione kadareana.

Da un punto di vista mesostrutturale, tenuto conto delle due rispettive soluzioni traduttive, risulta che *La fortezza*, per una parvenza di fedeltà all’originale, rimane ambigua nella

<sup>295</sup> Errore ortografico. Forma corretta: infine.

<sup>296</sup> Errore ortografico. Forma corretta: mezionavano.

comprensibilità in lingua d'arrivo (cosa voglia esprimere esattamente l'espressione "blocco della sete", senza il contesto di appartenenza e senza il confronto con l'originale, è difficile da dirsi); *I tamburi*, invece, si adatta alle esigenze del lettore d'arrivo senza discostarsi dal testo fonte francese, nel quale è avvenuto il primo atto di trasposizione di una delle varie potenziali piste interpretative. In sintesi, *La fortezza* si caratterizza per una contrazione degli effetti interpretativi, mentre *I tamburi* non si verifica alcun effetto di difformità rispetto all'originale.

Rimanendo ancora nel primo dei due livelli di connotazione preventivamente distinti, ovvero quello di maggiore tangibilità per mezzo dell'uso del lessico, facciamo ora riferimento ad un passaggio del primo capitolo, che mette in risalto il dilemma del pascià di fronte alla sua nomina a capo dell'esercito inviato in questa spedizione di conquista.

<i>Kështjella</i>	Ai shumë herë e kishte vrarë mendjen të kuptonte se në ç'sferë të panjohura po grumbulloheshin vallë <u>retë e intrigave</u> , që po përgatiteshin të lëshonin shiun e zyrtë mbi jetën e tij. (Kadare, 1970:11)
<i>La fortezza</i>	Spesse volte egli si era arrovellato il cervello per sapere in quale mai ignote sfere stessero accumulandosi <u>le nubi dell'intrigo</u> , che stavano per versare sulla sua esistenza la triste pioggia. (Kadare, 1975:12)
<i>I tamburi</i>	Più d'una volta aveva cercato di capire in quali sfere segrete si accumulassero <u>le nubi di intrighi</u> che si accingevano a lasciar cadere sulla sua esistenza la loro pioggia nefasta. (Kadare, 1981:18)

Tabella 80.

Entrambe le rese in italiano sembrano seguire pedissequamente l'impostazione lirica della citazione originale, nel senso che ripropongono il linguaggio metaforico elaborato da Kadare, il quale consta essenzialmente di tre locuzioni di particolare ricercatezza: "sfera të panjohura", "retë e intrigave" e "shiun e zyrtë", tutte e tre rese con una traduzione più o meno alla lettera, rispettivamente, "sfere ignote" ne *La fortezza* [F] e "sfere segrete" ne *I tamburi* [T]; "nubi dell'intrigo" [F] e "nubi di intrighi" [T]; "triste pioggia" [F] e "pioggia nefasta" [T]. Solo nell'ultima delle tre espressioni segnalate, la resa indiretta di Donaudy si discosta dall'originale per l'utilizzo, secondo la resa francese, dell'aggettivo "nefasta" al posto dell'originale "e zyrtë" (lett. tetro, triste), apportando così l'aggiunta dell'implicazione del concetto di danno e di pericolo, deformando, in parte, le intenzioni del segmento originale.

Delle tre locuzioni individuate come stilisticamente marcate, quella che sembra assumere una connotazione differente è la seconda: "retë e intrigave" (lett. le nuvole degli intrighi). Il termine "intrigo", di fatto, rientra in quella sfera di vocaboli utilizzati con una certa frequenza dalla propaganda comunista, secondo la quale l'Albania sarebbe sotto la continua minaccia di "intrighi" da parte dei *nemici*<sup>297</sup> del regime.

<sup>297</sup> Per "nemico del regime" sono da intendere gli oppositori del sistema comunista da tutti i punti di vista: oppugnatori interni all'ideologia, avversari politici, antagonisti di altre nazionalità, rappresentanti di

Entrambe le traduzioni in lingua italiana conservano il termine in questione, nella forma singolare ne *La fortezza* e nella forma plurale ne *I tamburi*, senza alterare la gamma di potenziali piste interpretative e senza sopprimere i richiami alla particolare connotazione storico-politica, alla quale l'autore ha probabilmente inteso alludere.

L'ultimo esempio di questo tipo di effetti di connotazione è tratto dal secondo capitolo, nel quale la narrazione si sofferma sulla fusione di una nuova e potente arma, che sarebbe stata usata contro la fortezza, e della cui produzione si occupa un capo-fonditore di grande esperienza, all'interno di un'apposita officina installata in una zona speciale del campo turco, recintata e sorvegliata, nonché vietata all'accesso.

<i>Kështjella</i>	– Punishtja ruhet ditë e natë me kujdes – tha kryemekaniku. – <u>Armiku</u> mund të dërgojë <u>spionë</u> për të vjedhur sekretin e prodhimit. (Kadare, 1970:24)
<i>La fortezza</i>	– L'officina viene sorvegliata giorno e notte rigorosamente – disse il capomeccanico. – Il <u>nemico</u> può mandare dei suoi <u>agenti</u> per carpire il segreto della fabbricazione. (Kadare, 1975:29)
<i>I tamburi</i>	«È ben guardata, giorno e notte», disse l'ingegnere. «Qualche <u>spia</u> potrebbe trafugare il nostro segreto.» (Kadare, 1981:33)

Tabella 81.

Nell'affermazione del capo-fonditore, Saruca, sembra echeggiare il timore diffuso dalla propaganda comunista all'interno della società civile albanese, per assoggettarla all'ideologia del regime e tenerla sotto controllo, incutendo in essa il timore della presenza di “nemici” e “spie” che avrebbero potuto costituire una grave minaccia per il bene comune. Termini quali “armiku” e “spionë”, dunque, sono gli indicatori di questa azione propagandistica mendace, e la loro risonanza all'interno delle pagine del romanzo sembra, pertanto, andare oltre la semplice struttura testuale, implicando una connotazione sulla quale il lettore informato dei recenti fatti storico-politici albanesi non può non soffermarsi.

Messo a confronto con le due rese italiane, il segmento originale risulta trovare maggiore rispecchiamento nella traduzione di Tirana, che nella resa indiretta di Donaudy: quest'ultima, secondo una tendenza traduttiva riscontrata più volte, tende a comprimere il testo in espressioni più concise con la conseguenza di sacrificare qualche parola. Nel segmento in questione, il termine, per così dire, sacrificato appare rilevante ai fini interpretativi e stilistici, per cui la soluzione traduttiva riscontrata ne *I tamburi* e risalente a *Les tambours*, appare non adeguata rispetto alla gamma delle potenzialità interpretative dell'originale. Sopprimere il termine “armiku”, vale a dire “nemico”, significa spostare l'attenzione sul secondo termine delicato del segmento, “spionë” (lett. spie), con la conseguenza che viene a mancare l'attribuzione delle responsabilità al soggetto antagonista,

---

altri sistemi politici ed economici, e chiunque si fosse opposto alla logica dittatoriale con qualsiasi mezzo culturale e artistico, in primis gli scrittori non conformi al Realismo Socialista.

all'avversario, al "nemico", secondo la definizione fornita nella nota. La contrazione degli effetti interpretativi è evidente.

Il concetto secondo cui la "spia" è inviata dal "nemico" è ribadito, nel testo originale, nel sesto capitolo, nel quale si assiste, a nostro modo di vedere, alla messa in scena, nel romanzo, della maniera in cui avrebbe funzionato il meccanismo della propaganda comunista per la propagazione delle imposture, delle illazioni, nonché della paura, del dubbio, del sospetto.

Rispetto alla trama del romanzo, nel sesto capitolo la narrazione presenta la decisione del consiglio di guerra di scavare una galleria sotterranea per penetrare nella fortezza, e la disposizione "dall'alto" che questa tattica rimanga un segreto da non rivelare alle truppe, se non agli incaricati del lavoro. Viene così diffusa la voce che, non lontano dalle mura della fortezza, è stato costruito un forno per il pane. Tuttavia, i divieti di accesso nell'area e la continua sorveglianza delle guardie, attirano i primi sospetti: a rendersene protagonista è il giannizzero Tuz Okçan, che si accorge dell'arrivo del pascià e dei suoi accompagnatori per un'ispezione del presunto forno. Il narratore, assumendo il punto di vista del giannizzero, espone le perplessità e le dicerie intorno a quella misteriosa struttura. Ai fini della nostra analisi, ci limitiamo a citare il testo relativamente alle voci diffuse per nascondere il segreto.

<i>Kështjella</i>	Para ca ditësh qe hapur fjala se një <u>spiun</u> , i dërguar nga <u>armiku</u> , ishte përpjekur të hidhte helm në brumin e bukës së ushtarëve. (Kadare, 1970:92)
<i>La fortezza</i>	Alcuni giorni prima si era sparsa la voce che una <u>spia</u> , inviata dal <u>nemico</u> , aveva cercato di avvelenare la pasta del pane dei soldati. (Kadare, 1975:110)
<i>I tamburi</i>	Qualche giorno prima era corsa voce che una <u>spia</u> del <u>nemico</u> aveva tentato di avvelenare la pasta. (Kadare, 1981:99)

Tabella 82.

Riallacciandosi alla nostra disamina critica, dunque, in questo frammento vediamo ribadito il concetto di "spia" e di "nemico", rispettivamente "spiun" e "armik": entrambi i termini sono stati riproposti nelle due rese in lingua italiana. In questo caso, dunque, non solo la traduzione letterale di Tirana, ma anche la traduzione mediata dal francese, sebbene nel suo stile stringato, menziona l'attribuzione di responsabilità al "nemico", fornendo, nella sua interezza, il riferimento connotato politicamente del segmento originale.

Rivolgendo ora l'attenzione a quel tipo di connotazioni, la cui percezione è frutto di un più sottile atto interpretativo, proponiamo un set di passaggi tratti da vari capitoli del romanzo, in cui ci è parso di rintracciare una qualche allusione alla logica totalitaria del regime comunista albanese.

Nel brano introduttivo al secondo capitolo, ad esempio, nelle considerazioni che i castellani esprimono a riguardo dei turchi assediati, sembra di leggere la condanna dell'atteggiamento di fondo che caratterizza gli esponenti della dottrina comunista.

<i>Kështjella</i>	<i>Kështu e kanë zakon ata. Qëllimin e vërtetë për të na pushtuar e <u>fshehin gjithmonë prapa një ideje të përgjithshme.</u></i> (Kadare, 1970:15)
<i>La fortezza</i>	<i>Essi così sono soliti agire. Il loro vero scopo, quello di occupare il nostro paese, lo <u>celano sempre dietro un'idea generale.</u></i> (Kadare, 1975:18)
<i>I tamburi</i>	<i>A questo modo son soliti agire: <u>dissimulano sempre, sotto un presunto principio, i loro veri disegni di dominio.</u></i> (Kadare, 1981:23)

Tabella 83.

La resa indiretta di Donaudy, grazie, questa volta, alla perspicace ricodificazione in francese di Vrioni, alla quale il nostro traduttore si attiene fedelmente, comunica con precisa proprietà di linguaggio la connessione, da noi percepita nel segmento originale, tra la denuncia dei castellani nei confronti degli invasori turchi e l'imputazione rivolta ai dirigenti del Partito comunista albanese di esser giunti al potere facendo leva sull'ideologia, dunque legittimando ed imponendo gli interessi particolari della cerchia dirigenziale sotto l'apparenza di perseguire l'interesse generale.

Seppure con minore enfasi rispetto alla traduzione ben riuscita de *I tamburi*, anche dalla resa dei traduttori di Tirana traspare, secondo la nostra prospettiva interpretativa, la connotazione ideologica appena illustrata.

Un secondo segmento interpretato nell'ottica di un richiamo al comunismo albanese è stato estratto dal decimo capitolo, laddove il narratore distribuisce i personaggi, intervenuti ad assistere alla costruzione di un recinto sotto le mura della fortezza, in diversi gruppi, in base alla loro gerarchia militare o posizione sociale. Trovatosi nella schiera più lontana dal centro dell'azione, di conseguenza meno ragguardevole, il cronista Mevla Çelebi rimugina sulla possibilità di avvicinarsi ad un altro gruppo di maggiore riguardo, in cui si trova, tra gli altri il medico Siri Selimi, oppure restare lì dov'è, evitando il rischio di essere tacciato di arrivismo e subire l'invidia dei funzionari di rango inferiore.

<i>Kështjella</i>	<i>Mevla Çelebi i trembej shumë <u>zilisë së funksionarëve të vegjël.</u> Ai e dinte se ata e kishin <u>zembrën shumë të ngushtë</u> dhe sa më e vogël të ishte zemra e tyre aq më e madhe bëhej <u>fuqia e tyre dëmprurëse.</u></i> (Kadare, 1970:155)
<i>La fortezza</i>	<i>Mevla Çelebi temeava assai <u>l'invidia</u> dei piccoli funzionari. Egli sapeva che essi erano molto <u>meschini d'animo</u>, e quanto più meschini d'animo fossero, tanto più <u>dannosa</u> ne diverrebbe <u>la loro forza.</u></i> (Kadare, 1975:186)
<i>I tamburi</i>	<i>Temeva <u>l'invidia</u> dei funzionari di basso rango, dei quali conosceva <u>la mentalità meschina</u> e il <u>potere malefico.</u></i> (Kadare, 1981:158)

Tabella 84.

Da un punto di vista dell'analisi del prodotto della traduzione, la resa dei traduttori di Tirana risulta alquanto macchinosa in lingua italiana, mentre la resa indiretta di Donaudy si rivela particolarmente succinta, sull'esempio della condensazione della resa francese. Sebbene con due strategie traduttive contrapposte, entrambe le rese sembrano produrre gli effetti equivalenti del

segmento originale: nella descrizione dei comportamenti dei funzionari turchi, sembra trasparire lo stesso richiamo agli atteggiamenti dei burocrati comunisti, privi di scrupoli, ambiziosi, vendicativi, impostori, pur di raggiungere i propri obiettivi.

Attenendosi alla pista interpretativa finora seguita, si rintraccia nel romanzo kadareano un elemento lessicale, al quale pare doversi attribuire una connotazione più ampia della semplice denotazione del termine: si tratta del vocabolo “përbindësh” (lett. mostro). Considerando il resto della produzione letteraria di Ismail Kadare, siamo a conoscenza di una sua opera intitolata, per l'appunto, “Përbindëshi”: un racconto apparso nel 1965, nella rivista letteraria *Nëntori*, immediatamente censurato per via della percezione del degrado della condizione umana e della falsità del mondo, poi ampliato fino a farne un romanzo che ha visto, finalmente, la pubblicazione nel 1990. Nella rievocazione della presa di Troia per mezzo dell'inganno del cavallo di legno introdotto tra le mura della città, sembra dover leggere l'intenzione dello scrittore albanese di condannare, attraverso una dissimulazione, il regime dittatoriale albanese del suo tempo. Riteniamo, pertanto, di non dover sorvolare alla presenza del termine “përbindësh” all'interno del romanzo *Kështjella*, scritto solo quattro anni dopo l'interdizione del precedente racconto.

Si analizzi, ad esempio, un frammento dell'ultimo brano iniziale, laddove, sopraggiunta la pioggia, i castellani prendono consapevolezza che l'assedio turco volge al termine e tirano le somme dell'ardua resistenza di cui sono stati protagonisti contro il forte esercito ottomano.

<i>Kështjella</i>	<i>Ata që do të jetojnë më vonë mbi këtë tokë do ta kuptojnë se ne nuk e patëm lehtë të ngriheshim në këtë luftë vigane kundër përbindshit më të madh të kohës.</i> (Kadare, 1970:231)
<i>La fortezza</i>	<i>Coloro che vivranno dopo su questo suolo, comprenderanno che per noi non è stata cosa facile levarsi in questa guerra gigantesca contro il più formidabile mostro dell'epoca.</i> (Kadare, 1975:18)
<i>I tamburi</i>	<i>Quelli che vivranno più tardi su questo suolo capiranno che non ci è stato facile ergerci, per questa lotta gigantesca, contro il più temibile mostro della nostra epoca.</i> (Kadare, 1981:23)

Tabella 85.

L'immagine del “përbindshit më të madh të kohës” (lett. mostro più grande del tempo), utilizzata dal castellano per descrivere la potenza e la ferocia dell'esercito turco, secondo le nostre ipotesi interpretative, deve essere letta come l'allusione alla ferocia e alla brutalità del sistema dittatoriale di Enver Hoxha, al quale ben si associano le sembianze mostruose attribuite all'esercito nemico.

In diverse occasioni, dopo la caduta del regime comunista, Ismail Kadare, effettivamente, si è riferito alla dittatura albanese in questi termini. A tal riguardo, si faccia riferimento a quanto già menzionato, a proposito della prefazione per il volume delle memorie e dei versi di Drita Çomo (*Dritë që vjen nga humnera*, Onufri, 1997), nella nota numero 220 del presente lavoro.

In entrambe le traduzioni italiane del segmento proposto, si rivela la resa fedele all'originale per l'intero passaggio analizzato. Il termine “mostro” appare in tutte e due le traduzioni, le quali ricorrono, rispettivamente, all'aggettivo “formidabile” (*La fortezza*) e “temibile” (*I tamburi*), per rendere l'attributo più generico “i madh” (lett. grande) utilizzato nell'originale in riferimento a “përbindësh” (mostro).

Secondo il nostro parere, dunque, da entrambe le rese è possibile ricavare gli effetti interpretativi suggeriti dall'originale, con particolare riferimento alla connotazione storico-politica implicita al termine “përbindësh”.

Questo vocabolo, nel testo kadareano di *Kështjella*, appare, per la prima volta, nel quinto capitolo, in riferimento ai cannoni che il capo-fonditore progetta e fabbrica per contribuire alla distruzione delle roccaforti nemiche: si tratta dell'espressione “topat e mëdhenj si përbindsha” (Kadare, 1970:84), resa ne *La fortezza* con “i cannoni grossi come mostri” (Kadare, 1975:100) e ne *I tamburi* con “quei mostruosi cannoni” (Kadare, 1981:91).

Quest'associazione tra la forza distruttiva dei cannoni e l'entità mostruosa, ci ha condotto verso un ulteriore sentiero interpretativo.

Nel secondo capitolo, laddove l'intendente in capo ed il capo-fonditore discutono sulla potenza dei cannoni e sulle nuove prospettive belliche da essa dischiuse, quest'ultimo spiega in che consiste la vera forza di queste armi.

<i>Kështjella</i>	– Topat do të bëjnë një gjë tjetër – tha Saruxhai. – Ata me gjëmimin e tyre do të ngjallin <u>tmerr</u> dhe <u>frikë</u> dhe <u>do të thyejnë zemrat e kështjellarëve</u> . Kjo s'është gjë e vogël, apo jo? (Kadare, 1970:29)
<i>La fortezza</i>	– I cannoni faranno un'altra cosa – disse Sarugià. – Col loro tuono essi incuteranno <u>terrore</u> e <u>spavento</u> e <u>intimidiranno i difensori della fortezza</u> . Non è poi poca cosa anche questa, vero? (Kadare, 1975:34-35)
<i>I tamburi</i>	«I cannoni», aggiunse Sarugia, «produrranno comunque un altro effetto. Il loro boato <u>terrorizzerà</u> gli assediati e <u>ne infrangerà il coraggio</u> . Il che non è trascurabile, non vi sembra?» (Kadare, 1981:37)

Tabella 86.

Se la funzione principale dei cannoni è quella di incutere terrore e spavento (“do të ngjallin tmerr dhe frikë”) e spezzare i cuori ai castellani (“do të thyejnë zemrat e kështjellarëve”), qualche lontana associazione si stabilisce tra i pezzi d'artiglieria e il regime comunista albanese: entrambi seminano terrore, diffondono lo spavento tra la popolazione inerme, mortificano, scoraggiano, annientano ogni tentativo di reazione.

Le due rese in italiano giungono alla descrizione delle conseguenze del boato dei cannoni con due strategie traduttive differenti, il cui esito mostra, in maniera diversa nelle due rese, una minore carica enfatica rispetto all'originale. In modo particolare, la sostituzione dell'espressione originale “do të thyejnë zemrat e kështjellarëve” con due espressioni più formali e neutre, rispettivamente “intimidiranno i difensori della fortezza” nella traduzione di Tirana, e “ne

infrangerà il coraggio” ne *I tamburi*, riduce la percezione della violenza fisica esercitata dai bombardamenti, allo stesso modo in cui, com'è risaputo, la dittatura si è resa spesso protagonista di vere e proprie sevizie nei confronti dei *nemici*, mietendo non poche vittime tra gli oppositori, veri o presunti, rinchiusi nelle prigioni, deportati nei campi d'internamento, nei casi più drastici, immediatamente fucilati.

L'esito traduttivo dimostra, in ambo le rese italiane, effetti di contrazione del potenziale interpretativo.

L'attribuzione al cannone di una connotazione metaforica che allude al comunismo e alla sua inclinazione annientatrice, spiegherebbe, inoltre, il ruolo predominante assegnato nel romanzo a questo pezzo d'artiglieria. Intorno ad esso ruota un'atmosfera misteriosa, enigmatica, che va oltre la semplice denotazione di un oggetto di cruciale importanza per la riuscita dell'impresa bellica.

<i>Kështjella</i>	Që kur ish nisur ushtria për rrugë, ai kish dëgjuar shumë herë të flitej për armën e re që do të përdorej kundër kështjellës. Njerëzit flisnin për të <u>me adhurim dhe me frikë</u> . Kjo ishte një armë <u>sekrete e tmerrshme</u> . Thoshin se nga gjëmimi i saj të çahesh timpani i veshit dhe vala goditëse e ajrit hidhte për tokë edhe një deve. (Kadare, 1970:24)
<i>La fortezza</i>	Da quando l'esercito si era messo in marcia, egli aveva udito parecchie volte parlare dell'arma nuova, che sarebbe stata usata contro la fortezza. La gente parlava di essa con un <u>senso di adorazione e di paura</u> . Era quella un'arma <u>segreta e tremenda</u> . Dicevano che il suo rimbombo rompeva i timpani degli orecchi e la violenza dell'aria spostata gettava per terra anche un cammello. (Kadare, 1975:28-29)
<i>I tamburi</i>	Da quando la spedizione si era messa in marcia aveva spesso sentito parlare di quell'arma che doveva essere utilizzata, per la prima volta, contro la cittadella. La gente ne discuteva <u>con esaltazione e timore</u> al tempo stesso. Era un'arma <u>segreta e terribile</u> . La sua deflagrazione, dicevano, faceva scoppiare i timpani e provocava uno spostamento d'aria tale da rovesciare un cammello. (Kadare, 1981:32-33)

Tabella 87.

Dal frammento selezionato si coglie la portata dell'enfasi con cui la narrazione si sofferma sulla nuova arma, nella quale i turchi confidano molto e verso la quale nutrono ammirazione nonché timore, come nei confronti di una forza soprannaturale, di una dottrina religiosa o politica. Tale percezione emana dalle due rese in italiano così come dall'originale, nonostante la qualità linguistica differenzi le due traduzioni nella maniera che ormai è stata tante volte ribadita.

A rafforzare la sensazione che il romanzo attribuisca al cannone una connotazione metaforica che tende ad una personificazione dell'oggetto, concorre l'elemento testuale dell'attribuzione di un nome proprio al nuovo pezzo d'artiglieria che di lì a poco sarebbe stato fuso.

<i>Kështjella</i>	– Ky është më i madhi – tha Saruxhai, duke veçuar njërën prej skicave. – Topçinjtë e mi qysh tani i kanë ngjitur një emër: balljemeztop. – Topi që s'ha mjaltë? E pse? – pyeti kryeveqilharxhi. – <u>Domethënë që ha kokë njerëzish</u> – tha Saruxhai. (Kadare, 1970:24-25)
<i>La fortezza</i>	– Questo qui è il più grosso – disse Saruxhà, separando dal mucchio uno degli schizzi. – I miei cannonieri fin da ora gli hanno dato un nome: «Balljemestop». – Il cannone «non mangia miele»? E perché? – chiese l'intendente generale.

	– <u>Vuol dire che mangia teste umane</u> – disse Saruxhà. (Kadare, 1975:29-30)
<i>I tamburi</i>	«Ecco il più grande», disse Sarugia indicando uno dei disegni. «I miei artiglieri lo hanno già soprannominato <i>balymeztop!</i> » «Il cannone che non mangia miele? E perché questo strano nome?» domandò Muhedin. « <u>Intendono dire scherzosamente che, rimpinzandosi di uomini, questo cannone disdegna il miele</u> », spiegò Sarugia. (Kadare, 1981:33)

Tabella 88.

La scelta del nome, di per sé, apre una serie di ipotesi interpretative, tra le quali la pista da noi finora seguita, che conduce a ritenere possibile un’associazione tra il cannone ed il regime comunista albanese. Passato alla storia per la brutalità della sua classe dirigente, per le misure punitive straordinariamente inflessibili ed efferate, per la sua disumanità, la dittatura di Enver Hoxha, così come il pezzo d’artiglieria “balymeztop”, sembrano paragonabili ad un “mostro” (in alb. përbindësh) che si nutre di vittime umane.

Da un punto di vista critico della traduzione, la connotazione da noi riscontrata nel testo originale ci sembra essere stata trasposta in entrambe le rese in lingua italiana, cosicché anche dalla lettura delle traduzioni si possono ricostruire le piste interpretative segnalate nel testo originale.

Non concordiamo, tuttavia, con l’aggiunta riscontrata ne *I tamburi*, e risalente alla resa francese, relativa alla risposta del capo-fonditore circa la domanda sulle ragioni di quel nome assegnato al cannone.

Si tratta, effettivamente, di una spiegazione superflua, non del tutto pertinente al contesto di appartenenza: la scelta dell’avverbio “scherzosamente” sembra esulare dalla logica della narrazione, in cui i membri dell’esercito turco sono contraddistinti da una certa tempra bellicosa e sanguinaria, per cui non è difficile credere che, entusiasti dalla forza distruttrice del pezzo che stavano fabbricando, gli artiglieri dessero sfogo alla loro indole aggressiva attribuendogli un nome che, tutt’al più in modo sarcastico, ma non certo scherzoso, alludesse alla sua ferocia.

Del resto, la prolissità di tale chiarimento indebolisce la foga e la risolutezza percepibili, nell’originale e nella resa di Tirana, nella risposta di Saruca, noto per la sua impulsività e il suo pragmatismo, nonché per la sua natura burbera, poco propensa a responsi garbati e di ampio respiro.

In alcuni casi, dunque, la traduzione letterale dei traduttori di Tirana, quando non compromessa da inadeguatezze linguistiche, sembra riproporre più fedelmente certe peculiarità contenutistiche dell’originale. Ne *I tamburi*, invece, in questa circostanza è da rilevare una trasformazione degli effetti interpretativi ed una deformazione degli effetti di voce.

Rispetto all’indagine sulla connotazione, non è possibile stabilire quale delle due rese abbia ottenuto i migliori risultati traduttivi: di volta in volta, di fatto, sono stati messi in risalto i punti di forza nonché le debolezze delle scelte adottate nelle due differenti traduzioni, e il bilancio mostra

una relativa parità, nella loro parziale adeguatezza, tra la traduzione letterale de *La fortezza* e quella mediata dal francese de *I tamburi*.

## 6. Scelte radicali

La metodologia di analisi critica della traduzione elaborata dal prof. Lance Hewson, adottata in questo lavoro dottorale, classifica l'aggiunta e l'eliminazione come scelte radicali che i traduttori possono intraprendere discostandosi dal testo originale.

Preliminarmente, occorre tenere conto della differenza tra queste due categorie e altri due fenomeni con i quali esse potrebbero essere fraintese, rispettivamente l'esplicitazione e l'implicitazione: un'aggiunta si verifica solo allorché il traduttore inserisce nel testo di arrivo un certo materiale che non può essere dedotto dalla conoscenza contestuale della situazione descritta nel testo di partenza; analogamente, si ha a che fare con un'eliminazione soltanto nel momento in cui vengono rimossi dal testo di arrivo elementi che non possono essere recuperati dal contesto situazionale. Diversamente da esse, l'esplicitazione e l'implicitazione riguardano il materiale testuale deducibile dall'opera in questione.

Nel corso dell'analisi finora condotta, sono stati messi in risalto alcuni passaggi, nei quali le due differenti traduzioni hanno apportato qualche implicitazione o esplicitazione.

Sulla base delle due diverse strategie traduttive, che stanno alla base delle rispettive rese italiane – una traduzione letterale che sfiora la traslazione, nel caso de *La fortezza*, ed una traduzione più libera, quella de *I tamburi*, che rispecchia fedelmente il suo testo fonte francese, a sua volta esito di una strategia traduttiva rivolta al testo di arrivo – è possibile giungere alla conclusione che, tendenzialmente, la traduzione di Tirana propende per l'esplicitazione, mentre quella mediata dal francese per l'implicitazione. È stato, di fatto, dimostrato come la prima sia più prolissa, segua pedissequamente l'originale da un punto di vista lessicale e sintattico, entrando molte volte in urto con la naturalezza e le norme d'uso della lingua italiana, mentre la seconda, non per scelta del suo traduttore, ma in conseguenza delle soluzioni adottate nella traduzione intermediaria, risulti più stringata, scorrevole, essenziale.

Queste due opposte tendenze trovano conferma nel corso dell'analisi rivolta ad identificare le aggiunte e le eliminazioni. Mentre è risultato piuttosto complicato individuare dei passaggi de *I tamburi* contenenti delle aggiunte, l'operazione è stata meno ardua nel testo de *La fortezza*, dal quale, viceversa, sono risultate meno eliminazioni che nel secondo.

Per questo tipo di indagine sono stati scelti tre capitoli: il quarto, il settimo e il nono. Le ragioni di tale scelta non sono riconducibili a qualche preciso criterio metodologico, in quanto, come già discusso nel paragrafo di presentazione del metodo adottato, talvolta, il critico si trova

nella situazione di doversi lasciar condurre dalla soggettività e dalle presupposizioni, in quanto nessun parametro oggettivo corrisponde alle sue esigenze analitiche.

Nel nostro caso, riteniamo di aver riscontrato, nei summenzionati capitoli, interessanti riferimenti contenutistici, cosicché c'è parsa opportuna la decisione di indagare se il messaggio originale sia rimasto inalterato nel corso dei relativi passaggi traduttivi, oppure abbia subito delle alterazioni, in termini di aggiunta ed eliminazione.

L'analisi contrastiva condotta sul quarto capitolo dell'originale e delle due traduzioni rivela l'assenza di procedimenti traduttivi di aggiunta in entrambe le rese. Il fenomeno che, al contrario, si ripete con una certa frequenza è quello dell'eliminazione: ne *La fortezza* ne sono state riscontrate cinque, ne *I tamburi* sei.

Si avvii la disamina a partire dalle eliminazioni riscontrate nella resa di Tirana.<sup>298</sup>

<p><i>Kështjella</i></p>	<p>A. Nën shtratin e topit ishin shtrirë topçinjtë bashkë <u>me ndihmësin e Saruxhait. Ata goditnin vazhdimisht me çekiç dhe mundoheshin të rrotullonin diçka që kishte ngecur.</u> (Kadare, 1970:53)</p> <p>B. – Kur t'u përzhitën flokët? – pyeti kryeveqilharxhi. – Në gjuajtjen e parë – tha Saruxhai, duke prekur padashur ballin e nxirë = <u>Kisha qëndruar shumë afër topit.</u> (Kadare, 1970:54)</p> <p>C. Azapët vërshuan përtej hendekut dhe, duke ngritur mburojat, u sulën drejt <u>mureve. Një pjesë e madhe po vraponin drejt portës kryesore.</u> (Kadare, 1970:57)</p> <p>D. [...] sikur t'i përpinte mbretëria e së panjohurës. <u>Eshkynxhinjtë vazhdonin të sulmonin me këmbëngulje nga ana pranë rrëpirës. Shumë prej tyre rrëzoheshin bashkë me shkallët në humnerë, megjithatë ata shtyheshin përpara. Çallmat e tyre të kuqe dukeshin si të përgjakura para kohe.</u> Rrëmuja dhe dyndja më e madhe vazhdonin të bëheshin përpara portës kryesore. (Kadare, 1970:62)</p> <p>E. [...] fill pas kalmukëve. <u>Serdengjeshlerët po ngjiteshin me shpejtësi. Prapa shpinës së kryekomandantit, grupi i vogël i njerëzve që ndiqte betejën, u duk sikur mbajti frymën.</u> Serdengjeshlerët e parë arritën në majë dhe u hodhën mbi mur. (Kadare, 1970:66)</p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p>A. Sotto il fusto del cannone erano sdraiati i cannonieri insieme <math>\emptyset</math> con un martello e cercavano di far girare qualche cosa che si era incagliata. (Kadare, 1975:65)</p>

<sup>298</sup> Si chiarisce che, nella tabella, le porzioni di testo sottolineate segnalano il materiale testuale eliminato nella traduzione, mentre con il simbolo  $\emptyset$  è stata indicata la collocazione che esso avrebbe assunto nel testo d'arrivo. Non vengono riportati i frammenti tratti da *I tamburi*, in quanto non interessati da tale evidenza traduttiva (qualora lo siano, saranno presi in considerazione nella relativa tabella, appositamente predisposta nel corso dello stesso paragrafo). Questa nota vale per le successive tabelle relative al presente paragrafo.

	<p>B. – Quando ti si sono abbruciacchiati i capelli? – domandò l'intendente generale.  – Al primo sparo – disse Saruxhà, toccando involontariamente la fronte annerita. Ø  (Kadare, 1975:66)</p> <p>C. Gli azapë oltrepassarono il fossato e, alzando gli scudi, si lanciarono verso Ø la porta principale.  (Kadare, 1975:66)</p> <p>D. [...] come se li avesse inghiottiti il regno dell'ignoto.  Ø  La confusione e l'urto più grosso continuavano ad essere presso la porta principale.  (Kadare, 1975:75)</p> <p>E. [...] subito dopo i calmucchi.  Ø  I primi serdengjeshtlerë giunsero sulla cima e saltarono sul muro.  (Kadare, 1975:79)</p>
--	---

Tabella 89.

Tre dei cinque esempi proposti mostrano come le eliminazioni interessano porzioni di testo in cui compaiono parole identiche. Si confronti il primo frammento: la preposizione “me” (lett. con) è ripetuta due volte e nella traduzione manca la porzione di testo contenuta tra le due sue occorrenze. Nel frammento segnalato al terzo posto è la preposizione “drejt” (lett. verso) che si ripete due volte, e nuovamente, il testo fra esse interposto svanisce della resa in italiano. Nell'ultimo frammento, invece, è il sostantivo “serdengjeshtlerët”, collocato in testa a due frasi consecutive separate in due distinti paragrafi, a far sì che uno dei due paragrafi venga trascurato.

Queste tre circostanze inducono a ritenere tali eliminazioni come sviste da parte dei traduttori, nonché errori di distrazione, simili a quelli in cui incappano i copisti amanuensi, che saltano da un rigo all'altro o sorvolano qualche parola, quando si verificano delle ripetizioni in brevi porzioni testuali, così che lo sguardo perde l'orientamento nel testo originale, saltando ad una porzione di testo successiva a quella in cui si è terminata la trascrizione.

Nei restanti due frammenti, invece, l'eliminazione, rispettivamente, di una frase e di un intero paragrafo, non rispondono alla logica sopra descritta, ma nulla ci consente di risalire ad una plausibile spiegazione di tale rimozione di materiale testuale.

Rispetto a tutti e cinque i casi segnalati, l'eliminazione comporta una perdita di certi dettagli relativamente agli episodi bellici, descritti con accuratezza dall'autore albanese. A ciò si aggiunga che, con l'eliminazione avvenuta nel primo frammento, la frase rimane priva di senso e irragionevole.

Da un punto di vista mesostrutturale, siamo in presenza di cinque contrazioni del potenziale interpretativo e di una deformazione degli effetti di voce.

Nella traduzione indiretta di Donaudy, nel quarto capitolo, sono state rintracciate sei eliminazioni.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p>A. <i>Akoma nuk ishte gdhirë mirë kur nga kulla lindore e kështjellës ra shenja e alarmit. <u>Njerëzit u hodhën menjëherë përjashta dhe vrapuan nëpër strehime. Befas një gjënim i tmerrshëm drodhi tokën. Pastaj ja dha një zhurmë skëterre dhe strehimet tona u tundën nga vendi.</u></i> (Kadare, 1970:49)</p> <p>B. <i>Ata goditnin vazhdimisht me çekiç dhe mundoheshin të rrotullonin diçka që kishte ngecur. <u>Ushtarët myselemë venin e vinin nga të gjitha anët.</u> Kryemekaniku rrinte në këmbë pak më tutje dhe diçka thoshte. Me siguri shante.</i> (Kadare, 1970:53)</p> <p>C. – <i>Ne po ikim – tha kryeveqilharxhi. – Ti sigurisht tani ke shumë punë <u>dhe nuk duam të të pengojmë.</u></i> (Kadare, 1970:55)</p> <p>D. <i>Tursun pashai <u>e kuptoi se kish ardhur ora vendimtare e sulmit.</u> Tani ai duhej të shtonte furinë e sulmit në të gjithë gjatësinë e mureve [...].</i> (Kadare, 1970:65)</p> <p>E. [...] <i>tamam në kohën që dallkëllëçët po hidheshin njëri pas tjetrit mbi bedene, fill pas kalmukëve. <u>Serdengjeshlerët po ngjiteshin me shpejtësi. Prapa shpinës së kryekomandantit, grupi i vogël i njerëzve që ndiqte betejën, u duk sikur mbajti frymën.</u></i> <i>Serdengjeshlerët e parë arritën në majë dhe u hodhën mbi mur.</i> (Kadare, 1970:66)<sup>299</sup></p> <p>F. – <i>Pis kala, – shau me zë të ngjirur njëri nga sanxhakbejlerët, <u>që kishin mbetur në këmbë.</u></i> (Kadare, 1970:68)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>A. <i>L'alba non era ancora spuntata quando la torre orientale diede l'allarme. Ø Corremmo tutti nei ripari. Ø Un momento dopo, un fracasso infernale scrollava i nostri rifugi.</i> (Kadare, 1981:57)</p> <p>B. <i>Cercavano, a colpi di martello, di azionare un meccanismo che sembrava inceppato. Ø Il maestro fonditore, in piedi a qualche passo di distanza, imprecava fra i denti.</i> (Kadare, 1981:62)</p> <p>C. <i>«Ti lasciamo», disse l'intendente in capo. «Avrai certamente molto da fare Ø.»</i> (Kadare, 1981:64)</p> <p>D. <i>Il pascià Ø pensò che ora bisognava intensificare l'attacco su tutta la lunghezza dei bastioni [...]</i> (Kadare, 1981:73)</p> <p>E. [...] <i>nel momento stesso in cui i dalklicci, dietro ai Calmucchi, si lanciavano</i></p>

<sup>299</sup> Questa eliminazione riguarda anche *La fortezza*. Confronta la tabella 89.

	<p>oltre i merli.  Ø  I primi serdengestleri avevano raggiunto la sommità delle mura, ne scavalcavano il parapetto.  (Kadare, 1981:73)</p> <p>F. «Maledetta cittadella!» gridò con voce roca uno dei sangiakbey Ø.  (Kadare, 1981:75)</p>
--	---

Tabella 90.

Rispetto alle eliminazioni riscontrate ne *I tamburi*, le quali risalgono tutte alla resa francese intermediaria, non possono essere espresse le stesse argomentazioni esposte nei riguardi dell'operato dei traduttori de *La fortezza*. Nel caso della traduzione indiretta, infatti, sembra di essere di fronte a delle vere e proprie scelte traduttive (compiute da Vrioni), il cui intento, a nostro avviso, è quello di snellire la narrazione, renderla più scorrevole e dinamica, privandola di certe prolissità. Tuttavia, il risultato ottenuto oltrepassa i buoni propositi da noi congetturati, sconfinando nell'impovertimento del racconto, per via della esclusione di alcuni elementi che concedono un maggiore pathos al racconto o che ricreano minuziosamente l'atmosfera bellica che regna nel romanzo.

Sul piano mesostrutturale, come nella traduzione di Tirana, anche nella resa indiretta di Donaudy, constatiamo, ben sei volte, una contrazione degli effetti interpretativi, nel senso di un impoverimento dei richiami che i due testi tradotti indirizzano al proprio lettore sugli scenari di guerra e sulla componente psicologica dei personaggi coinvolti in tali episodi.

L'analisi delle scelte radicali si sposta ora su quell'elemento che, com'è stato debitamente chiarito, caratterizza il romanzo kadareano: la presenza di espressioni legate alla sfera militare ottomana e alla fede religiosa islamica, che concorrono a ricreare un'ambientazione più verosimile, rimarcando lo svolgimento delle azioni da parte dell'armata turca.

In *Kështjella*, nel capitolo che si sta esaminando, ricorrono quattro elementi linguistici che afferiscono alla cultura degli invasori: “bismilah” e “sihariq” (Kadare, 1970:56), concernenti la religione islamica; “Jyryish! Jyryish!” (Kadare, 1970:57), un'incitazione al combattimento; “aferim” (Kadare, 1970:60), un'interiezione di approvazione.

Nelle due rese in lingua italiana, solo una parte di tali elementi linguistici appare come nell'originale, mentre altri sono stati eliminati e sostituiti con il loro significato equivalente: ne *La fortezza* mancano “sihariq” e “aferim”, resi, rispettivamente, come “buona novella” (Kadare, 1975:68) e “bravo!” (Kadare, 1975:73); ne *I tamburi*, invece, sulla base degli adattamenti operati ne *Les tambours*, al posto di “sihariq” troviamo “sian rese grazie ad Allah” e “buon presagio” (Kadare, 1981:64), anziché “Jyryish! Jyryish!” compare “All'assalto! all'assalto” (Kadare, 1981:66) e invece di “aferim” leggiamo “Bene!” (Kadare, 1981:68).

La tabella sottostante riassume tali esiti traduttivi.

<i>Kështjella</i>	<i>La fortezza</i>	<i>I tamburi</i>
sihariq	buona novella	sian rese grazie ad Allah buon presagio
afërim	bravo!	bene!
Jyryish! Jyryish!	Jyryish! Jyryish!	All'assalto! all'assalto!

Tabella 91.

Di fronte a queste soluzioni traduttive, siamo in presenza, sul piano mesostrutturale, di risultati di riduzione degli effetti di voce (due ne *La fortezza* e tre ne *I tamburi*), in quanto la percezione della componente islamica e della lingua turca dei personaggi subisce un ridimensionamento, che indebolisce la risonanza, all'interno delle due rese in italiano, dell'estraneità della cultura invaditrice.

Procedendo con l'analisi del settimo capitolo, per ciò che concerne *La fortezza*, non è stata riscontrata alcuna aggiunta, mentre le eliminazioni si rintracciano soltanto nella seconda parte inoltrata del capitolo. La natura di tali eliminazioni è varia: se ne prenda atto per mezzo della seguente tabella.

<i>Kështjella</i>	<p>A. [...] duhej një karvan i vogël miqsh besnikë. <u>Mevla Çelebiu nuk ishte i tillë.</u> Poeti Sadedini mund ta bënte këtë gjë më parë, por tani [...] (Kadare, 1970:116)</p> <p>B. – Po çojnë shkallët – i tha karroxiu. – Kjo është shkalla e dytë që po e çojnë. – <u>Unë kam parë vetëm një.</u> – Tjetrën me siguri e kanë çuar në daljen tjetër. (Kadare, 1970:118)</p> <p>C. Ndjenjës së sigurisë dhe të besimit, që kishte zgjuar kaq kohë te gërmonjësit <u>dhe hamejtë</u> prania e tyre, ja zuri vendin një zbrazëti dhe frikë. (Kadare, 1970:118)</p> <p>D. Mendja e astrologut përpiquej të kapërcente errësirën dhe baltën <u>për të dalë lart në sipërfaqe</u> që të ndahej përfundimisht me botën. (Kadare, 1970:123)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>A. [...] abbisognava tutta una piccola chiera<sup>300</sup> di amici fedeli. Ø Il poeta Sadedin avrebbe potuto fare questo prima, ma adesso [...] (Kadare, 1975:139)</p> <p>B. – Stanno conducendo le scale – disse il carrettiere – questa è la seconda scala che portano. Ø – La seconda certamente l'hanno portata dall'altra uscita. (Kadare, 1975:141)</p> <p>C. Quel senso di sicurezza e di fiducia che la loro presenza aveva fatto nascere per tanto tempo nell'animo degli scavatori Ø fu sostituito da un senso di vuoto e di paura. (Kadare, 1975:142)</p>

<sup>300</sup> Errore ortografico. Forma corretta: schiera.

	D. La mente dell'astrologo si sforzava di fendere l'oscurità e il fango, Ø per separarsi definitivamente dal mondo. (Kadare, 1975:147)
--	---

Tabella 92.

Le prime due porzioni di testo mancanti nella resa di Tirana sembrano riconducibili ad una dimenticanza dei traduttori, come già ravvisato nell'analisi del quarto capitolo. La narrazione, privata di queste due elementi testuali, perde, nel primo caso, un riferimento contenutistico legato agli eventi in atto (il cronista aveva scansato l'astrologo, intravisto sul carro diretto alla galleria, e questi lo aveva notato, perdendo così la stima nei suoi confronti); nel secondo caso, invece, risulta compromesso l'andamento della conversazione, nella quale si avverte la mancanza della replica dell'interlocutore. Un effetto di contrazione, prima, e di deformazione, poi, sono gli esiti sul livello mesostrutturale conseguenti a tali operazioni traduttive.

La terza eliminazione consiste in un sostantivo, "hamejtë", ovvero i trasportatori di terra, dunque gli altri protagonisti del lavoro di scavo della galleria, la cui condizione psicologica è altrettanto precaria quanto quella dei loro colleghi addetti allo scavo della terra.

L'eliminazione sottrae al contesto un elemento intrinseco alla narrazione, riducendo gli effetti interpretativi: si tratta di una contrazione.

Nell'ultimo frammento, infine, siamo di fronte ad una formulazione piuttosto poetica di Kadare, nella quale ogni elemento costituisce un tassello del mosaico raffigurante un'immagine metaforica e sublime. L'assenza di uno di questi tasselli compromette la nitida percezione dell'immagine, cosicché l'esito traduttivo de *La fortezza* comporta un esito di contrazione delle piste traduttive.

Nonostante l'evidente effetto di riduzione apportato dalle eliminazioni appena esposte, l'aspetto più problematico risultato dall'analisi critica della traduzione del settimo capitolo de *La fortezza* consiste nelle innumerevoli incoerenze linguistiche e grammaticali: errori ortografici, inadeguatezza nella scelta lessicale, uso improprio dei tempi verbali, goffaggini linguistiche, molte delle quali dovute all'influenza della lingua albanese (la lingua materna dei traduttori), rendono il testo, se non illeggibile, di certo estenuante. Di seguito, un campione delle maggiori grossolanità:

a) "*Ma un orecchio esperto poteva osservare che i carri che entravano nel cortile del forno non portavano un carico tanto pesante come sembravano, sebbene camminassero lentamente*"<sup>301</sup> (Kadare, 1975:121) – Si noti l'incompatibilità logica tra soggetto e verbo: "orecchio" e "osservare"; nonché l'uso forzato del verbo "sembravano", che non si accorda con il soggetto grammaticale rappresentato non dal sostantivo "carri", ma dall'intera proposizione.

b) "*In tutte le grotte profonde della fortezza noi mettemmo delle guardie*" (Kadare, 1975:122) – Scelta non appropriata del sostantivo "grotta", con cui è stato tradotto il termine albanese "bodrum" riferito agli ambienti sotterranei della fortezza.

<sup>301</sup> Le sottolineature sono nostre. Il corsivo indica che il frammento è tratto dai brani di interludio tra i capitoli, contrassegnati dal corsivo.

c) “Kurdishxhi, quando la torma di soldati la acclamò, mentre con le sue guardie egli passava in mezzo ad essi, tenne gli occhi semichiusi [...] (Kadare, 1975:124) – Il pronome personale atono è usato nel genere femminile, sebbene sia chiaro il riferimento al comandante turco.

d) “Il secondo pericolo sarebbe stato la sera dell’apertura della parete della galleria. Gli scavatori, ai quali toccherebbe la cattiva sorte di aprirla, potevano essere vittime del primo versamento di sangue”. (Kadare, 1975:138) – Le due forme verbali sottolineate non rispettano la logica della *consecutio temporum* della lingua italiana. Le forme da utilizzare sono, rispettivamente: “sarebbe toccata” e “avrebbero potuto”.

e) “ogni cosa partorisce sé stessa” (Kadare, 1975:136) – Errori ortografici, nonché grammaticali, che si commentano da sé.

La lista potrebbe continuare con ulteriori interessanti esempi dell’uso sgrammaticato e innaturale della lingua italiana da parte dei traduttori di Tirana.

All’interno del settimo capitolo de *I tamburi* sono state riscontrate tante aggiunte quante eliminazioni. Si avvii l’analisi a partire dai cinque esempi relativi alle aggiunte.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p>A. <i>Atje hynin vazhdimisht qerre të ngarkuara me miell, që dilnin pastaj të ngarkuar me bukë.</i> (Kadare, 1970:100)</p> <p>B. <i>Miku i tij i lartë e kishte ftuar që të pinin bashkë sherbet e të bisedonin. Atë e kishte marrë malli për të.</i> (Kadare, 1970:106)</p> <p>C. – <i>Mevla Çelebi, sa qenke dobësuar – tha me zë të lartë kryeveqilharxhi, kur kronikani hyri në çadrën e tij.</i> (Kadare, 1970:106)</p> <p>D. <i>Ne mund t’i pushtojmë kështjellat e tyre, por në fund të fundit ato janë një grumbull gurësh që ata mund të na i marrin përsëri, ashtu siç ua muarëm ne.</i> (Kadare, 1970:113)</p> <p>E. <i>Të njëjtën gjë për jetën mendonte në atë kohë astrologu, i cili kishte zbritur nga qerrja dhe po bëhej gati të hynte nën tokë [...].</i> (Kadare, 1970:115)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>A. <i>Vi entravano in continuazione carri, <u>evidentemente</u> carichi di farina, che uscivano pieni di pane.</i> (Kadare, 1981:107)</p> <p>B. <i>Il suo illustre amico lo aveva invitato a bere uno sciroppo e a conversare con lui: aveva voglia di rivederlo, <u>si capisce</u>.</i> (Kadare, 1981:112)</p> <p>C. <i>«Cielo, come sei smagrito!» esclamò l’intendente in capo non appena Čelebi ebbe varcato la soglia della tenda.</i> (Kadare, 1981:112)</p> <p>D. <i>Possiamo, sì, conquistare le loro fortezze, ma in fin dei conti sono <u>armi</u> di</i></p>

	<p>pietra, che essi sono capaci di riprenderci al modo stesso che noi le abbiamo prese a loro. (Kadare, 1981:119)</p> <p>E. Era la stessa sensazione, <u>ma sposata ad amarezza</u>, che provava in quell'istante l'astrologo, il quale, sceso carro, si accingeva a infilarsi sottoterra [...]. (Kadare, 1981:120)</p>
--	---

Tabella 93.

Tutte le aggiunte riscontrate nel testo de *I tamburi* risalgono alla resa francese di Vrioni, tranne una, la seconda (“si capisce”). In questa e nella prima delle aggiunte segnalate, si avverte l'intromissione di una voce estranea al contesto narrativo dell'originale kadareano, voce che espande le potenzialità interpretative inerenti il singolo frammento, nonostante apporti conclusioni detraibili dal contesto più ampio della narrazione. Tuttavia, l'ampliamento non sta tanto nell'informazione fornita, nel primo caso, o nella constatazione espressa, nel secondo, quanto nella percezione dell'intervento di una voce che prende parte alla situazione contestuale del romanzo, senza però essere contemplata dall'originale kadareano. Si è, dunque, in presenza di una trasformazione degli effetti interpretativi.

Rispetto agli altri tre esempi di aggiunta segnalati, invece, le implicazioni indotte dal materiale testuale introdotto dal traduttore (Vrioni, s'intende) sono di altra natura.

Nel terzo frammento, l'esclamazione “Cielo” riporta ad una sfera religiosa che può creare qualche ambiguità in un romanzo come *Kështjella*, dove, tra l'altro, si assiste allo scontro di forze opposte per cultura, religione, lingua e tradizioni, ovvero la controparte turca e quella albanese. L'invocazione del “Cielo”, messa in bocca all'intendente in capo dell'esercito ottomano, devoto alla fede islamica, non trova riscontro nel testo originale, e depista il lettore italiano, conducendolo su una percezione deformata della componente spirituale del personaggio. L'aggiunta, pertanto, opera una trasformazione delle intenzioni del testo originale.

Rispetto al testo kadareano, nel quarto frammento troviamo la sostituzione del sostantivo “grumbull” (lett. mucchio) con il vocabolo “armi”. Anche in questo caso si ha a che fare con una trasformazione del potenziale interpretativo del frammento originale: nessuna allusione alle “armi”, di fatto, è desumibile nel contesto situazionale di riferimento, nel quale la conversazione s'incentra sulla contrapposizione tra beni materiali (quali le fortezze, quindi un “mucchio di pietre”, le terre) e beni immateriali (la lingua, la cultura, la religione, le tradizioni), a cui si rifà l'intendente in capo per sostenere la sua tesi, secondo la quale per assoggettare realmente un popolo non basta impossessarsi delle sue terre, ma occorre penetrare nella sua sfera spirituale e mutarla, apportandovi le peculiarità della cultura invaditrice. Di fatto, poco oltre, nel testo di *Kështjella* si legge: “Ka gjëra të tjera që duhet t'i sulmojmë qindra herë, qindra vjet me radhë për t'i gjymtuar sado pak” (“Vi sono cose che bisogna aggredire centinaia di volte, per centinaia d'anni di seguito, per intaccarle appena appena”, Kadare, 1981:119).

Infine, il materiale testuale segnalato nell'ultimo frammento citato si colloca a metà strada tra l'aggiunta in senso stretto e l'esplicitazione. Si tratta, effettivamente, della conclusione tratta dal traduttore nei confronti dello stato d'animo del personaggio, meglio descritto poco oltre nel testo:

<i>Kështjella</i>	Sa herë që astrologu bëhej gati të zbriste nën tokë, hidhte një sy me trishtim rreth e rrotull dhe çuditej se si më parë nuk e kishte vënë re se sa e bukur ishte bota. [...] Tani që fati i tij qe gremisur në një llagëm të errët e me lagështirë, e kuptonte se shumë ditët e tij mund të kishin qenë të lumtura, po të mos ja kish errësuar lakmia e pangopur për një lumtëri më të madhe. (Kadare, 1970:115)
<i>I tamburi</i>	Ogni volta, al momento di scendere nella galleria, lanciava intorno a sé uno sguardo triste, meravigliandosi di non aver notato prima la bellezza di questo mondo. [...] E ora che il destino lo aveva precipitato in un sotterraneo umido e oscuro capiva che molti dei suoi trascorsi giorni sarebbero potuti esser felici se, con la sua brama di una felicità più perfetta non li avesse egli stesso oscurati. (Kadare, 1981:120-121)

Tabella 94.

La citazione di questo passaggio ci consente di cogliere meglio la portata dell'intrusione del traduttore, il quale esplicita la condizione psicologica dell'astrologo in un sentimento di "amarezza", conducendo il lettore su questa pista (cosa che l'autore del romanzo non fa), mentre il lettore, in modo individuale e soggettivo avrebbe potuto cogliere altre sfumature di questo delicato stato emozionale del personaggio. Si tratta di un'espansione dell'impatto interpretativo, assegnando al narratore un'incombenza non prevista nel testo originale.

Nel settimo capitolo dei *I tamburi*, in seconda istanza, sono state individuate, come premesso, cinque punti della narrazione in cui viene a mancare una porzione di materiale testuale rispetto all'originale. Se ne prenda atto dalla seguente tabella.

<i>Kështjella</i>	<p>A. Jeniçeri Tuz Okçan, që vërtitej midis turmës, po pendohej që nuk kishte blerë dhe ai një fustan me lule. <u>Që atë ditë, kur akënxhinjtë u nisën, ai kishte parë se si ushtarët blenin fustane të tilla, por i qe dukur kjo gjë e parakohshme. Kurse tani hante veten që nuk e kishte bërë një gjë të tillë, dhe kishte frikë se mos fustanet mbaroheshin, në mos ishin mbaruar me kohë.</u> Dy-tri herë, ndërsa shikonte kolonat e para që po afroheshin, u mat të hidhej me vrap gjer në vendin e dyqaneve, por ndërroi mend aty për aty, duke pasur frike se mos vonohej dhe, ndërkaq, akënxhiu me të cilin kishte bërë pazarllëkun, ja shiste robinën ndonjë tjetri. (Kadare, 1970:102)</p> <p>B. Ai i foli për sulmet dhe kundërsulmet e vazhdueshme, për të ftohtit e maleve dhe për terrorin dhe masakrat. <u>Kryeveqilharxhi dëgjonte i përqendruar, pa e ndërprerë tregimin e kronikanit.</u> Kur u duk se Mevla Çelebiu i tha pothuaj të gjitha, kryeveqilharxhi e ftoi përsëri të merrte hallvë. (Kadare, 1970:108)</p> <p>C. – Flitet shumë për të – tha kronikani. – Kam frikë se do të flitet më shumë. – <u>Sa vjeç është? – pyeti Çelebiu.</u> Kryeveqilharxhi u mendua një çast. – Besoj rreth tridhjetë e gjashtë. Ndoshta pak më tepër. – <u>E çuditshme.</u> – Një miku im i fuqishëm e ka njohur.</p>
-------------------	--

	<p>– Skënderbeun?  – Po. Atëherë kur ne zhvilluam bisedimet e para me të [...] (Kadare, 1970:112)</p> <p>D. [...] – Kurse miku im më tha atëherë se zëri i Skënderbeut kishte një fuqi shtypëse të jashtëzakonshme. Disa kohë pas mbarimit të bisedimeve, miku im i lartë mori një pushim për të qetësuar nervat.  Mevla Çelebiu vështronte i hutuar.  – Sigurisht që kryesorja nuk ishte çështja e zërit, – tha kryeveqilharxhi. – <u>Bile mund të thuash pa frikë se zëri ishte një gjë e dorës së dytë.</u> Kryesorja ishte se ato ishin bisedime të vështira. Shumë të vështira, – shtoi ai pas pak. (Kadare, 1970:113)</p> <p>E. Mendja e astrologut përpiqej të kapërcente errësirën dhe baltën për të dalë lart në sipërfaqe që të ndahej përfundimisht me botën. Por nuk mundte. (Kadare, 1970:123)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>A. Navigando attraverso la folla, Tuz Okcian si pentiva di non aver fatto altrettanto. Ø Due o tre volte, a veder da lontano le prime colonne, era stato tentato di precipitarsi ai banchi di vendita, poi ci aveva rinunciato per tema di far tardi e di veder l’akingi con cui si era accordato vendere a un altro la sua prigioniera. (Kadare, 1981:109)</p> <p>B. Gli descrisse i continui attacchi e contrattacchi, le devastazioni, i massacri, le dure condizioni di battaglia sui monti. Ø E quando ebbe terminato, l’intendente in capo lo invitò a prendere ancora dell’halva. (Kadare, 1981:112)</p> <p>C. «Si parla molto di lui.»  «Temo che in futuro se ne parlerà ancora di più.»  Ø  L’intendente in capo rifletté un istante.  «Trentasei anni, credo. Forse un po’ di più. Ø Un potente personaggio mio amico lo ha conosciuto. Ø Al tempo dei nostri primi negoziati. [...] (Kadare, 1981:118)</p> <p>D. [...] «E il mio amico mi diceva che, con la sola voce, Scanderbeg esercitava un ascendente straordinario. Poco dopo la fine dei negoziati, quel dignitario si fece accordare una licenza per curarsi i nervi.»  Čelebi lo guardava stupito.  «Oh, certo, la voce di Scanderbeg non ne era la sola causa, Ø ma dovette influire sul suo stato nervoso. Il fatto è che i negoziati erano stati così serrati da lasciarlo sfinito.» E dopo una pausa l’intendente in capo aggiunse: «Sì, estremamente serrati». (Kadare, 1981:118)</p> <p>E. L’astrologo si sforzava, col pensiero, di forare la terra e le tenebre per emergere alla superficie Ø. Impossibile. (Kadare, 1981:128)</p>

Tabella 95.

Delle eliminazioni segnalate nei frammenti tratti da *I tamburi*, solo la prima è direttamente attribuibile al traduttore italiano, mentre le altre quattro sono già state operate nella resa di Vrioni, testo fonte per Donaudy.

Gli effetti resi dalle cinque eliminazioni sono disomogenei.

Nel primo caso, la soluzione di Donaudy appiattisce di qualche grado la connotazione psicologica del personaggio del giannizzero, sottraendo all'attenzione del lettore qualche elemento delle sue elucubrazioni. È chiaro che l'operazione attuata comporta una riduzione degli effetti di voce ed una contrazione del potenziale interpretativo.

Anche nel secondo frammento, venendo a mancare un dettaglio sulla maniera in cui l'intendente in capo ascolta il resoconto del cronista, e quindi sulla sua interiezione nel contesto situazionale, si verifica una riduzione degli effetti di voce dei protagonisti dell'episodio, nonché una contrazione del potenziale interpretativo.

Differente è l'esito delle eliminazioni che interessano il terzo frammento.

La prima di esse sembra togliere continuità al dialogo, venendo a mancare la domanda ("Sa vjeç është?", lett. "quanti anni ha?"), alla quale l'altro personaggio fornisce la risposta. Ciò crea una deformazione degli effetti di voce.

Le altre due eliminazioni, invece, riducono l'enfasi della conversazione, in quanto sopprimono le reazioni di uno dei due interlocutori (il cronista) rispetto alle asserzioni dell'altro (l'intendente in capo). Anche in questo caso, pertanto, si può parlare di riduzione degli effetti di voce, nonché di contrazione degli effetti interpretativi, dal momento che il lettore non è più nella condizione di avvertire quali sensazioni suscitino le parole dell'intendente in capo sull'animo del cronista.

Nel quarto frammento, l'eliminazione di una delle asserzioni dell'intendente in capo ("Bile mund të thuash pa frikë se zëri ishte një gjë e dorës së dytë" (lett. Anzi puoi dire senza timore che la voce era una cosa di second'ordine), è accompagnata dall'esplicitazione dell'argomento della discussione ("ma dovette influire sul suo stato nervoso"). Ne consegue che il traduttore, così facendo, sposta l'attenzione del lettore sulle ripercussioni subite dal dignitario turco menzionato in seguito all'incontro con il condottiero albanese, indebolendo, invece, la focalizzazione presentita nell'originale sul tentativo dell'intendente in capo di sminuire il vigore della personalità di Scanderbeg. Ne risulta, pertanto, una trasformazione degli effetti interpretativi rispetto al frammento originale.

Infine, nel quinto frammento, già analizzato in riferimento alla resa de *La fortezza* (si confronti la tabella 92 ed il relativo commento), ci viene a mancare l'elemento più importante del messaggio kadareano: il tentativo spirituale dell'astrologo di separarsi dalla dolorosa contingenza terrena e proiettarsi, attraverso la morte, verso la dimensione celeste. In esso, il lettore albanese può cogliere un chiaro riferimento, nonché un richiamo anaforico, a quanto esposto poco prima nella

narrazione<sup>302</sup>, alla professione che l'uomo ha svolto per tutta la sua esistenza, l'osservazione delle stelle e l'interpretazione dei loro presagi. In seguito all'eliminazione segnalata, invece, al nostro lettore, non solo viene precluso questo indizio interpretativo, ma viene anche fornito l'accesso ad una pista interpretativa differente, diremmo opposta: di fatto, l'astrologo, anziché nell'atto di compiere il proprio percorso interiore di accettazione della morte, sembra essere colto nel disperato desiderio di uscir fuori da quel sepolcro e continuare a vivere. Siamo, dunque, in presenza di una deformazione del potenziale interpretativo dell'originale.

In merito al nono capitolo, l'analisi relativa alle aggiunte e alle eliminazioni rivela una notevole disparità tra la traduzione di Tirana e la resa mediata dal francese. Nella prima non si segnalano interventi traduttivi classificabili come scelte radicali, bensì soluzioni traduttive che, in virtù del cambiamento del messaggio originale che esse implicano, sono degne di essere, seppur rapidamente, menzionate.

Il primo esempio appare tra le prime righe del capitolo in questione.

<i>Kështjella</i>	Mevla Çelebiu shikonte me zili ushtarët, që rrinin shtrirë gjysmë të zhveshur përpara çadrave. Vapa të merrte frymën dhe ai do të donte të rrinte ashtu <u>i zhveshur</u> si ushtarët, sikur kjo gjë të mos rrezikonte dinjitetin e tij. (Kadare, 1970:136)
<i>La fortezza</i>	Mevlâ Çelebi guardava con indivia i soldati che giacevano sdraiati seminudi davanti alle tende. Il caldo era soffocante ed agli avrebbe voluto stare così <u>vestito</u> come i soldati, se ciò non mettesse a rischio la sua dignità. (Kadare, 1975:163)

Tabella 96.

Piuttosto che “vestito”, nella resa di Tirana sarebbe da preferire, sia per coerenza logica che per conformità all'originale, l'aggettivo “svestito” (dall'orig. “i zhveshur”). La svista apporta una trasformazione all'impatto interpretativo sul lettore d'arrivo.

In seconda istanza, la tendenza frequente dei traduttori di Tirana di lasciare in lingua albanese certi termini afferenti alla sfera culturale, si trasforma, in alcuni passaggi, in un'implicitazione per il lettore italiano. È il caso del seguente frammento:

<i>La fortezza</i>	– Io mi chiamo Sadedin – disse il cieco – Prima mi chiamavano Sadedin <u>Bilbili</u> , un nome che non mi è mai piaciuto. – A te piaceva il nome Sarperkan Tak Kellëç Ollgunsoj – intervenne il cronista. – Quel nome non fui capace di conservarlo, – disse Sadedin. Questa guerra da Sadedin <u>Bilbili</u> mi ha mutato in Sadedin <u>Qorri</u> . Tutti mi chiamano così. (Kadare, 1975:166)
--------------------	--

Tabella 97.

<sup>302</sup> “Tjetri mendim kishte një farë lidhjeje me yjtë, me të cilët ai gjithë jetën ishte miqësuar, armiqësuar, grindur e pajtuar, më tepër se me njerëzit, dhe tani, në çastin e mbarimit, nuk do t'i shihte më, por në vend të tyre do të shihte vetëm baltë të zezë dhe të lagët, që pikon ujë vazhdimisht” (Kadare, 1970:121) (“Un altro dei suoi pensieri si riferiva vagamente agli astri coi quali, nell'arco della sua vita, si era forse, più che con gli uomini, legato d'amicizia, bisticciato e riconciliato, e che adesso, nell'imminenza della sua fine, non avrebbe più rivisto. Avrebbe visto, al loro posto, la terra nera e inzuppata che sgocciolava, sgocciolava senza sosta”; Kadare, 1981:126).

In albanese, “bilbil” significa usignolo, mentre “qorri”, del registro colloquiale, sta per cieco, guercio. Il fatto di tenere celato il significato di questi due termini al lettore italiano ignaro dell’albanese, comporta una riduzione delle potenzialità interpretative offertegli.

Infine, si può ritenere un errore di distrazione la resa in accezione positiva di un aggettivo che originariamente è di senso negativo.

<i>Kështjella</i>	Unë jam <u>i pakënaqur</u> nga ti, arkitekt, tha. (Kadare, 1970:145)
<i>La fortezza</i>	Io sono <u>contento</u> di voi, architetto Kauri» disse. (Kadare, 1975:173)

Tabella 98.

Il lapsus “contento” versus “scontento”, può essere stato generato da una lettura veloce dall’originale, nel quale è stato frainteso “ i kënaqur” (lett. contento) con “i pakënaqur” (lett. scontento).

Tuttavia, a livello contenutistico l’esito è opposto a quello inteso dall’autore: il senso di scontentezza che il pascià esprime nei confronti dell’architetto, è stato mutato dai traduttori nel sentimento opposto.

Ne *La fortezza*, dunque, si assiste, ancora una volta, all’alterazione del messaggio originale, depistando o lasciando perplesso il lettore che non trova il filo logico nella narrazione. Tutto ciò, sul piano mesostrutturale, si traduce in un effetto di trasformazione dell’atto interpretativo.

Tornando, invece, sulla questione delle scelte radicali, ne *I tamburi* si riscontrano una serie di eliminazioni, di diversa natura e differente impatto interpretativo, nonché un paio di aggiunte. Anche qui, inoltre, qualche libera riformulazione di certi concetti, pur non rientrando nella categoria delle scelte radicali, apporta qualche lieve differenza nella percezione di certe sentenze.

Si segnalino, dapprima, le eliminazioni.

<i>Kështjella</i>	<p>A. Mevla Çelebiu shikonte me zili ushtarët, që rrinin shtrirë gjysmë të zhveshur përpara çadrave. (Kadare, 1970:136)</p> <p>B. <u>Ai vuri re se turma njerëzish po drejtoheshin në sheshin midis çadrave [...]</u> (Kadare, 1970:137)</p> <p>C. – Mua më quajnë Sadedin – tha i verbëri. – Më parë më thërrisnin Sadedin Bilbili, një emër që s’më ka pëlqyer kurrë. – <u>Ty të pëlqente emri Sarperkan Tok Kellëç Ollgunsoj – ndërhyri kronikani.</u> – <u>Atë emër s’e mbajta dot – tha Sadedini.</u> – Kjo luftë nga Sadedin Bilbili më këtheu në Sadedin Qorri. Kështu më thërresin tani të gjithë. (Kadare, 1970:139)</p> <p>D. – Ç’të kemi? – tha më në fund oficeri. – <u>Të gjithë pyesin për luftën. Lufta është bërë biseda e ditës. Kudo flitet për të, mblidhen ndihma, shkruhen vjersha. Hanëmet ëndërrojnë për heronjtë – vazhdoi ai duke qeshur.</u> – <u>Mos u tall. Na trego, vërtet, ç’thuhet andej.</u> – <u>Nuk tallem – tha oficeri.</u> – Gjithë kryeqyteti vetëm një gjë ka në gojë, luftën. E patë Skënderbeun? Pyesin porsa marrin vesh që je kthyer nga Shqipëria. Pyesin sikur ne të kemi ardhur këtu për të bërë sehir.</p>
-------------------	--

	<p>– Është e lehtë të flasësh nga zyrat. (Kadare, 1970:139)</p> <p>E. – Këshilli i luftës dëshëron të dijë ç’shenja japin yjtë për këtë luftë – pyeti allajbeu. – A je gati të përgjigjesh? – <u>Gati jam.</u> – <u>Atëherë përgjigju: ç’shenja japin yjtë për një sulm të dytë nga ana jonë kundër kalasë?</u> <u>Astrologu nuk e vonoi përgjigjen.</u> – Shenja jo të mira – tha. – Tani për tani pozicioni i tyre është i pafavorshëm për një sulm. (Kadare, 1970:149)</p> <p>F. [...] punë të përbuzhme arkitektësh dhe teknikësh, që ai i urrente. <u>Tavxhai fërkoj ballin me dorën e tij të shkurtër.</u> – Shumë vjet më parë [...] (Kadare, 1970:150-151)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>A. Celebi guardava con invidia gli uomini mezzo Ø sdraiati davanti alle tende. (Kadare, 1981:141)</p> <p>B. Ø Una gran folla si dirigeva verso lo spazio lasciato libero fra le tende [...] (Kadare, 1981:141)</p> <p>C. «Io invece mi chiamo Sadedin. Mi soprannominavano l’Usignolo, ma la guerra mi ha tolto questo appellativo, che del resto non mi piaceva, Ø e ora sono soltanto Sadedin il Cieco.» (Kadare, 1981:143)</p> <p>D. «Potete immaginarvelo», disse l’ufficiale. Ø «Non si parla che di questa spedizione. E appena sanno che uno ritorna dall’Albania, la prima domanda che gli rivolgono è se ha visto Scanderbeg. Sembrano credere che siamo venuti qui come spettatori» «Evidentemente, viste dai burocrati, le cose hanno tutt’un altro aspetto.» (Kadare, 1981:144)</p> <p>E. «Il consiglio vorrebbe sapere quali sono i segni degli astri nei riguardi si questa campagna», disse l’allaybey. «Sei in grado di rispondere?» «Sì. Ø I segni non sono propizi. Per il momento la posizione degli astri non è favorevole a un attacco.» (Kadare, 1981:152)</p> <p>F. [...] lo spregevole lavoro degli architetti e dei tecnici, da lui tanto odiati. Ø «Parecchi anni fa» [...] (Kadare, 1981:153)</p>

Tabella 99.

Delle sei eliminazioni evidenziate, tre (C, D, E) afferiscono ad un segmento dialogato: la perdita (già avvenuta nella resa francese) consiste nell’appiattimento dell’enfasi della conversazione, mentre da un punto di vista contenutistico la rilevanza è minore. Ne consegue che l’effetto maggiormente presentato è quello della riduzione degli effetti di voce.

Nel frammento indicato con la lettera A, invece, ci sembra di poter giudicare che l’eliminazione consista in una dimenticanza di Donaudy, dal momento che nella resa francese

l'aggettivo “dévêtus” (Kadare, 1972:151) è presente. Trattandosi dell'eliminazione di un particolare descrittivo degli atteggiamenti dei soldati, l'impatto di tale operazione traduttiva si ripercuote sull'atto interpretativo, il quale subisce una contrazione rispetto all'originale.

Anche rispetto all'ultimo dei sei frammenti, l'eliminazione è opera del nostro traduttore, il quale, in questa circostanza sottrae all'attenzione del lettore un gesto di forte ripercussione psicologica compiuto dal personaggio in un momento di particolare tensione nervosa. Effetti di riduzione degli affetti di voce, nonché contrazione del potenziale interpretativo, costituiscono il risultato di tale operazione traduttiva.

Per quanto concerne il segmento indicato con la lettera B, infine, assistiamo alla modificazione della focalizzazione e del punto di vista: mentre nell'originale il narratore assume il punto di vista del personaggio, riportando ciò che lui vede, nella resa italiana, per via della modificazione avvenuta ne *Les tambours*, il lettore apprende ciò che il narratore stesso gli comunica, dal suo punto di vista, eliminando, dunque, la focalizzazione sul personaggio. In questo caso, dal punto di vista mesostrutturale, si tratta di una deformazione degli effetti di voce.

Per quel che riguarda le aggiunte, esse sono in numero inferiore, sebbene il loro impatto sul lettore sia alquanto considerevole.

<i>Kështjella</i>	<p>A. – Janë dy spiunë që donin të vidhnin sekretin e derdhjes së topave të mëdhenj. – Sekretin e topave? – ja bëri një azap, duke lëshuar një vërshëllimë habie. (Kadare, 1970:138)</p> <p>B. Myftiu u mat të thoshte diçka, por ndërroi mendje në çast. Sytë e tij gjysmë të mbyllur vështronin me përbuzje gjithçka. Duke përfunduar, arkitekti shfaqti mendimin e tij për vazhdimin e luftës. Ai propozoi një sulm të ri. (Kadare, 1970:148)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>A. «Sono due spie che cercavano di rubare il segreto dei <u>nostri</u> grossi cannoni.» «Il segreto dei <u>nostri</u> cannoni?» fece un asapo, con un fischio di meraviglia. (Kadare, 1981:142)</p> <p>B. Il mufti fu tentato di dire qualcosa ma cambiò subito parere. Aveva, socchiusi gli occhi, un'aria di profondo disprezzo. <u>Era evidente che, ancora una volta, l'architetto aveva tratto profitto da una situazione che si presentava, per lui, scabrosissima.</u> Per concludere, si pronunciò in favore del proseguimento dell'assedio. E suggerì di lanciare un nuovo attacco. (Kadare, 1981:151)</p>

Tabella 100.

La prima aggiunta richiama il tema della contrapposizione tra “noi” e “il nemico” che, in maniera celata, percorre il romanzo, come già analizzato nel paragrafo relativo alla connotazione. L'aggiunta dell'aggettivo “nostro”, avvenuta primariamente ne *Les tambours*, di fatto, deforma la percezione del lettore circa l'imputazione delle responsabilità del misfatto: con questa aggiunta, dalla traduzione sembra scaturire l'opinione – parteggiata dall'ideologia comunista – che le iniquità sono compiute dal nemico, il quale è “altro” da “noi”. In altri termini, riallacciandosi alla trama del

romanzo, colui che tenta di spiare il segreto tecnico non appartiene alla comunità che possiede il cannone, quindi è uno straniero che tenta di impossessarsi di una cosa che è “nostra”. Tuttavia, questa implicazione di “estraneità” non è presente nel frammento kadareano, dal quale, secondo una lettura metaforica, si può, tutt'al più, desumere l'intenzione dell'autore di denunciare, tacitamente, la tendenza della propaganda comunista di scovare delle minacce e dei colpevoli in seno alla stessa società albanese, diffondendo così un senso di timore e sospetto tra la popolazione, la quale, come nel caso dei personaggi del romanzo, avrebbe assistito impotente all'esecuzione dei presunti colpevoli. L'impatto di quest'aggiunta, pertanto, sembra apportare un'espansione degli effetti interpretativi rispetto all'originale.

Quanto alla seconda aggiunta, ancora una volta riconducibile alla volontà di Vrioni, essa fa seguito ad un paragrafo in cui il narratore ci mette a conoscenza della replica che l'architetto rivolge al *müftü*, dopo che costui aveva messo in discussione le ipotesi avanzate da Kaur circa l'interruzione dei rifornimenti idrici da parte degli stessi albanesi, per sventare un possibile avvelenamento ad opera del nemico.

Appare chiaro che le conclusioni tratte nel segmento aggiunto nella resa italiana (ovvero francese) corrispondono ad una logica interpretazione del contesto situazionale, cosicché le risultanze discutibili di tale scelta traduttiva sono duplici: da un lato, la spiegazione dell'esito della replica di Kaur risulta scontata, ovvero desumibile dal contesto, e in ciò tale operazione traduttiva rientra nella categoria dell'esplicitazione, più che dell'aggiunta; ciò che invece risulta immesso all'interno del materiale testuale preesistente è il richiamo dell'attenzione sulla figura dell'architetto. Tale focalizzazione è assente nel testo kadareano, nel quale la controversia tra Kaur ed il *müftü* si chiude ponendo in rilievo la reazione psicologica del religioso.

Del resto, dalla trama del romanzo si apprende che il personaggio dell'architetto è noto tra i membri del consiglio militare per la sua indifferenza ed impassibilità contro ogni pressione ed imputazione di responsabilità. Considerata in quest'ottica, l'aggiunta sembra apportare al testo tradotto un accrescimento degli effetti di voce, nonché una trasformazione dell'impatto interpretativo, guidando il lettore verso la percezione di un progresso della condizione psicologica del personaggio dell'architetto, mai delineato del romanzo kadareano.

## 7. Discorso indiretto libero

La componente dialogica ricopre una parte predominante dell'intera struttura testuale del romanzo *Kështjella*. Le voci dei personaggi coinvolti nelle azioni sono continuamente inserite nel corso della narrazione, non solo sotto forma di discorso diretto, ma anche di discorso indiretto, e, talvolta, di discorso indiretto libero.

Le parti dialogate sono ben evidenziate per mezzo della relativa punteggiatura, sia nel testo originale (per mezzo di un trattino – ) che nelle due traduzioni: *La fortezza* ricorre al trattino – come *Kështjella*; mentre *I tamburi* segue il testo fonte francese nell’uso di virgolette « ».

I discorsi indiretti sono segnalati, sia nell’originale che nelle due rese, da verbi del dire, senza particolari ripercussioni di tipo traduttivo.

Ciò che invece occorre esaminare in termini di critica delle traduzioni è la presenza, nella tessitura narrativa di *Kështjella*, di alcune espressioni dirette dei personaggi non segnalate da relativa punteggiatura, ma interposte nel corso della narrazione in terza persona.

Si prenda in esame il seguente passaggio tratto dal quinto capitolo, allorché i membri del consiglio sono riuniti per discutere sulla tattica bellica da adottare per espugnare la fortezza albanese.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p>Diskutimet ishin të gjata, të zhurmshme dhe me shumë ndërhyrje. Plaku Tavxha, Tahankai, myftiu dhe disa të tjerë <u>shfaqën mendimin</u> që të provohej së shpejti një sulm i dytë. Ata <u>thanë</u> se ushtria e lavdishme e osmanëve, që kish marrë me dhjetëra kështjella të papushtueshme, s’kish se si të duronte qoftë edhe turpin e gozhdimit për një kohë të gjatë përpara mureve të kësaj kalaje. <u>Gjithë bota pret lajmin e rënies së saj, thanë</u> ata. <u>Duhet të sulmojmë</u>. Por shumica ishte kundër sulmit, sidomos tani. Ata <u>thanë</u> se një sulm i dytë di ky kishte rrezik të përgjysmonte ushtrinë edhe të ulte krejt moralin e saj. Ata <u>thanë</u> se ishte një e vërtetë e pamohueshme që përpara furisë së ushtrisë së lavdishme osmane s’kish kështjellë që të qëndronte, dhe kjo gjë ishte provuar me dhjetëra herë, por nga ana tjetër duhej pasur parasysh se kjo kala që kishin përpara ishte, më sa dukej, një kala e llojit të veçantë, përderisa një sulm i tillë i tmerrshëm si ky sulm, që do të fshinte nga faqja e dheut çdo fortesë të papushtueshme, nuk dha fitoren. Prandaj ata <u>shfaqën mendimin</u> që hëpërhë të kërkoheshin rrugë të tjera për të arritur atë që nuk u arrit me sulm. Ata <u>thanë</u> se kurorën e lavdisë të një ushtrie e zbukurojnë xhevahirët e fitoreve, pavarësisht nga mjetet e përdorura për t’i arritur ato. (Kadare, 1970:82-83)</p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p>Le discussioni furono lunghe, rumorose e vi furono parecchi interventi. Il vecchio Tavxhà, Tahankà, il myfti ed alcuni altri <u>espressero il parere</u> che si provasse quanto prima un secondo attacco. Essi <u>dissero</u> che il glorioso esercito degli osmanli, che aveva espugnato decine di fortezze inespugnabili, non poteva in nessun modo tollerare sia pure la vergogna d’essere inchiodato per lungo tempo davanti alle mura di questa roccaforte. <u>Tutto il mondo, dissero</u> essi, <u>attende la notizia della sua caduta. Bisogna che ci lanciamo all’attacco</u>. Ma i più erano contro l’attacco, specialmente adesso. Costoro <u>dissero</u> che un secondo attacco come questo rischiava di ridurre a metà il numero dell’esercito e di abbassare completamente il suo morale. Essi <u>dissero</u> anche che era una verità innegabile che davanti all’impeto travolgente del glorioso esercito degli Osmanli non c’era fortezza che potesse resistere, e questo era stato provato decine di volte; ma, d’altro canto, bisognava prendere in considerazione il fatto che questa fortezza, che stava davanti a loro, era a quanto pareva, una fortezza tutta particolare, dato che tale terribile assalto, come quello che era stato sferrato, il quale avrebbe spazzato via dalla superficie del suolo qualunque altra inespugnabile fortezza, non aveva dato la vittoria. Perciò essi <u>espressero il parere</u> che per ora si cercassero altre vie per ottenere quello che non si era potuto ottenere con il combattimento. Essi <u>dissero</u> che la corona di gloria di un esercito viene abbellita dalle perle delle vittorie, indipendentemente dai mezzi adoperati</p>

	per ottenerle. (Kadare, 1975:98-99)
<i>I tamburi</i>	La discussione fu lunga e burrascosa. Il vecchio Tavgia, Tahankai, il myfti e qualcun altro <u>furono del parere</u> di tentare senza indugio un nuovo attacco. Il glorioso esercito degli Osmanli, che aveva preso d'assalto decine di cittadelle considerate inespugnabili, non doveva, <u>dicevano</u> , patire la benché minima umiliazione, neppure quella di rimanere a lungo inchiodato davanti ai bastioni: <u>il mondo intero aspettava la notizia della caduta della piazzaforte. Bisognava quindi attaccare</u> . La maggioranza dei consiglieri, però, era contro l'assalto, specie nelle circostanze che s'eran venute a creare. Un'altra azione sfortunata, <u>obiettavano</u> , rischiava di decimare gli effettivi e di avvilito del tutto il morale delle truppe. Certo, come era stato cento volte dimostrato, nessuna cittadella poteva resistere all'impero del glorioso esercito ottomano; ma bisognava considerare che la piazzaforte che gli si ergeva adesso davanti era, evidentemente, d'un tipo speciale, dato che un attacco violento come quello che era stato sferrato, tale da spazzare dalla faccia della terra la più potente delle fortezze, non aveva recato la vittoria. <u>Ritenevano</u> pertanto <u>necessario</u> , almeno per il momento, ricercare altri mezzi per ottenere quanto non si era potuto ottenere mediante l'attacco diretto. Per un esercito, <u>questa la loro opinione</u> , la vittoria è una perla aggiunta alla sua corona di gloria, indipendentemente dai mezzi adoperati per riportarla. (Kadare, 1981:89-90)

Tabella 101.

Nel segmento originale, la maggior parte del materiale testuale è costituito dai pensieri dei membri del consiglio militare, riportate come discorso indiretto, introdotto tre volte dal verbo “dire” (“thanë”, lett. dissero) e due volte dall’espressione “shfaqën mendimin” (lett. espressero l’opinione). Tuttavia, nella parte centrale della citazione, nel lungo periodo introdotto dalla proposizione “Ata thanë se ishte një e vërtetë e pamohueshme” (lett. Essi dissero che era una verità innegabile), si assiste all’interruzione del discorso indiretto, con la frase “që të qëndronte” (lett. che resistesse), e al subentrare del discorso indiretto libero, laddove il prosiegua delle considerazioni espresse non è direttamente associabile alla reggenza del verbo “dire”, ma prende avvio in maniera autonoma, come se fosse, sintatticamente, un altro periodo.

Rispetto a questa evidenza testuale di *Kështjella*, le due traduzioni propongono due esiti differenti: *La fortezza* mantiene la struttura sintattica dell’originale, nonché la percezione della commistione di discorso indiretto e discorso indiretto libero; *I tamburi*, invece, a partire da *Les tambours*, mostra una ristrutturazione dell’intera porzione di segmento citato, sopprimendo il discorso indiretto e trasformando l’intero periodo in discorso indiretto libero, non così facilmente discernibile, in quanto la voce narrante sembra ben confondersi con quella dei personaggi coinvolti nella riunione.

La resa italiana indiretta, pertanto, si fa portatrice di una deformazione degli effetti di voce.

Per quel che riguarda le altre strutture apparse nell’originale come discorso indiretto, ancora una volta le due rese in italiano sono discordi: la traduzione indiretta di Donaudy segue le riformulazioni operate da Vrioni, dando vita ad un discorso indiretto narrativizzato, ovvero completamente assorbito nel contesto narrativo, in quanto la cornice citante non rappresenta un

elemento di subordinazione della frase, come nel caso del discorso indiretto subordinato, quello utilizzato da Kadare, nonché dai traduttori di Tirana, che fanno uso di cornici citanti che appaiono come strutture sovraordinate rispetto al discorso citato.

Si confronti, ad esempio, l'esito della seguente frase: "Ata thanë se një sulm i dytë di ky kishte rrezik të përgjysmonte ushtrinë edhe të ulte krejt moralin e saj". Ne *La fortezza*, è mantenuta la struttura grammaticale e sintattica originale: "Costoro dissero che un secondo attacco come questo rischiava di ridurre a metà il numero dell'esercito e di abbassare completamente il suo morale"; ne *I tamburi*, invece, la modificazione della cornice citante cambia la strutturazione del discorso indiretto, che diviene, di fatto, narrativizzato: "Un'altra azione sfortunata, obiettavano, rischiava di decimare gli effettivi e di avvilito del tutto il morale delle truppe".

A nostro avviso, la narrativizzazione del discorso indiretto tende ad indebolire la percezione delle voci dei personaggi, meglio presentite nella struttura del discorso indiretto subordinato. D'altro canto, però, una traduzione come quella de *I tamburi* risulta più leggibile, più scorrevole, più armonica, mentre quella de *La fortezza* sembra incagliarsi nelle espressioni del dire ripetute identiche diverse volte.

Ne *I tamburi*, quindi, si intravede la presenza di un'ulteriore deformazione degli effetti di voce.

In altre porzioni del testo di *Kështjella*, in cui sono riportate le parole di qualche personaggio senza la segnalazione dell'interpunzione, l'esito traduttivo nelle due rese in italiano mostra qualche differenza rispetto all'originale.

Si confronti un passaggio tratto dal tredicesimo capitolo, nel quale il pascià prende la parola nel corso di una delle riunioni del consiglio militare.

<i>Kështjella</i>	Për vazhdimin e luftës ai tha se duheshin bërë sulme të njëpasnjëshme, pa e lënë armikun të merrte frymë. <u>Ne kemi ardhur këtu për të marrë këtë kala dhe jo për të filozofuar, tha ai. Sulmet do të bëhen, pothuaj çdo ditë, pa marrë parasysh humbjet dhe pa marrë parasysh asgjë.</u> Ai e tha këtë me bindje, sepse e dinte se nga përvoja e tij se vetëm sulmet e pandërprera, të cilat nuk i lënë ushtarit të mendojë asgjë tjetër, veç shpëtimit të kokës, janë ilaçi më i mirë kundër mërzhisë së luftës. (Kadare, 1970:201)
<i>La fortezza</i>	Quanto alla continuazione della guerra, egli disse che era necessario si sferrassero degli attacchi consecutivi, senza lasciare al nemico il tempo di respirare. <u>Noi siamo venuti qui per espugnare questa fortezza, egli disse, e non per discutere di filosofia. Bisogna attaccare quasi ogni giorno, senza badare alle perdite, senza nulla prendere in considerazione.</u> Disse tutto questo con piena convinzione, perché per sua esperienza personale sapeva che soltanto gli attacchi ininterrotti, i quali non lasciano tempo al soldato di pensare ad altro che alla propria salvezza, sono il rimedio migliore contro la «noia di guerra». (Kadare, 1975:241)
<i>I tamburi</i>	In quanto all'attacco, sarebbe ricominciato e si sarebbe proceduto per assalti reiterati, così da impedire al nemico di riprender fiato. <u>«Siamo venuti per impadronirci della piazzaforte, non per filosofare», disse. «Gli assalti avranno luogo ogni giorno, o quasi, indipendentemente dalle perdite e dagli ostacoli».</u> E ciò disse in tono di profonda convinzione, giacché sapeva per esperienza che solo

	gli attacchi continui, non lasciando ai soldati il tempo di pensare, se non a salvarsi la vita, sono i migliori rimedi contro il disgusto della guerra. (Kadare, 1981:202)
--	---

Tabella 102.

Com'è stato messo in risalto nella sovrastante tabella, le parole dirette del pascià, nel segmento originale, non sono state contrassegnate come discorso diretto corredato da punteggiatura, ma sono state assorbite dalla narrazione. Allo stesso modo si comportano i traduttori di Tirana, che seguono pedissequamente il testo fonte albanese. La resa indiretta di Donaudy, invece, si attiene alla traduzione in francese, nella quale le parole del pascià sono state segnalate per mezzo di virgolette « ».

In questa circostanza, dal momento che risulta immediatamente chiaro che si tratta delle parole di Tursun pascià e che nel testo kadareano, semplicemente, non è stata utilizzata una punteggiatura canonica, le due alternative proposte, ovvero l'uso o meno delle virgolette, non comportano conseguenze di tipo interpretativo né stilistico. Per coerenza con il resto dei dialoghi segnalati con segni di interpunzione, tuttavia, risulta accurata la soluzione della resa francese e di quella italiana indiretta, di fare ricorso alle virgolette anche in questa occasione.

Spostando l'attenzione sull'argomento focale di questo paragrafo, ovvero la presenza del discorso indiretto libero nell'originale e la relativa resa nelle due traduzioni italiane, saranno presi in esame alcuni segmenti rappresentativi.

Il primo è tratto dal quarto capitolo, nel quale la narrazione si sofferma sui bombardamenti contro la fortezza, che sembrano non conseguire gli obiettivi previsti ed attesi.

<i>Kështjella</i>	Tursun pashai vështronte i mvrëjtur muret e kështjellës. Në shumë vende bedenet ishin rrafshuar. Në muret dukeshin gjithashtu çarje të mëdha, por ai përsëri nuk ishte i kënaqur. Ai kish shpresuar më tepër nga topat. Për të dhjetën herë ja mori arkitektit nga duart skicën e kështjellës dhe vështroi vendet e shënuara me bojë të kuqe. Ç'është e vërteta topat kishin qëlluar pothuaj me përpikmëri në vendet e caktuara, megjithatë përfundimi nuk ishte i kënaqshëm. <u>Mos vallë arkitekt Kauri kishte gabuar në studimet e tij?</u> Kishte shumë kohë që vazhdonte bombardimi e megjithatë asnjë nga çarjet e hapura nëpër mure nuk e gëzonte syrin e Tursun pashait. <u>Në qoftë se arkitekt Kauri kishte gabuar, ndoshta nuk ishte faji i tij. Kjo kala ishte ters. Me siguri ajo ishte ngritur në mënyrë djallëzore, kundër rregullave të njohura të ndërtimit.</u> Pas çdo gjëmimi të fuqishëm, ai ngrinte sytë dhe, duke vështruar murin e goditur, priste çarjen e madhe, por ajo nuk po dukej. Kish kaluar mesdita. Pas disa orësh do të fillonte sulmi. (Kadare, 1970:50)
<i>La fortezza</i>	Tursun pascià, scuro in volto, guardava le mura della fortezza. I merli in molti punti erano stati appianati. Anche nelle mura si vedevano delle ampie brecce. Ma con tutto ciò lui non era soddisfatto. Egli aveva sperato di più dai cannoni. Tolse per la decima volta lo schizzo della fortezza dalle mani dell'architetto e guardò i punti segnati in rosso. I cannoni, a dire il vero, avevano colpito con precisione nei punti voluti, tuttavia il risultato non era soddisfacente. <u>L'architetto Kauri si</u>

	<p><u>era forse sbagliato nei suoi calcoli?</u> Il bombardamento continuava già da lungo tempo, e con tutto ciò nessuna delle breccie aperte nelle mura non<sup>303</sup> appagava l'occhio di Tursun pascià. <u>Se l'architetto Kauri aveva sbagliato, lui forse non ne aveva colpa.</u> <u>Quella fortezza era funesta.</u> Essa certamente era stata costruita diabolicamente, contrariamente a tutte le regole note della costruzione. Dopo ogni possente tuonare di cannone, lui alzava gli occhi e, guardando il muro colpito, attendeva la grande breccia, ma essa non compariva. Era già passato mezzogiorno. Dopo alcune ore sarebbe cominciato l'attacco. (Kadare, 1975:61-62)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>Scuro in viso, il pascià osservava i bastioni. In parecchi punti i merli erano stati abbattuti, ampie faglie si scorgevano anche nelle mura, ma lui non era soddisfatto. Da quei cannoni aveva sperato di più. Per la seconda volta prese la pianta dalle mani dell'architetto ed esaminò i punti segnati con l'inchiostro rosso. I proiettili, è vero, avevano colpito con una certa precisione i punti prestabiliti, ma la loro azione distruggitrice lo deludeva. <u>E se l'architetto aveva sbagliato i calcoli?</u> Il bombardamento continuava da un bel pezzo e nessuna delle breccie aperte nei bastioni era tale da esaudire i voti del pascià. <u>E poi, se l'architetto si era sbagliato, forse non era colpa sua.</u> <u>Quella cittadella era malefica.</u> <u>Doveva essere stata costruita dalla mano del demonio, contrariamente a tutte le regole di costruzione generalmente accettate.</u> Dopo ogni deflagrazione il pascià alzava gli occhi e fissava il muro battuto nella speranza di vedervi una grossa breccia che non si produceva mai. Mezzogiorno era trascorso. L'assalto doveva essere sferrato di là a qualche ora. (Kadare, 1981:59)</p>

Tabella 103.

Le porzioni di testo sottolineate nella tabella sovrastante corrispondono a quelli che, dalla nostra analisi, risultano frammenti di discorso indiretto libero da attribuire al pascià. Come mostra l'andamento della narrazione nella porzione iniziale del frammento citato, la presenza del narratore consiste nel menzionare le azioni e le aspettative del comandante in capo, nonché di rendere conto oggettivamente dell'esito del bombardamento. Ci pare, dunque, di rilevare un immediato cambiamento di tono nella narrazione con l'introduzione del quesito: “Mos vallë arkitekt Kauri kishte gabuar në studimet e tij?”, ben reso nella traduzione indiretta di Donaudy con la scelta di introdurre la domanda con la congiunzione “e” (“E se l'architetto aveva sbagliato i calcoli?”), che attribuisce una maggiore parvenza colloquiale ed intima al dubbio avanzato.

Il narratore farebbe, poi, ritorno per un'altra constatazione obiettiva dei risultati dei cannoneggiamenti, prima di concedere nuovamente la parola al personaggio del racconto, il quale riprende il filo delle sue riflessioni.

La soluzione, adottata dapprima da Vrioni, e poi riprodotta da Donaudy, di far iniziare con un “E poi” la frase che segna la ripresa del discorso indiretto libero (“E poi, se l'architetto si era sbagliato, forse non era colpa sua”), sembra, ancora una volta, ben azzeccata, e avalla, una volta in più, le nostre ipotesi sull'attribuzione di tali riflessioni al pascià.

Anche in questa scelta, ne *I tamburi* è da segnalare un accrescimento degli effetti di voce.

<sup>303</sup> Errore grammaticale. La negazione del verbo non è ammessa, in lingua italiana, in presenza dell'aggettivo indefinito “nessuno” anteposto al soggetto della proposizione. In questo errore si legge l'influenza della lingua madre dei traduttori, l'albanese, in cui la doppia negazione rappresenta la regola.

La resa di Tirana, pur senza adottare particolari scelte traduttive, ma attenendosi fedelmente al contenuto del segmento originale, consente, a sua volta, di distinguere la semplice narrazione dal discorso indiretto libero, senza creare alcun particolare effetto traduttivo. Poco fortunata, tuttavia, risulta la riformulazione in lingua italiana dal punto di vista formale, per via della forte influenza subita dalle strutture lessicali e sintattiche della lingua di partenza.

Soffermandosi su un altro passaggio, estratto, questa volta, dal quinto capitolo, sembra di percepire, sotto forma di discorso indiretto libero, la voce stessa dell'autore.

<i>Kështjella</i>	[Kryeveqilharxhi] mendonte se perandoria në qoftë se donte të qëndronte, duhej të përpiqej të ecte me kohën dhe dalëngadalë të mënjante nga postet drejtuese njerëz të tillë si plaku Tavxha, myftiu, apo Kurdishxhiu. Por, ndoshta, thoshte ai, duke kundërshtuar veten, janë pikërisht ata që mbajnë gjallë frymën luftarake të saj dhe ne me diturinë tonë nuk mund të bëjmë dot asgjë pa injorancën e tyre. <u>Ndoshta i dituri dhe injoranti, kur i shërbejnë të njëjtës gjë, përbëjnë një lidhje shumë më të fortë se lidhja midis dy të diturish ose dy injorantësh, ashtu siç është më i fortë bronxi nga bakri dhe nga kallaji prej lidhjes të të cilëve ai del.</u> (Kadare, 1970:85)
<i>La fortezza</i>	[L'intendente generale] pensava che l'impero, se voleva sussistere, era necessario che cercasse di camminare coi tempi, e lentamente rimovesse dai posti dirigenti <sup>304</sup> uomini come il vecchio Tavxhà, il myfti oppure Kurdishxhì. Ma forse, si diceva lui, contraddicendo se <sup>305</sup> stesso, sono proprio quelli che tengono vivo il suo spirito combattivo, e noi, con tutta la nostra sapienza, non siamo capaci di fare nulla senza la loro ignoranza. <u>Forse il sapiente e l'ignorante, quando servono a un medesimo obiettivo, formano una lega molto più forte che quella fra due sapienti oppure fra due ignoranti, così come è più forte il bronzo del rame e dello stagno, della cui lega esso sortisce.</u> (Kadare, 1975:101-102)
<i>I tamburi</i>	[L'intendente in capo] pensava invece che se l'impero voleva sussistere doveva procedere di pari passo coi tempi e allontanare a poco a poco dai posti direttivi uomini come quelli. Ma, obiettava a se stesso, erano forse proprio tali uomini a serbarne vivo lo spirito guerriero, e lui e i suoi simili, con tutto il loro sapere, non potevano far nulla senza l'aiuto della loro ignoranza. <u>Forse un uomo istruito e uno incolto, quando servono la medesima causa, formano una lega molto più solida di quella formata da due istruiti o da due incolti, al modo stesso che il bronzo è più duro del rame e dello stagno che lo compongono.</u> (Kadare, 1981:92)

Tabella 104.

Tra la prima parte del frammento e la seconda, quella sottolineata, ci pare di dover distinguere la presenza di due voci differenti: la sentenza conclusiva sembra essere l'espressione stessa del pensiero dell'autore rispetto alla questione posta dal personaggio del suo romanzo.

L'intendente in capo, effettivamente, pare tentennare tra due opposti pensieri, e giungere, alla fine, ad un compromesso: tra l'idea che, dalle fila dell'esercito, debbano essere gradualmente estromessi quei veterani che non tollerano il ricorso ai progressi tecnici e ai calcoli ingegneristici nella costruzione della tecnica militare, e l'ipotesi che siano proprio costoro, con il loro attaccamento allo spirito militare "sacro ed ardente" ("të shenjtë e të zjarrtë", Kadare, 1970:85) a

<sup>304</sup> Errore lessicale. Forma corretta: direttivi.

<sup>305</sup> Errore ortografico. Forma corretta: se quando seguito da "stesso".

tenere vivo l'impeto guerriero, pare più ragionevole la propensione ad una cooperazione delle due controparti.

L'intrusione dell'autore sarebbe da intendere come l'intervento risolutore del dilemma: apportando un esempio pragmatico della lega metallica che risulta più forte dei singoli elementi che la compongono, egli pare voler appoggiare la risoluzione mediatrice del suo personaggio, contraddistinto, tra le pagine del romanzo, per la sua assennatezza e moderazione.

La percezione della presenza del discorso indiretto libero è trasmessa, in egual misura, da entrambe le traduzioni italiane.

Un segmento interessante per l'analisi del discorso indiretto libero è tratto dall'undicesimo capitolo, nel quale il campo turco è in subbuglio per via di un'incursione notturna di Scanderbeg. Svegliato dal rullo d'allarme del tamburo, Mevla Çelebi, in preda al panico, corre tra le tende dell'accampamento, come nel bel mezzo di un incubo terrificante, per cercare un riparo sicuro. Si ritrova, così, all'entrata della galleria sotterranea, nella quale, in precedenza, era avvenuto il crollo che aveva seppellito gli sterratori, compreso l'astrologo, decaduto dalla sua carica in seguito alle sue erronee previsioni delle stelle in merito al primo assalto contro la fortezza.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p><u>Kronikanit iu mbush përsëri balli me djersë të ftohta. Po sikur ai të sulej atje, drejt e mbi çadrën e kryekomandantit? U ngrit. Kjo ishte e natyrshme. Ai do të sulej pikërisht atje. Atje dhe në asnjë vend tjetër. Kronikanin e pushtoi përsëri tmerrri. Ai nisi të vrapojë. Ku të futem, ku të zhytem? Ky mendim e godiste vazhdimisht ci çekan. Një vend i sigurt, një brimë, një hendek. Hendek... llagëm. Truri i tij punonte me shpejtësi. Llagëmi i braktisur... Furra. (Mevla Çelebi, të kishte shkuar ndonjëherë ndër mend se kjo furrë maskonte hyrjen e llagëmit? Kurrë!) Ai po vraponte drejt furrës gjysmë të prishur. Zallahia po afrohej. Shpejt. Shpejt. Ja furra. Ai ktheu kokën prapa. Asnjëri. U fut. Duke u dredhur, gjeti me duar e me këmbë shkallët. Filloi të zbriste. Shkallët ishin të ftohta. Zbriti më thellë. Errësirë e plotë. Erë e rëndë balte. Iu kujtua astrologu. Befas iu duk se në errësirë, te këmbët e tij, lëvizti diçka. Gjarpër, mendoj me tmerr dhe deshi të hidhej, por nga poshtë dëgjoj një zë të qetë.</u> – Ki kujdes. Do të na shkelësh. (Kadare, 1970:175)</p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p><u>Di nuovo il cronista si sentì la fronte madida di sudore freddo. E se lui si avventasse direttamente contro la tenda del comandante in capo? Si levò. Questo era più che naturale. Lui si sarebbe avventato proprio lì. Lì e in nessun altro luogo! Il cronista fu di nuovo assalito dal terrore. Prese a correre. «Dove andare? Dove sprofondarsi?» Questo pensiero lo colpiva continuamente. Fossato... galleria! Il suo cervello lavorava in fretta. La galleria... Il forno! (Senti, Mevlà Çelebi, ti era mai passato per la scatola cranica che questo forno dissimulasse l'entrata della galleria? Mai!). Egli stava correndo verso il forno semi distrutto. Il tramestio stava sempre più appressandosi. Presto! Presto! Ecco il forno! Volse la testa indietro. Nessuno! Vi entrò. Tremando in tutto il suo essere, trovò le scale, tendendo in avanti le mani e il piede. Prese a scendere. Le scale erano fredde. Scese più profondamente. Buio completo, assoluto. Odore di fango, pesante. Si ricordò dell'astrologo. Gli parve, all'improvviso, che ai suoi piedi, nell'oscurità, qualcosa si muovesse. Serpente, pensò terrorizzato, e volle saltare; ma di sotto, udì una voce calma:</u> – Fai attenzione, puoi pestarci. (Kadare, 1975:209)</p>

<i>I tamburi</i>	<p>Čelebi sentì la fronte inondarglisi di sudore. <u>E se quell'uragano si fosse precipitato verso la tenda del comandante in capo?</u> Si alzò. <u>Ma sì, naturale, proprio verso la tenda si sarebbe avventato.</u> Sì, là, e soltanto là. Lo colse di nuovo la paura. Si rimise a correre. <u>Dove poteva nascondersi, seppellirsi?</u> Questa ossessione gli martellava il cervello. <u>Un riparo sicuro, una buca, una trincea. Una trincea... ma sì, la galleria!</u> Nella sua mente le idee si succedevano precipitose. <u>La galleria abbandonata... il forno.</u> (Mevla, avevi mai pensato che mascherava l'ingresso della galleria? Mai, evidentemente!) Si affrettava verso il forno in rovina. Il tumulto si avvicinava. <u>Presto, presto! Ecco, era arrivato.</u> Si guardò alle spalle: <u>nessuno.</u> Entrò. Tremando, a tentoni, trovò la scala. Cominciò a scendere. I pioli erano freddi. Scese ancora. Buio assoluto. Un greve odor di fango. Pensò all'astrologo. A un tratto, nelle tenebre, ai suoi piedi, ebbe la sensazione che qualcosa si muovesse. <u>Un serpente,</u> pensò terrorizzato, e già stava per spiccare un salto quando, dal basso, una voce tranquilla salì fino a lui.</p> <p>«Attento! Cammini sopra di noi!» (Kadare, 1981:175-176)</p>
------------------	--

Tabella 105.

In questo breve, ma intenso e convulso, passaggio troviamo la commistione dei diversi piani della scrittura kadareana.

Prendiamo in riferimento, dapprima, il testo originale: qui si distinguono, da un lato, il racconto in terza persona del narratore (le parti non sottolineate nella tabella) e dall'altro, i pensieri e i discorsi interiori del cronista, narrativizzati come monologo interiore del personaggio. Inoltre, segnalate per mezzo di parentesi tonde, le parole di qualcun altro, probabilmente del narratore, o magari dello stesso cronista che si rivolge a se stesso, dandosi anche una risposta.

Si confrontino, ora, gli esiti di questa scrittura su più livelli nelle due rese in lingua italiana.

Ne *La fortezza*, assistiamo all'introduzione di certi segni di punteggiatura non previsti dal testo originale. Per mezzo di virgolette sono segnalati gli interrogativi che tormentano l'animo del cronista, in fuga dal pericolo della scorribanda nemica, «Dove andare? Dove sprofondarsi?», sebbene nessuna interpunzione compaia nelle restanti riflessioni e considerazioni che passano per la sua mente. Queste ultime, dal canto loro, si chiudono con un punto esclamativo, il cui ricorso ottiene l'esito di segnale immediatamente al lettore il confine tra i pensieri del personaggio e il resoconto del narratore, presente nell'originale come monologo interiore narrativizzato.

Esemplificativo è il caso della breve sentenza "Asnjeri" dell'originale, resa ne *La fortezza* con "Nessuno!". Il frammento kadareano, con il semplice punto fermo, lascia aperta la strada a due possibili interpretazioni: da un lato, si può intendere come il troncamento di una probabile frase di senso compiuto "Nuk kishte asnjeri" (lett. "Non c'era nessuno"), attribuibile al piano della narrazione in terza persona; dall'altro può essere presentito come la voce del personaggio che conferma a se stesso che non c'è nessuno dietro di lui. L'utilizzo del punto esclamativo ne *La fortezza*, invece, restringe il cerchio delle possibili interpretazioni, confinandolo ad un solo riferimento possibile: il monologo interiore del personaggio. Dal punto di vista mesostrutturale, si tratta di una deformazione degli effetti di voce.

Ne *I tamburi*, non è solo la punteggiatura a fare la differenza con l'originale, ma anche l'inversione delle frasi presentite come voce del personaggio e quelle attribuibili al racconto del narratore.

Ad esempio, le tre sentenze dell'originale “Kjo ishte e natyrshme. Ai do të sulej pikërisht atje. Atje dhe në asnjë vend tjetër.” possono essere interpretate sia come la voce del personaggio sia come il prosieguo del narratore (il contesto mesostrutturale, tuttavia, riconosce alla prima ipotesi maggiore credibilità). Al contrario, ne *I tamburi*, come nella resa francese, l'aggiunta delle interiezioni “ma sì” e “sì” elimina qualsiasi dubbio sulla paternità delle esclamazioni: è il cronista che risponde, nel suo monologo interiore, alla domanda che si è appena posto, “E se quell'uragano si fosse precipitato verso la tenda del comandante in capo?”, da cui la risposta “Ma sì, naturale, proprio verso la tenda si sarebbe avventato. Sì, là, e soltanto là.”. Pertanto, l'impatto sul lettore è di una deformazione degli effetti di voce rispetto all'originale.

Diversamente, il segmento originale “Shpejt. Shpejt. Ja furra. Ai ktheu kokën prapa. Asnjëri.” comporta, ancora una volta per via delle scelte di Vrioni, una configurazione delle piste interpretative in maniera differente sia dall'originale kadareano, sia da *La fortezza*. Di fatto, due delle sentenze originariamente assegnate alla voce del personaggio (“Ja furra” e “Asnjëri”), appaiono ora talmente narrativizzate da confondersi con il racconto del narratore. Nel primo caso, il sostantivo “furra” (lett. il forno) è stato sostituito dal verbo “arrivare”, nella terza persona singolare del trapassato prossimo dell'indicativo, che segnala la presenza del narratore; nel secondo caso, invece, l'utilizzo dei due punti nella frase del narratore che precede la conclusione “asnjëri” / “nessuno”, tende a rafforzare il rapporto tra i due elementi costitutivi di questa struttura sintattica e a trasformare quella che nell'originale e ne *La fortezza* è presentita come la voce del personaggio, nel prosieguo della narrazione in terza persona. Anche in questo caso, la conseguenza di simili operazioni traduttive de *I tamburi* consiste nella deformazione degli effetti di voce.

Per quanto riguarda, invece, il contenuto delle parentesi tonde, entrambe le traduzioni italiane apportano, in maniera diversa, un'aggiunta che altera, più o meno profondamente, la percezione delle voci del romanzo da parte del lettore.

Come già accennato, dall'originale si possono avanzare, essenzialmente, due ipotesi interpretative: la prima è che il narratore interloquisca con il personaggio e da questi ottenga una risposta, oppure il narratore stesso deduca la risposta coerentemente all'andamento del racconto; la seconda vuole che il cronista, in questa sorta di flusso della coscienza, si rivolga al suo raziocinio e si dia da sé una risposta.

Dalla resa dei traduttori di Tirana, invece, sembra indebolirsi la seconda di queste ipotesi, per via dell'aggiunta dell'interiezione “Senti”, con la quale, più chiaramente che nel passaggio kadareano, entra in gioco un'ulteriore voce, che sia, o no, quella del narratore. Ci pare di essere in presenza di una deformazione degli effetti di voce fatti presentire al lettore.

Dal canto suo, dalla resa indiretta di Donaudy, percepiamo che a dare la risposta al quesito non sia il personaggio interpellato, ma lo stesso autore della domanda, in quanto l'utilizzo dell'avverbio "evidentemente" tira in ballo il punto di vista di qualcun altro e non di colui al quale la domanda è rivolta. Ciò fa sì che anche l'attribuzione della domanda comporti esiti interpretativi differenti: ci pare di poter intravedere, infatti, un intervento dell'autore stesso, che, quasi per ironizzare sull'ingenuità del suo personaggio, il quale ha creduto alla messinscena del forno atta a mascherare lo scavo della galleria, interviene nella narrazione, delimitando, tra l'altro, la sua intrusione con parentesi tonde.

Secondo questa chiave di lettura, possiamo riferirci, sul piano mesostrutturale, al criterio dell'espansione degli effetti interpretativi e quello dell'accrescimento degli effetti di voce.

Quest'ultimo tentativo di interpretare il ruolo della frase tra parentesi all'interno della narrazione, del resto, si potrebbe estendere già al testo di *Kështjella*, ma come si è visto, non è questa la prima ipotesi interpretativa che viene in mente all'ipotetico lettore dell'originale albanese.

Meno probabile, infine, risulta poter attribuire questa chiave di lettura alla resa di Tirana, laddove l'interiezione "Senti" esula dalla logica narrativa finora ricostruita, ed appare, piuttosto, un intervento arbitrario dei traduttori, che deforma la percezione degli effetti di voce.

Si consideri, infine, un brano tratto dal dodicesimo capitolo, nel quale, ancora una volta, entrano in gioco le opinioni degli specialisti e del pascià sui tempi più propizi per sferrare l'attacco.

<p><i>Kështjella</i></p>	<p>Disa anëtarë të këshillit të luftës shfaqën mendimin që sulmi të bëhej më vonë. Ata thanë se, sa më e gjatë të ishte periudha e etjes, aq më e sigurt do të ishte fitorja. <u>Kjo ishte e drejtë</u>, mirëpo tani ishte fund gushti dhe ata, që i njihnin këto vise, thanë se stina e shirave nuk ishte më larg. <u>Në qoftë se ata do ta kishin gjetur ujësjellësin në korrik, do të kishin kohë të mjaftë për t'i munduar gjer në fund me etje mbrojtësit. Por arkitekt Kauri nuk e gjeti dot ujësjellësin atëherë kur duhej dhe, tani ishte vonë për të pritur akoma. Në qoftë se fillonte papritur ndonjë shi, atëherë ai e zhdukte për një kohë të shkurtër etjen e mbrojtësve, të pregatitur me aq kujdes prej rrethonjësve. Veç kësaj, kështjellarët mund të kishin pus rezervë. Është e vërtetë se, për arsye të nivelit të tokës mbi të cilën qe ngritur kështjella, pusi duhej të ishte jashtëzakonisht i thellë, gjë që e vështirësonte shumë nxjerrjen e ujit, por sidoqoftë ai ishte pus dhe mund të nxirrte aq ujë sa për të mbajtur shpirtin gjallë.</u> Dyshimi se mund të kishte pus e kishte munduar shumë gjatë mendjen e Tursun pashait. (Kadare, 1970:182)</p>
<p><i>La fortezza</i></p>	<p>Alcuni membri del consiglio di guerra espressero l'opinione che l'attacco avesse luogo più tardi. Essi dissero che, quanto più lungo fosse stato il periodo della sete, tanto più sicura sarebbe stata la vittoria. <u>Tutto ciò era giusto, però adesso si era alla fine di agosto, e coloro che conoscevano bene quei luoghi, dissero che la stagione delle piogge non era molto lontana. Se avessero potuto scoprire l'acquedotto a luglio, avrebbero avuto tempo bastante per estenuare fino all'ultimo con la sete i difensori della fortezza. Ma l'architetto Kauri non era riuscito a scoprirlo allora che si voleva e, perciò, adesso era oramai tardi per aspettare ancora. Se improvvisamente cominciasse a piovere, l'acqua piovana farebbe sparire entro breve tempo la sete dei difensori, preparata con tanta cura dagli assediati. I difensori della fortezza, inoltre, potrebbero avere anche qualche pozzo di riserva. È vero che a causa del livello del suolo sul quale era stata costruita la fortezza il pozzo avrebbe dovuto essere straordinariamente</u></p>

	<u>profondo, cosa questa che rendeva assai difficile l'attingere l'acqua, ma, comunque, esso era sempre un pozzo e poteva dare tanta acqua, quanto ne bastava per tenere vivi quelli della fortezza.</u> Il sospetto che vi potesse esistere un pozzo, aveva affaticato molto il cervello di Tursun pascià. (Kadare, 1975:217-218)
<i>I tamburi</i>	Alcuni membri del consiglio consigliarono di rimandare l'assalto: la vittoria, dicevano, sarebbe stata ancora più sicura quando gli assediati fossero stati ancora più provati dalla sete. <u>Evidente</u> ; ma l'agosto volgeva al termine e quanti conoscevano il clima di quelle regioni sapevano bene che la stagione delle piogge era imminente. <u>Se l'acquedotto fosse stato scoperto in luglio, avrebbero potuto permettersi di aspettare, ma dato che l'architetto non ci era riuscito era troppo tardi, adesso, per differire l'attacco. Una pioggia sottile avrebbe fatto prontamente sparire la sete dei difensori, quella sete che gli assediati avevano tanto stentato a suscitare. Inoltre, gli assediati disponevano, forse, d'un pozzo di riserva. È vero che, tenuto conto del livello del terreno su cui era costruita la cittadella, quel pozzo doveva essere profondissimo, e quindi molto difficile attingervi, ma, se esisteva, era pur sempre un pozzo, e nessuno poteva garantire che non fornisse una quantità d'acqua sufficiente a conservarli in vita.</u> Appunto il sospetto che esistesse un pozzo nella piazzaforte aveva molto tormentato il pascià. (Kadare, 1981:183)

Tabella 106.

Le porzioni di testo sottolineate in tutte e tre le versioni prese in esame sono la chiara espressione della presenza del discorso indiretto libero nella tessitura del romanzo kadareano.

Appena introdotti dal narratore nel segmento narrativo in senso stretto (quello non sottolineato nella tabella), i nuovi personaggi menzionati, vale a dire “ata, që i njihnin këto vise” (“coloro che conoscevano bene quei luoghi” ne *La fortezza* e “quanti conoscevano il clima di quelle regioni” ne *I tamburi*), sono immediatamente catapultati nel contesto nella narrazione per mezzo dell'espressione delle loro opinioni e valutazioni in merito alla questione dibattuta dal pascià e dai membri del consiglio.

L'utilizzo di due espressioni quali “Kjo ishte e drejtë” (*La fortezza*: “Tutto ciò era giusto”; *I tamburi*: “Evidente”) e “Është e vërtetë se...” (*La fortezza*: “È vero che...”; *I tamburi*: “È vero che...”) sono i due segnali premonitori dell'intromissione della voce dei personaggi nel corso della narrazione in terza persona.

Il fatto che queste due espressioni siano state conservate fedelmente in entrambe le rese è uno dei fattori che ci inducono a ritenere equivalenti, in questo passaggio, gli effetti di voce creati per mezzo del discorso indiretto libero sia nell'originale che nelle due traduzioni.

Si noti, inoltre, come l'uso verbale nella porzione centrale del segmento relativo alla traduzione de *La fortezza* sia contraddistinto da una tendenza al discorso indiretto narrativizzato: “Se improvvisamente cominciasse a piovere, l'acqua piovana farebbe sparire entro breve tempo la sete dei difensori”. L'uso del congiuntivo imperfetto, anziché di un tempo composto, crea la discrepanza tra la percezione della voce del personaggio e l'andamento neutro della narrazione in terza persona, nella quale sarebbe stata preferita una forma verbale composta (ipoteticamente “se avesse cominciato a piovere, l'acqua piovana avrebbe fatto sparire...”). Vista più volte la scarsa

precisione grammaticale dei traduttori di Tirana, tuttavia, è difficile giudicare se tale utilizzo della forma verbale segnalata sia il frutto di una soluzione consapevole degli autori della traduzioni, o piuttosto, l'esito causale della scelta arbitraria di un tempo verbale corrispondente a quello utilizzato nell'originale ("Në qoftë se fillonte" > "Se cominciasse"). Del resto, anche in questo passaggio citato da *La fortezza*, sono riscontrabili certe goffaggini linguistiche che pregiudicano il buon esito della traduzione, anche laddove, da un punto di vista contenutistico, essa rispetta tutte le componenti del testo originale.

La predilezione dell'intento didascalico a discapito della cura della forma, in conclusione, lascia un segno profondo nella traduzione realizzata dai traduttori di Tirana, i quali, com'è facile dedurre dal contesto storico-politico in cui hanno operato, non hanno goduto delle condizioni di lavoro consone all'attività artistica quale risulta essere il lavoro di traduzione. Finalizzata alla diffusione e alla propaganda culturale albanese, la traduzione di certe opere letterarie selezionate dal regime, incluso il romanzo *Kështjella*, doveva rispondere ad esigenze dottrinali, educative, informative, per cui il ruolo dei traduttori, concepito nell'ottica della dottrina comunista, consisteva nel trasmettere i contenuti di una certa opera, e non gli aspetti stilistici che contraddistinguono, individualmente, il suo autore.

D'altra parte, la traduzione indiretta realizzata da Augusto Donaudy colloca *I tamburi della pioggia* in una posizione controversa rispetto all'originale kadareano, del quale non è che la riproduzione della riproduzione, ovvero la nuova e personale riformulazione di una struttura contenutistica e formale già decodificata da un precedente atto di riformulazione, altrettanto personale e nuovo rispetto al testo fonte. Considerate le notevoli libertà traduttive riscontrate, in maniera contrastiva, nella resa francese rispetto al suo testo di partenza, *Kështjella*, non sorprende che ancora maggiore sia la distanza avvertita tra la traduzione italiana del 1981 e il testo originale albanese del 1970, entro i quali si interpone un testo con tutte le sue implicazioni – le soluzioni soggettive del traduttore, i vincoli traduttivi legati ai due codici linguistici coinvolti, le revisioni del redattore.

## 8. Risultati dell'analisi micro- e mesostrutturale

L'indagine condotta sul livello microstrutturale e mesostrutturale delle due rese in italiano del romanzo albanese *Kështjella* di Ismail Kadare – *La fortezza* e *I tamburi della pioggia* (quest'ultima in maniera contrastiva con la traduzione francese *Les tambours de la pluie*) – ci ha consentito di ricavare una serie di dati empirici necessari al prosieguo dell'analisi critica delle due traduzioni.

Gli interventi traduttivi riscontrati sul microlivello sono stati proiettati sul mesolivello, rispettando la classificazione di Lance Hewson in effetti di voce ed effetti interpretativi.

Com'è stato già esposto nel paragrafo relativo alla presentazione della metodologia prescelta, l'alterazione degli effetti di voce incide sulla maniera in cui il lettore d'arrivo percepisce la presenza e la rilevanza della voce del narratore e dei singoli personaggi all'interno del romanzo; mentre gli interventi traduttivi che producono effetti interpretativi condizionano la gamma delle possibili chiavi di lettura offerte al lettore.

Per lo studio delle due traduzioni ci si è basati su un corpus complessivo costituito da 130 passaggi.

La somma, in maniera separata, degli effetti di voce e di quelli interpretativi, dimostra un certo squilibrio tra le due rese italiane: ne *La fortezza* si registrano, in totale, 39 effetti di voce e 43 effetti interpretativi; mentre ne *I tamburi* le cifre raddoppiano, con 80 effetti di voce e 74 effetti interpretativi.

La resa di Tirana, dunque, risente degli effetti traduttivi più sull'impatto interpretativo che sulla componente degli effetti di voce; la resa indiretta di Donaudy, al contrario, risulta più difforme all'originale per quanto concerne gli effetti di voce, che non l'impatto interpretativo, sebbene in entrambe le categorie l'accumulo degli effetti è notevolmente elevato.

Gli effetti mesostrutturali riscontrati nelle due traduzioni sono stati raccolti all'interno di una griglia che sarà proposta di seguito.

Ciascuna riga della suddetta griglia mostra il tipo ed il numero di effetti riscontrati all'interno del passaggio (o dei passaggi) riportato (ovvero riportati) nella relativa tabella, il cui numero di riferimento è indicato all'interno della prima colonna del nostro resoconto schematico.

L'ultima riga della griglia riporta il totale dei singoli effetti in ciascuna delle due rese in italiano.

Da una prima disamina dei dati estratti, si nota chiaramente la predominanza degli effetti di contrazione e di deformazione verificatisi ne *I tamburi*, rispettivamente 39 e 36 occorrenze.

Rilevante risulta, altresì, la presenza nella resa indiretta di Donaudy, di effetti di riduzione e trasformazione, complessivamente 27 per ciascuna categoria. Per quanto concerne, invece, gli effetti di accrescimento e di espansione, le cifre sono piuttosto inferiori a quelle relative alle altre categorie, tuttavia, rimangono di gran lunga superiori alle cifre relative ai rispettivi effetti riscontrati ne *La fortezza*.

Quest'ultima, di fatto, mostra maggiori interventi traduttivi nell'ambito della riduzione e della contrazione, rispettivamente 18 e 28 circostanze. In seconda istanza, ad incidere nella resa di Tirana sono le deformazioni, con 19 occorrenze, e le trasformazioni, 13 occorrenze. Quasi insussistente, infine, è la presenza di effetti di accrescimento e di espansione, 2 occorrenze per ciascuno.

Da questo complessivo bilancio si evince che la resa italiana di *Kështjella* maggiormente interessata da alterazioni traduttive è quella indiretta di Donaudy.

L'incidenza di tali alterazioni sulla ricezione del romanzo da parte del lettore italiano verrà ulteriormente indagata nel corso dell'analisi macrostrutturale, a cui sarà dedicata la prima parte del capitolo successivo.

Per il momento ci possiamo limitare a constatare che i risultati forniti dall'analisi micro- e mesostrutturale confermano la nostra ipotesi iniziale, secondo cui una traduzione mediata da un'ulteriore resa in una lingua seconda rispetto a quella originale, comporta un numero di variazioni di gran lunga superiore a quello implicato in un normale processo di traduzione diretta.

Griglia riassuntiva degli effetti mesostrutturali.

tabella	EFFETTI DI VOCE						EFFETTI INTERPRETATIVI					
	accrescimento		riduzione		deformazione		espansione		contrazione		trasformazione	
	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T	F	T
1												
2						1						
3		1			1	1			1	1		
4									1	1		1
5							1		3	1		2
6												
7												
8							1		2	1		2
9										1		
10	1		2	3	1	1			1	5		
11									1			1
12			1	1		2				1		
13											1	2
14		1							1	1	1	1
15			1									
16		1						1				
17												
18			1	1					1	1		
19												
20												
21			1							1		
22						1						
23					1							
24												
25				1		1						1
26				1						1		
27												
28						1				1		
29			1	1	1	1			1	1	1	1
30			1	1	1	1			1	1	1	1
31				1						1		
32		1		1			2			1		1
33				1						2		
34		1				1	1					1
35	1											
36				1						1		
37												
38					1	1			1	1		
39		1										
40												
41				1								1
42				1		1						
43												

44						
45						
46	3				1	
47						
48			1			
49	1					
50						
51						
52						
53						
54		1	2			
55		1	1			
56			1		1 1	1
57						1 1
58			1 1			
59					1	
60			1 1			
61			1 1			
62						
63		1	1			
64			1		1	
65						
66						
67		1	1		1	
68	1	1				
69	1	1				
70						
71						1
72						
73	1	1				
74	1	1				
75			2			2
76			1	1		1
77			1 2			
78					1	
79					1	
80						1
81					1	
82						
83						
84						
85						
86					1 1	
87						
88			1			1
89			1		5	
90					6	

91		2	3									
92		1		4		2						
93							3					
94					1		5					
95			3	2		3	1					
96							1					
97		1										
98							1					
99			4	1		2						
100	1				1		1					
101				2								
102												
103	1											
104												
105	1			2	3	1						
106												
<b>TOT</b>	2	17	18	27	19	36	2	8	28	39	13	27

## CAPITOLO IV

### Analisi macrostrutturale e valutazione della natura delle traduzioni

#### 1. Introduzione

I dati empirici risultati dall'analisi microstrutturale e mesostrutturale delle due traduzioni italiane del romanzo albanese *Kështjella* di Ismail Kadare, *La fortezza* (1975) e *I tamburi della pioggia* (1981), ci consentono di estendere l'indagine traduttiva all'intero piano dell'opera.

In questa fase analitica si assiste alla convergenza dei risultati ottenuti nel corso delle due precedenti tappe previste dal modello hewsoniano, a cui si appoggia l'analisi condotta nel presente lavoro dottorale: la costruzione della struttura critica e l'analisi micro- e mesostrutturale.

Dopo aver studiato il romanzo kadareano nel relativo contesto storico-letterario, il profilo bio-bibliografico dell'autore e l'operato dei traduttori, si è provveduto ad individuare le piste interpretative e i caratteri stilistici salienti dell'opera originale. Sono questi gli elementi che, nel corso della nuova tappa metodologica, occorre ricercare nelle due rese in lingua italiana, nell'intento di trarre una conclusione critica sul risultato finale della traduzione.

Il riscontro tra l'originale e le due traduzioni è possibile attraverso l'indagine dell'esito che gli elementi contenutistici e stilistici del testo originale, messi in risalto attraverso la costruzione della struttura critica, hanno subito nei due testi d'arrivo, dunque, alla luce degli effetti traduttivi evidenziati nel corso dell'analisi di tipo micro- e mesostrutturale.

Questo nuovo livello sul quale si svolge la comparazione tra *Kështjella*, *La fortezza* e *I tamburi* (via *Les tambours*), rappresenta il piano macrostrutturale, che apre al critico una visione più ampia dell'impatto che gli effetti di voce e gli effetti interpretativi esercitano sui lettori delle due traduzioni rispetto al lettore del testo originale.

L'identificazione degli effetti macrostrutturali rispecchia la bipartizione esistente sul piano mesostrutturale: effetti di voce ed effetti interpretativi.

A ciascuna delle sei complessive categorie mesostrutturali, dunque, corrisponde un relativo effetto mesostrutturale, come schematizzato di seguito.

EFFETTI DI VOCE		EFFETTI INTERPRETATIVI	
<b>mesostruttura</b>	<b>macrostruttura</b>	<b>mesostruttura</b>	<b>macrostruttura</b>
accrescimento	marcatezza	espansione	rigonfiamento
riduzione	concisione	contrazione	restringimento
deformazione	anamorfosi	trasformazione	trasmutazione

Griglia degli effetti di voce e degli effetti interpretativi sul piano meso- e macrostrutturale.

La definizione di ogni singolo effetto macrostrutturale è stata ampiamente fornita nel paragrafo relativo alla descrizione della metodologia di Lance Hewson, nell'ultimo capitolo della prima sezione del presente lavoro di tesi dottorale.

Ci si limita ora a ribadire in maniera sintetica i concetti chiave:

- a) **marcatezza:** le voci del romanzo risultano potenziate, l'impatto sul lettore è rafforzato;
- b) **concisione:** le voci del romanzo risultano attenuate, appiattite, normalizzate;
- c) **anamorfosi:** le voci del romanzo risultano alterate;
- d) **rigonfiamento:** le piste interpretative risultano più numerose e/o più ricche;
- e) **restringimento:** le piste interpretative risultano meno numerose e/o meno ricche;
- f) **trasmutazione:** le piste interpretative risultano modificate.

Si ricordi, inoltre, che, oltre ai sei effetti sopra menzionati, l'apparato teorico di Hewson prevede quattro ulteriori categorie macrostrutturali: due effetti di voce (traduzione ontologica e traduzione ibrida) e due effetti interpretativi (traduzione ideologica e traduzione metamorfizzante), come riportato nella griglia sottostante.

EFFETTI DI VOCE	EFFETTI INTERPRETATIVI
traduzione ontologica	traduzione ideologica
traduzione ibrida	traduzione metamorfizzante

Griglia degli ulteriori effetti traduttivi previsti dal metodo hewsoniano.

Nella traduzione ontologica, il traduttore impone la sua voce nel testo di arrivo; nella traduzione ibrida, si assiste alla combinazione di effetti anche contrastanti, per cui le voci del romanzo perdono le loro caratteristiche essenziali.

La traduzione ideologica consiste in una sorta di riscrittura del testo originale, poiché le piste interpretative risultano false; nella traduzione metamorfizzante, i tre effetti macrostrutturali di rigonfiamento, restringimento e trasmutazione si combinano, con l'esito di modificare la natura delle interpretazioni.

Nei paragrafi che costituiranno la prima parte del presente capitolo, saranno messi in evidenza i risultati dell'accumulazione dei differenti tipi di effetti mesostrutturali alla luce della macrostruttura dell'opera. L'esito di tale indagine offrirà, come per il livello analitico precedente, una serie di dati empirici, a cui il critico, nella fase finale del percorso di critica delle traduzioni, farà affidamento per esprimere una valutazione, quanto più imparziale e fondata, a proposito della natura delle due rese italiane del romanzo albanese prescelto.

È opportuno ribadire che, alla costante ricerca della maggiore obiettività possibile da rispettare nel corso dell'analisi, soggiace la presenza inesorabile della soggettività, elemento intrinseco all'operazione di critica delle traduzioni, nonché ad ogni atto traduttivo.

Su questo punto, il prof. Lance Hewson, autore del metodo da noi applicato, si è soffermato più volte nel corso delle sue lezioni alla Facoltà di Traduzione e Interpretariato dell'Università di Ginevra, nonché nel suo volume *An approach to Translation Criticism* (2011), fonte essenziale di

elementi teorici e pratici per la conduzione dell'analisi critica delle traduzioni, che rappresenta il tema del presente lavoro di tesi dottorale.

L'opinione del docente e teorico della traduzione consiste nel sostenere che ogni atto traduttivo, così come ogni tentativo di esprimere un giudizio critico su una traduzione pubblicata, non può prescindere da una certa dose di soggettività da parte del traduttore, nonché del critico.

Tuttavia, una volta presa consapevolezza di tale ineluttabilità, chi traduce e chi critica il prodotto della traduzione deve operare in modo tale da conferire alla soggettività il minore grado di incidenza possibile. Il traduttore può tenere sotto controllo la portata del suo intervento personale nell'atto della trasposizione di un'opera dal sistema linguistico-culturale di partenza al sistema linguistico-culturale di arrivo, stabilendo, preventivamente, una strategia traduttiva globale che tenga conto del potenziale interpretativo e degli effetti di voce, ricavabili da uno studio approfondito del testo originale, da portare a termine ancor prima dell'avvio dell'operazione traduttiva. Non è altro che la fase della costruzione della struttura critica rispetto all'opera originale, che interessa anche l'operato del critico. Quest'ultimo, dal canto suo, nell'esprimere un giudizio sul potenziale impatto di una traduzione nella cultura ricevente, deve lasciarsi condurre dal criterio dell'individuazione delle possibili piste interpretative dell'opera originale e del loro riscontro nel testo di arrivo. La teoria hewsoniana, dunque, consente al critico di sottrarsi alle conclusioni ingannevoli derivanti dalla dicotomia tra "buona" e "cattiva" traduzione, e appoggiarsi al criterio dell'individuazione della natura "giusta" o "falsa" delle potenziali interpretazioni del testo di arrivo, alla luce della struttura critica costruita a partire dal testo originale.

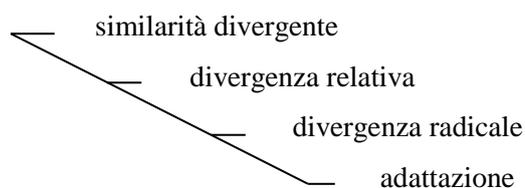
Nell'atto di stabilire se una certa interpretazione sia "giusta" o "falsa", nell'ottica della fondatezza o dell'infondatezza rispetto al potenziale interpretativo dell'originale, si assiste ad un indebolimento (ma non alla totale scomparsa) del potere della soggettività del critico, in quanto la sua valutazione si attiene agli elementi fornitigli dall'analisi comparativa tra i due testi. Tali elementi corrispondono ai risultati ottenuti per mezzo dell'analisi microstrutturale, mesostrutturale e macrostrutturale, dalle quali scaturiscono dati empirici classificabili in precise categorie di effetti interpretativi e stilistici relativi alla traduzione esaminata.

La misurazione dell'incidenza dei suddetti effetti sul testo d'arrivo consente al critico di esprimere un giudizio sull'esito della traduzione in termini di impatto sul lettore d'arrivo. Tale impatto corrisponde all'accoglimento dell'opera tradotta nel sistema culturale ricevente, ovvero alla percezione, da parte del nuovo pubblico, delle intenzioni letterarie dell'autore dell'opera originale.

Per mezzo di tali considerazioni si entra nel merito della fase conclusiva dell'analisi critica delle traduzioni, che corrisponde alla penultima e all'ultima tappa del metodo critico di Lance Hewson: la valutazione della natura delle traduzioni e la verifica di tale ipotesi su un'altra combinazione di passaggi.

Il giudizio del critico, in quest'ultima fase, tiene conto dei dati ottenuti per mezzo del calcolo empirico dell'accumulazione dei differenti effetti di voce ed interpretativi sul livello macrostrutturale.

La valutazione della natura della traduzione, pertanto, si appoggia ad un criterio analitico pressoché oggettivo, che trova concretizzazione in una scala di misurazione costituita da quattro gradini, considerati in ordine discendente, dalla resa traduttiva ottimale, alla forma più estrema di non-conformità.



La misurazione della natura della traduzione si attiene al criterio della valutazione della fondatezza delle piste interpretative offerte dal testo tradotto ad un potenziale lettore "ideale", alla luce delle chiavi di lettura offerte dal testo originale al lettore di partenza.

Tanto più il testo tradotto è in grado di fornire piste interpretative corrispondenti alle chiavi di lettura originale, dunque, ritenute "giuste" dal critico, ovvero fondate, quanto più la traduzione si avvicina ai criteri della similarità divergente. Al contrario, quando le alterazioni traduttive intercorse nel testo d'arrivo sono tali da fornire al lettore piste interpretative che non trovano riscontro nel testo di partenza, il critico constata la presenza di un'adattamento, ovvero una traduzione che fornisce solo "false interpretazioni".

Nei due livelli intermedi, invece, si collocano le categorie denominate divergenze: una traduzione, in cui il giudizio del critico non può essere assolutamente certo circa la definizione della fondatezza o infondatezza delle piste interpretative, si configura come divergenza relativa; quando, invece, una traduzione non rende possibile l'accesso alle interpretazioni "giuste", si ha una divergenza radicale.

Nell'ambito della divergenza radicale è possibile distinguere ulteriori tipi di traduzione:

- traduzione ontologica: le "false" interpretazioni derivano dagli effetti di voce;
- traduzione ideologica: ad indurre il lettore su "false" piste sono gli effetti interpretativi;
- traduzione ibrida: gli effetti macrostrutturali non modificano radicalmente né le voci né le piste interpretative, ma si accumulano effetti contrastanti che lasciano il segno sul testo d'arrivo;
- traduzione metamorfizzante: le voci e le interpretazioni rimangono pressoché immutate, ma tipi differenti di effetti macrostrutturali si mescolano nel testo d'arrivo, creando difformità rispetto all'originale.

## 2. Analisi macrostrutturale sul piano contenutistico

Le analisi micro- e mesostrutturale hanno fornito un gran numero di dettagli relativi agli effetti di voce e agli effetti interpretativi, che le scelte dei traduttori hanno creato nel testo d'arrivo in relazione all'impatto che esso esercita sul lettore.

Dalla griglia inserita in fondo al precedente capitolo, elaborata per raccogliere tutti i risultati ottenuti dall'analisi contrastiva tra il testo originale e le due rese in italiano, saranno ora estrapolati i dati necessari a valutare il grado di accumulo dei vari effetti sulla macrostruttura del romanzo prescelto.

Considerata la notevole quantità di dati a disposizione, occorre strutturare la materia oggetto d'analisi in varie categorie. Il criterio adottato è quello di considerare, in maniera separata, le componenti relative al piano contenutistico dell'opera, e quelle relative agli aspetti stilistici.

Nei sottoparagrafi che seguiranno, saranno presi in esame gli aspetti contenutistici, soffermando l'attenzione sugli esiti traduttivi riguardanti la trama, i personaggi, lo spazio e il tempo, il narratore, le chiavi di lettura.

### 2.1. La trama e le sequenze narrative

La duplicazione della prospettiva del racconto dell'assedio, perpetrato dall'esercito turco ai danni della fortezza albanese, rappresenta l'elemento macrostrutturale che caratterizza la trama del romanzo originale *Kështjella*.

Le analisi micro- e mesostrutturale non hanno messo in evidenza, in nessuna delle due rese analizzate, interventi traduttivi che abbiano alterato la percezione di tale caratteristica macrostrutturale dell'opera originale.

Il lettore italiano dei due testi d'arrivo avverte, allo stesso modo del pubblico albanese, che all'interno dei brani iniziali la cronaca dei fatti, essendo alla prima persona plurale (tranne un'unica eccezione in una porzione di testo del quindicesimo brano), è resa dall'ottica dei castellani albanesi arroccati nella loro fortezza; mentre, nei quindici capitoli, il lettore può riconoscere chiaramente la presenza di un narratore onnisciente, che narra i fatti relativi alla campagna militare a partire dalla prospettiva degli assediati.

Dal punto di vista della trama, dunque, le due traduzioni non differiscono dall'originale, né per quanto riguarda la narrazione dalla prospettiva albanese, né dalla prospettiva turca, mediata dal narratore.

Rispetto alle sequenze narrative che costituiscono l'insieme del racconto di *Kështjella*, l'analisi mesostrutturale ha rivelato che, tanto la resa dei traduttori di Tirana, quanto la resa

indiretta di Donaudy, rendono accessibile al lettore l'individuazione del passaggio da una sequenza all'altra.

Il fattore che occorre ora appurare è se, all'interno di ogni singola sequenza, il potenziale interpretativo e gli effetti di voce implicati dalla porzione di testo originale trovino corrispondenza nella stessa porzione di testo riscontrata nelle due diverse traduzioni. Tuttavia questo tipo di riscontro si potrà ottenere in maniera completa soltanto attraverso il prosieguo dell'analisi delle altre componenti del testo narrativo. Al momento ci si può limitare a valutare l'impatto sul lettore delle sequenze dinamiche, incentrate sugli assalti alla fortezza, e delle sequenze statiche, contenenti qualche momento di riflessione di un certo personaggio.

Rispetto alla prima tipologia, nel corso dell'analisi mesostrutturale sono stati presi in esame sette passaggi relativi alla narrazione di episodi bellici di particolare intensità.

L'esito del raffronto dell'originale con le due traduzioni italiane dimostra che gli effetti più incisivi sono, in entrambe le rese, la riduzione degli effetti di voce (4 ne *La fortezza* e 5 ne *I tamburi*) e la contrazione degli effetti interpretativi (4 ne *La fortezza* e 6 ne *I tamburi*).

Sul piano macrostrutturale, ne consegue che entrambe le traduzioni apportano effetti di concisione delle voci e restringimento delle piste interpretative.

In particolare, ciò che viene a mancare ne *La fortezza*, da un punto di vista interpretativo è la descrizione dell'esercito ottomano come un organismo brulicante, vista la sua numerosità e la sua dinamicità nel corso degli episodi bellici. Inoltre, gli stessi episodi sono sminuiti nella loro incidenza visiva sul lettore: gli ambienti circostanti sono descritti con minore minuziosità; gli oggetti, che in *Kështjella* sembrano muoversi come entità animate, sono qui ridotti a semplici strumenti nelle mani dei soldati. Ed ancora più rilevante è la presa di posizione dei traduttori di rendere il sostantivo albanese "kështjellarët" in italiano "i difensori della fortezza", invece di ricorrere al sostantivo equivalente "i castellani". Tale accrescimento si traduce in una marcatezza sul piano macrostrutturale, la cui valenza risulta notevole se si considera che questa espressione sostituisce il sostantivo originale per tutto il corso del romanzo.

Rispetto a *I tamburi*, la scelta dell'espressione "gli assediati" al posto del termine "kështjellarët", è il sintomo di un cambiamento di punto di vista nella narrazione: mentre il sostantivo "kështjellarët", con la sua neutralità rispetto all'esito positivo o negativo degli episodi bellici, può essere attribuito sia alla voce del narratore che a quella dei personaggi del romanzo (siano essi i turchi oppure gli albanesi), l'utilizzo del termine "assediati" vede subentrare il ruolo del narratore, che mette in chiaro le posizioni delle due parti coinvolte nell'assedio. Sul piano mesostrutturale, questo effetto si traduce in un'anamorfosi.

Per quanto concerne, invece, le riduzioni degli effetti di voce, ne *I tamburi* si assiste alla perdita di focalizzazione su certi dettagli riguardanti i castellani. Ciò fa sì che la loro presenza negli episodi risulti contrassegnata dall'effetto della concisione sul piano macrostrutturale. Rispetto all'episodio relativo alla porta principale della fortezza, che, nel racconto kadareano, pare muoversi

da sola sotto la furia dei soldati, ne *I tamburi*, come ne *La fortezza*, la scelta semantica dei verbi annulla questa percezione e banalizza la descrizione dello scardinamento della porta.

Anche da un punto di vista interpretativo il restringimento della portata macrostrutturale di certe azioni è evidente: manca sovente la menzione dell'allusione alla replica dei castellani contro gli assalti nemici; la narrazione si affretta sulla descrizione spietata e cruenta della morte dei combattenti, fornendo solo gli elementi essenziali; i dettagli che descrivono la fatica e le conseguenze fisiche della lotta sul corpo dei soldati sono spesso ridotti e semplificati. Nel complesso questo tipo di restringimento sembra la conseguenza della tendenza di Donaudy di adeguare la resa italiana al linguaggio solenne, aulico, elegante e raffinato utilizzato da Vrioni nella resa francese, che costituisce il testo fonte per il traduttore italiano. Letta in questi termini, la traduzione de *I tamburi* sembra subire le conseguenze della libertà traduttiva concessasi dal primo traduttore: in termini macrostrutturali, ciò corrisponde ad una traduzione ideologica. Qualche passaggio dedicato ai particolari degli episodi bellici della resa italiana indiretta pare evidenziare questo effetto traduttivo.

Per quanto riguarda, invece, le sequenze cosiddette statiche, dal punto di vista micro- e mesostrutturale, sono stati analizzati dodici passaggi, di cui tre tratti dai brani iniziali. I dati ottenuti mostrano una maggiore incidenza degli effetti traduttivi sul testo de *I tamburi* (11 effetti, di cui soprattutto 4 deformazioni e 3 contrazioni) rispetto a quello de *La fortezza* (8 effetti, di cui 3 di riduzione e 3 di deformazione). Il numero complessivo dei risultati, inoltre, risulta più elevato per quanto concerne gli effetti di voce che quelli interpretativi.

L'esito mesostrutturale sembra trovare riscontro nelle prime valutazioni di tipo macrostrutturale, che il critico può avanzare prendendo in esame il tipo di scrittura che caratterizza tali passaggi.

In riferimento ai brani iniziali, ad esempio, lo stile kadareano, come si è detto, si avvicina alla scrittura biblica. Nelle due traduzioni l'esito traduttivo diverge: da un lato, il risultato dei traduttori di Tirana stenta a esaudire questi canoni, per via di certe lungaggini dovute all'ignoranza dei traduttori del termine appropriato, che infrangono la sinteticità e la pregnanza dell'originale; dall'altro, la mediazione della strategia traduttiva di Vrioni, caratterizzata da una stringatezza contenutistica e una ricercatezza lessicale superiore al livello medio del registro kadareano, lascia l'impronta nella resa di Donaudy, il quale prende a modello un testo contrassegnato da simili interventi traduttivi.

A livello macrostrutturale, quindi, la tendenza che pare prender piede ne *La fortezza* è la traduzione ibrida, veicolata da scelte inconsistenti che modificano la natura del testo originale; ne *I tamburi*, invece, si avverte l'orientamento verso una traduzione metamorfizzante, per via della mescolanza di effetti differenti.

Prendendo in esame il corpus principale del romanzo, a molte delle sequenze statiche di *Këshjtjella* corrisponde uno stile di scrittura intriso di un certo lirismo e marcato da certi espedienti

stilistici, com'è stato minuziosamente osservato nel corso dell'analisi microstrutturale. Il raffronto di tali componenti prevalentemente stilistiche nelle due rese italiane ha rivelato una certa difformità in entrambe le traduzioni.

*La fortezza* rimane imprigionata al testo di partenza senza riuscire a creare gli stessi suoi effetti nel testo di arrivo, per via della goffaggine di certe scelte lessicali e delle costanti lacune grammaticali. Per tali ragioni, la traduzione tende a caratterizzarsi come ibrida. Inoltre, il lettore italiano risulta distratto dalle incessanti incoerenze linguistiche, e un accumulo di certi errori lascia presentire nel testo tradotto la presenza della voce dei traduttori, la cui padronanza della lingua italiana risulta limitata. In tal caso, la traduzione si classifica come ontologica.

Le soluzioni traduttive de *I tamburi*, invece, pur essendo all'altezza dell'accuratezza formale di *Këshjtjella*, mostrano rilevanti difformità rispetto all'originale, per via dell'accesso precluso al traduttore italiano a certi elementi testuali, già soppressi nella resa francese. Tali elementi rientrano, talvolta, nell'ordine della componente contenutistica del romanzo, altre nella sfera degli espedienti stilistici caratterizzanti la scrittura kadareana. Ad esempio, rispetto al corpus di sequenze statiche analizzato, nel passaggio citato nella tabella 21 del precedente capitolo, manca, rispetto all'originale kadareano, un'intera frase con la quale l'autore chiarisce che tipo di sentimenti e di reazioni contraddistinguono gli atteggiamenti tenuti dai due rispettivi schieramenti venutisi a creare in seno al consiglio militare. Da un punto di vista macrostrutturale, questa eliminazione, classificata come contrazione a livello mesostrutturale, si identifica come un restringimento, la cui ripercussione sembra assumere una portata notevole sull'impatto interpretativo dell'intero romanzo. Effettivamente, la narrazione ritorna più volte sulle controversie e sui disaccordi tra i vari consiglieri del pascià, nonché tra i vari comandanti ed ufficiali, mettendo in evidenza la disarmonia e le tensioni che regnano all'interno del prestigioso esercito ottomano, di cui Kadare, con la sua scrittura "obliqua", tenta di rivelare le debolezze e la depravazione. Sentore di tale negatività tra le fila dell'esercito giunge anche nelle due rese italiane, come avremo modo di approfondire nel corso della presente disamina.

Non solo dal punto di vista interpretativo, ma anche rispetto agli effetti di voce, l'accumulo di certi effetti mesostrutturali assume una risonanza maggiore sul livello macrostrutturale. Si pensi all'espedito stilistico delle ripetizioni: nella tabella 26 del precedente capitolo, ne è stata segnalata una, la cui valenza mesostrutturale è stata interpretata in chiave filosofeggiante. Si tratta della sequenza narrativa in cui l'astrologo, destituito dal suo ruolo e reclutato nello scavo della galleria sotterranea, medita sulla sua sorte, "ogni volta che si accinge a scendere sottoterra" (questa la nostra traduzione della frase albanese ripetuta tre volte: "Sa herë që bëhej gati të zbriste nën tokë"; Kadare, 1970:115). La traduzione indiretta di Donaudy l'effetto della ripetizione è sensibilmente attenuato, tale da perdere la forza dell'impatto sul lettore d'arrivo, il quale non avverte una marcatezza delle tre fasi simili, ma non identiche, con cui sono state sostituite le ripetizioni dell'originale. Sul piano macrostrutturale, la riduzione degli effetti di voce e la

contrazione del potenziale interpretativo si traducono, in questo caso, nella concisione degli effetti di voce e nel restringimento della gamma interpretativa.

## 2.2. I personaggi: nomi ed appellativi

In virtù dell'analisi critica delle traduzioni che si sta portando avanti, le considerazioni circa gli effetti traduttivi in relazione ai personaggi coinvolti nella narrazione riguardano la resa in italiano dei loro nomi, dei loro titoli militari o religiosi, delle loro professioni, nonché dei loro appellativi. Per quel che concerne, invece, la conformità o la difformità tra l'originale e le due traduzioni in merito alla caratterizzazione comportamentale e psicologica dei protagonisti delle vicende narrate, sarà l'indagine macrostrutturale sul piano stilistico a rivelare gli effetti traduttivi caratterizzanti la percezione, da parte del nuovo lettore, delle peculiarità dei singoli individui o della collettività che agiscono nel romanzo kadareano.

All'interno dei brani-interludio non emergono protagonisti individuali delle azioni, se non la collettività dei castellani, uomini e donne (i bambini e i vecchi sono stati messi al riparo al di fuori delle mura, prima dell'arrivo delle truppe), che contribuiscono unanimemente ad opporre resistenza contro gli aggressori.

Nel precedente sottoparagrafo è già stato messo in luce come le due rese italiane adottino espedienti traduttivi difformi dall'originale per la denominazione dei “kështjellarë” (lett. castellani), dando esito ad effetti di marcatezza ne *La fortezza* e di anamorfosi ne *I tamburi*.

Protagonista “assente” della narrazione, invece, è Giorgio Castriota Scanderbeg, l'eroe che entra a far parte del racconto sia dalla prospettiva albanese, che da quella turca.

Sia *La fortezza* che *I tamburi* conducono il lettore sulla pista interpretativa, secondo la quale il condottiero albanese è il solo a godere di una focalizzazione particolare sia nei brani iniziali, sia nei capitoli.

Quel che, invece, differisce nelle due rese rispetto all'originale è l'espressione del potenziale interpretativo che ruota intorno all'appellativo assegnato a tale personaggio nei brani iniziali: “Gjergji ynë” (per il quale proponiamo la traduzione “Giorgio nostro”). In entrambe le rese tale potenziale risulta aver subito effetti di contrazione, in quanto *La fortezza* utilizza una forma priva di marcatezza “il nostro Giorgio”, mentre *I tamburi* adotta varie alternative (“il nostro Giorgio”, “Giorgio”, “il nostro Castriota”), nessuna delle quali adempie alla funzione interpretativa svolta dall'appellativo originale.

Da un punto di vista macrostrutturale, ciò comporta un restringimento delle piste interpretative. Al lettore italiano di entrambe le traduzioni, come già visto, viene a mancare l'associazione tra Scanderbeg e il Padre Eterno (invocato, come Padre nostro, nella preghiera per

eccellenza dei cristiani), associazione stabilita per via della speranza che gli albanesi assediati riponevano nel loro eroe come unico protettore e salvatore contro l'aggressione nemica.

In aggiunta, nella resa de *I tamburi*, oltre alla riduzione sul piano mesostrutturale relativa ai brani introduttivi, è stata riscontrata anche una trasformazione degli effetti interpretativi in merito alla prospettiva turca della narrazione (dunque, all'interno dei capitoli). In qualche circostanza, infatti, è stato adottato il cognome familiare del principe albanese, "Castriota", mai menzionato nell'originale. Tale deformazione, assente ne *La fortezza*, si traduce in una trasmutazione sul piano macrostrutturale, la quale lascia presagire al lettore italiano che i turchi abbiano chiamato il loro nemico con il suo vero nome, e non con l'appellativo "Scanderbeg" (ovvero Iskender bey, lett. Signore Alessandro), coniato nella corte ottomana per lodare le qualità militari dell'ufficiale al tempo del suo ruolo di giannizzero tra le fila dell'esercito del sultano Murat.

La problematica legata ai nomi dei personaggi viene implementata dalle incoerenze traduttive riscontrate, in entrambe le rese, in merito alla menzione dei molti cognomi turchi presenti nel romanzo *Kështjella*, nel quale sono stati trascritti secondo la grafia albanese.

Rispetto a tali nomi, la resa dei traduttori di Tirana mantiene la forma grafica albanese, aggiungendo, talvolta, l'accento di fine parola secondo le regole dell'italiano, mentre la resa indiretta di Donaudy tenta di adottare l'alfabeto italiano ed incorre in varie contraddizioni, com'è stato dettagliatamente esposto nel corso dell'analisi micro- e mesostrutturale.

Dal momento che le regole ortografiche della lingua albanese prevedono di ricorrere alla propria grafia per la trascrizione delle parole straniere, il criterio adottato dall'autore è conforme alla pratica e il lettore percepisce l'origine straniera, vale a dire turca, dei nomi menzionati.

Il lettore di entrambe le rese italiane, invece, si trova in presenza di elementi ibridi nel corso della scrittura: nel caso de *La fortezza*, chi non conosce la pronuncia delle lettere dell'alfabeto albanese non è in grado di leggere correttamente i nomi dei personaggi; rispetto a *I tamburi*, del resto, la pronuncia è veicolata da una grafia non sempre coerente alle regole dell'italiano, per cui l'esito complessivo vede la compresenza di nomi uniformati alla grafia italiana (vedi "Tavgia", al posto di "Tavxha", laddove supponiamo alquanto improbabile che il lettore italiano avverta l'accento di parola sull'ultima sillaba – non a caso, ne *La fortezza*, i traduttori albanesi hanno provveduto a segnalarlo graficamente, dando esito ad un'altrettanta forma grafica ibrida, "Tavxhà").

Prescindendo sia dagli effetti di voce, che da quelli interpretativi, tale irregolarità e mancanza di precisi criteri nella resa grafica dei nomi turchi entra a far parte della categoria delle scelte inconsistenti adottate dai traduttori di entrambe le rese, per cui, a livello macrostrutturale si è in presenza della categoria della traduzione ibrida.

Il problema della trascrizione italiana di termini turchi si ripropone rispetto alla terminologia appartenente alla sfera lessicale militare, religiosa e culturale, che fa da sfondo al tessuto testuale di *Kështjella*.

A tal proposito bisogna tener conto dell'informazione paratestuale, secondo la quale, la presenza di tale strato lessicale è riconducibile alla precisa volontà dell'autore di sperimentare una possibilità letteraria, di cui ha fatto esperienza nel suo soggiorno di studi moscovita: la lettura del racconto in lingua russa *Tautamura*, intriso di termini mongoli, i quali non compromettono la comprensibilità del contenuto.

Offrendo al pubblico albanese un testo, la cui trama presuppone la presenza dell'esercito turco, con i vari battaglioni, gli ufficiali, i membri del consiglio di guerra, i funzionari della struttura religiosa islamica, designati da nomi e titoli di origine turca, Kadare sfida le potenzialità del lettore e gli affida il ruolo di districarsi nella terminologia a lui sconosciuta fino a giungere alla comprensione del messaggio globale della sua opera.

Stando a queste considerazioni, una traduzione conforme agli obiettivi del testo originale, dovrebbe offrire al lettore di arrivo le stesse possibilità di accostarsi agli elementi caratterizzanti la cultura rappresentata nel romanzo, senza l'intervento mediatore del traduttore, il cui risultato, del resto, rimane discutibile, come è stato già constatato nel corso delle due precedenti fasi dell'analisi critica delle traduzioni.

A nostro avviso, la soluzione traduttiva più adeguata da adottare nella resa in lingua italiana, come in qualsiasi altra lingua di arrivo, sarebbe quella di trascrivere i termini di origine turca secondo la grafia della lingua in uso e di inserire in fondo al libro un glossario, in cui fornire al lettore le definizioni necessarie per la comprensione del concetto e, per mezzo dell'alfabeto fonetico internazionale, gli strumenti per la corretta pronuncia della parola straniera.

Le operazioni traduttive messe in atto nelle due rese italiane, già esaminate nel corso dei due precedenti momenti analitici, invece, sono risultate alquanto inefficaci rispetto alle potenzialità previste dall'originale.

Si faccia riferimento, a tal proposito, al passaggio riportato nella tabella numero 7 del precedente capitolo, e alle considerazioni ivi espresse in merito. L'assenza di effetti mesostrutturali si spiega con il fatto che le soluzioni adottate nelle due traduzioni non hanno implicato alcun effetto di voce e/o interpretativo tale da essere classificato in una delle sei categorie a disposizione. Sul piano macrostrutturale, invece, la formulazione teorica di Lance Hewson offre al critico altre due categorie di effetti traduttivi, distinte sulla base di scelte ritenute inconsistenti oppure offuscate. In riferimento a *La fortezza*, saremmo propensi a considerare le soluzioni traduttive come inconsistenti e incoerenti, poiché non rispettano alcun criterio preciso rispetto alla grafia e al valore semantico delle forme trascritte. La traduzione è quindi ibrida. Nel caso de *I tamburi*, invece, le soluzioni indirette di Donaudy risultano offuscate e mescolate, per cui la traduzione si caratterizza come metamorfizzante.

Per quanto riguarda la resa in italiano delle professioni svolte dai tecnici e dagli specialisti turchi, arruolati nella campagna militare contro la fortezza albanese, si riscontrano in entrambe le rese delle scelte degne di nota.

La tendenza predominante ne *La fortezza* è quella del calco lessicale: “kryetopçi” dà esito a “capocannoniere” e “kryedaullexhi” a “capotamburo”; non mancano, comunque sia, le descrizioni (“kryehafija” reso come “capo del servizio di informazioni dell’esercito”), i corrispondenti stabiliti (“xhenierë” > “genieri”), etc. In merito ai calchi, però, nella narrazione si assiste all’inserimento di termini poco espliciti semanticamente, che tendono ad offuscare il significato sottinteso. *La fortezza*, risulta, in tal caso una traduzione metamorfizzante.

Ne *I tamburi*, invece, non si ha traccia di calchi: per professioni quali “kryetopçi” e “kryedaullexhi”, sul modello della resa francese, è stato creato il termine appropriato nella lingua d’arrivo, rispetto alla funzione svolta, rispettivamente, “artigliere capo” e “tamburo maggiore”. Da questo punto di vista, la traduzione indiretta di Donaudy non cambia gli effetti interpretativi, né quelli di voce, ma semplicemente mette il lettore italiano nelle condizioni di leggere il testo tradotto senza essere distratto da soluzioni lessicali improprie.

Degne di un richiamo sono, infine, le rispettive soluzioni adottate nelle due rese italiane a proposito della denominazione assegnata da Kadare all’esperto della fusione dei cannoni, Saruca: “kryemekaniku” (lett. capo-meccanico). Ne *La fortezza* viene utilizzata regolarmente la forma calcata del sostantivo albanese, dunque “capomeccanico”; ne *I tamburi*, invece, le rese sono due, “maestro fonditore” e “ingegnere”. La soluzione dei traduttori di Tirana coincide con la tendenza traduttiva di tipo letterale riscontrata ne *La fortezza*, cosicché l’effetto macrostrutturale registrabile è quello di una traduzione ontologica, in cui la scarsa competenza lessicale dei traduttori ha lasciato un segno indelebile. Rispetto a *I tamburi*, invece, si considera appropriato l’adeguamento (mediato dal francese) del nome all’attività svolta, “maestro fonditore”; al contrario, la scelta del vocabolo “ingegnere” (per via della resa francese), sembra costituire una trasmutazione degli effetti interpretativi. La soluzione traduttiva da noi proposta, invece, è “capo-fonditore”, nella quale sopravvive la struttura morfologica originale, assieme all’adattamento del termine relativo al mestiere esercitato.

### 2.3. Lo spazio e il tempo

Nel romanzo kadareano, per quanto riguarda la categoria dello spazio, si assiste alla bipartizione di due aree ben circoscritte: le azioni dei castellani si svolgono all’interno dello spazio delimitato dalle mura della fortezza; l’esercito turco occupa, invece, lo spazio circostante alla roccaforte nemica. Il punto di convergenza delle due zone sono, dunque, le mura e i loro merli. Solo il condottiero albanese Scanderbeg con le sue truppe ha la facoltà di penetrare, seppure senza mai rivelarsi apertamente, nelle due aree spaziali contrapposte.

Riguardo alle due rese italiane, la percezione di tale bipartizione spaziale è maggiore, nonché equivalente all’originale ne *La fortezza*, mentre risulta parzialmente attenuata ne *I tamburi*.

La causa di tale difformità, nella resa indiretta di Donaudy, è da ricercare nel suo testo fonte francese, nel quale il traduttore ha operato scelte lessicali intese a evitare la ripetizione, la cui conseguenza è quella di indebolire l'enfasi attribuita nell'originale a certe definizioni spaziali.

Da una prospettiva lessicale estesa alla macrostruttura di *Kështjella*, si deduce che, nell'opera kadareana, i sostantivi “murë” (lett. mura) e “bedene” (lett. merli), assieme a “kështjellë” (lett. castello, fortezza) e “kamp turk” (lett. campo, accampamento turco), rappresentando le designazioni spaziali rigidamente associate alle due controparti in lotta, sono ripetuti incessantemente.

L'analisi micro- e mesostrutturale ha messo in evidenza una difformità ne *I tamburi*, laddove, talvolta, ricorrono espressioni sinonimiche rispetto a tre delle quattro designazioni spaziali sopramenzionate (“murë”, “bedene” e “kështjellë”), mentre rimane costante l'utilizzo del termine “campo” per il vocabolo albanese “kamp”, per il quale, al contrario, i traduttori di Tirana utilizzano, talvolta, il termine “campo”, altre il vocabolo “accampamento”. Più esattamente, il concetto di “mura” è sostituito, in alcune circostanze, da “bastioni”, termine al quale *I tamburi* ricorre anche rispetto a qualche occorrenza del termine “bedene” (lett. merli), mentre per “kështjellë”, le alternative sono “piazzaforte”, “cittadella”, o perfino “mura”. La tabella numero 25 e i commenti relativi al passaggio contenuto nella tabella numero 14 del precedente capitolo forniscono un ragguaglio a tal proposito.

Le alternative lessicali presenti ne *I tamburi* rispetto ai termini ripetuti nell'originale non impediscono al lettore di cogliere la bipartizione spaziale del romanzo, tuttavia indeboliscono la valenza enfatica che *Kështjella* attribuisce ai vari elementi che delimitano i due spazi contrapposti. Dal potenziale interpretativo risultante dal testo originale, la “fortezza” rappresenta lo spazio interno, entro cui i castellani sono arroccati e tentano di sopravvivere all'assedio nemico; le “mura” rappresentano la linea di confine tra lo spazio degli assediati e quello degli assediati; i “merli” simbolizzano il luogo più critico per le due forze in gioco, in quanto, dalla prospettiva albanese, essi offrono riparo i castellani esposti in prima linea nelle azioni offensive in risposta all'assalto nemico, mentre dalla prospettiva turca i merli rappresentano la meta da raggiungere e valicare per penetrare dall'alto nella roccaforte da espugnare; il “campo turco”, infine, è l'entità spaziale più estesa, definita con certe espressioni metaforiche atte ad evidenziarne la distensione a perdita d'occhio, nella quale si svolgono una serie di episodi secondari e preparatori all'assalto, di cui il racconto è corredato, e nella quale si animano le conversazioni più disparate tra i personaggi.

Una simile percezione simbolica dello spazio è resa accessibile dall'uso costante e ricorrente delle stesse designazioni spaziali. Il ricorso ad espressioni alternative, ne *I tamburi*, dunque, apporta una trasmutazione alla traduzione, a cui si associa un restringimento del potenziale interpretativo.

A proposito della categoria temporale, il romanzo kadareano presuppone una strutturazione alquanto articolata: il tempo della narrazione dei brani iniziali si diversifica dal tempo della

narrazione dei capitoli. La terminologia, che Gérard Genette elabora nel suo saggio “Discours du récit” (1972)<sup>306</sup>, ci aiuta a rendere conto di tali differenze.

Nel racconto dalla prospettiva albanese siamo in presenza di una narrazione simultanea fitta di analessi: i castellani rivelano ciò che si svolge intorno a loro utilizzando il tempo presente, ma raccontano puntualmente le azioni compiute in precedenza dalla controparte turca; talvolta, la narrazione sembra caratterizzarsi come anteriore, allorché i protagonisti preannunciano ciò che prevede il loro piano di resistenza alla minaccia turca.

Nel racconto dalla prospettiva turca, invece, la narrazione è di tipo ulteriore, nel senso che il narratore racconta eventi svoltisi nel passato utilizzando il tempo preterito. Anche in questo caso le analessi abbondano, soprattutto sotto forma di riflessioni del pascià su qualche momento precedente alla partenza dell’esercito. Nei discorsi diretti di certi personaggi, infine, si leggono certi riferimenti al futuro, nel tono delle minacce di assoggettamento, rivolte contro il popolo albanese, le sue roccaforti, la sua cultura e i suoi usi e costumi. La risonanza di tali minacce si avverte anche nei brani iniziali, dove ad esse alludono i castellani, riferendo, per mezzo del discorso indiretto narrativizzato, gli avvertimenti e le intimidazioni subite dai delegati incaricati delle trattative per la resa.

Tutta questa commistione di tempi nell’andamento della narrazione si tramuta in una intricata rete di modi e tempi verbali, in grado di rendere esplicite le implicazioni cronologiche del racconto, sia rispetto all’anteriorità del tempo passato della narrazione, sia rispetto alla posteriorità legata alle minacce.

L’analisi micro- e mesostrutturale si è soffermata sulla resa in italiano della complessità del sistema verbale del romanzo kadareano ed è pervenuta alla conclusione che nessuna delle due traduzioni risulta del tutto conforme all’originale.

Più esattamente, *La fortezza* contravviene alla *consecutio temporum* della lingua italiana in presenza di riferimenti al passato o al futuro rispetto al tempo della narrazione, attenendosi ai tempi verbali utilizzati dall’autore sulla base delle regole della lingua albanese della concordanza dei tempi verbali. Di conseguenza, la lettura del testo tradotto richiede al lettore italiano una certa concentrazione ed uno sforzo maggiore per cogliere i legami tra le azioni espresse all’interno di periodi lunghi e ricchi di subordinate.

Sebbene tali incongruenze grammaticali circa la categoria del tempo verbale non incidano in maniera radicale sul potenziale interpretativo, né sugli effetti di voce, il loro accumulo sul piano macrostrutturale contrassegna l’esito traduttivo globale, per cui la traduzione, di fronte a tali scelte inconsistenti, viene definita ibrida.

Un ulteriore passaggio, citato nella tabella 14 del precedente capitolo, mette in risalto una circostanza in cui, per via della scelta della forma verbale, risulta compromesso il potenziale

---

<sup>306</sup> Cfr. “Discorso del racconto, Saggio di metodo” in G. Genette, *Figure III, Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976 (traduzione di Lina Zecchi dall’originale *Figures III*, Editions du Seuil, 1972).

interpretativo dell'originale. Sostituendo il tempo futuro del modo indicativo del passaggio kadareano con il modo condizionale, sia i traduttori di Tirana che Donaudy (via Vrioni) apportano una sostanziale deformazione alla percezione del messaggio originale, incentrato sulle intimidazioni dei turchi nei confronti degli albanesi. Gli effetti di contrazione e trasformazione degli effetti interpretativi segnalati a livello mesostrutturale, si tramutano in un restringimento ed una trasmutazione sul piano macrostrutturale, che interessano entrambe le traduzioni italiane.

Dal canto suo, la resa indiretta di Donaudy pare non incorrere in incongruenze grammaticali rispetto all'uso dei modi e dei tempi verbali, ma tale merito va ripartito assieme al primo traduttore, Vrioni, che ha effettuato l'operazione di "lima" nel passaggio da un sistema linguistico a sé stante all'interno della famiglia indoeuropea, qual è l'albanese, al sistema delle lingue romanze, cui appartengono francese ed italiano.

Da un punto di vista macrostrutturale, pertanto, ne *I tamburi* non sono riscontrabili effetti traduttivi che possano interferire con il potenziale interpretativo e con gli effetti di voce, per quel che riguarda la percezione dell'anteriorità, della posteriorità o della simultaneità delle azioni.

#### 2.4. Il narratore e la focalizzazione

La struttura bipartita di *Kështjella* si ripercuote anche sulle categorie narratologiche relative al narratore e alla focalizzazione.

All'interno dei brevi brani iniziali è presente un narratore omodiegetico, che corrisponde all'insieme dei castellani barricati nella fortezza presa d'assedio dall'esercito turco. La voce del narratore, dunque, coincide con quella dei personaggi, che narrano nella prima persona plurale gli eventi della campagna militare messa in atto dai turchi contro i territori albanesi. La focalizzazione, di conseguenza, è interna: gli stessi castellani che prendono parte alle vicende, narrano gli avvenimenti, li commentano, li giudicano, esternano le proprie sensazioni rispetto alle circostanze e riferiscono le parole degli altri personaggi.

La narrazione che costituisce i capitoli, invece, vede la presenza di un narratore eterodiegetico, che domina dall'alto la vicenda, nonché onnisciente, che racconta i fatti dal punto di vista di colui che è al corrente degli eventi e pertanto è in grado di spiegare al lettore le connessioni tra i vari avvenimenti e far luce sulla psicologia dei personaggi. A ciò si associa la presenza della focalizzazione zero, che, nondimeno, in qualche occasione, sembra assumere il punto di vista di uno dei personaggi.

Globalmente, sia *La fortezza* che *I tamburi* ripropongono le due rispettive tipologie di narratore e di focalizzazione riscontrate nei brani iniziali e nei capitoli di *Kështjella*. Tuttavia l'analisi micro- e mesostrutturale ha messo in evidenza, in entrambe le traduzioni, problematiche relative alla funzione e alla voce del narratore, talvolta rimaneggiate, per via delle scelte di varia

natura compiute dai traduttori di Tirana o a causa delle modifiche apportate da Vrioni nella resa francese.

Gli interventi traduttivi in grado di modificare l'incidenza del narratore sull'impatto interpretativo e di generare una diversa percezione della sua voce all'interno del racconto, come si è visto nel corso dell'analisi micro- e mesostrutturale, afferiscono a categorie testuali di varia natura: sintassi, lessico, questioni grammaticali e stilistiche, discorso indiretto libero.

Per via delle differenti strategie traduttive, i cui esiti sono presentibili all'interno dei due diversi testi d'arrivo come due tendenze opposte – *La fortezza* tende a riprodurre fedelmente le strutture testuali originali mentre *I tamburi* rivela la sua relativa autonomia dai vincoli testuali del testo originale – l'accumulo degli effetti di voce ed interpretativi, riscontrati nel corso della precedente analisi circa la figura del narratore, è maggiore nella resa indiretta di Donaudy.

Rispetto alle scelte sintattiche, ad esempio, ne *I tamburi*, si nota la tendenza dei traduttori di intervenire sulla costruzione delle frasi e dei periodi, eliminando oppure aggiungendo elementi testuali riconducibili alla voce del narratore. Ne *La fortezza*, l'incidenza di tale effetto è pressoché nulla.

Ne *I tamburi*, ad esempio, in una circostanza il narratore omette di menzionare lo spostamento di due personaggi da un luogo all'altro, mentre in un'altra rende esplicito il fatto che, per rivolgere l'attenzione su un altro dettaglio dei combattimenti, il pascià “volta la testa”, esplicitazione sottaciuta in *Kështjella*. In entrambe le circostanze, la traduzione si definisce ontologica, in quanto il traduttore (direi Vrioni, autore delle scelte traduttive rispecchiate nella resa di Donaudy) tende ad imporre la sua soggettività nella strategia traduttiva, scostandosi dalle intenzioni del narratore kadareano.

Altrove, il narratore de *I tamburi* tiene celati o modifica dettagli atti a fornire al lettore qualche elemento per la prefigurazione dell'ambiente circostante; in qualche caso, esplicita soggetti sottintesi e chiarisce concetti ambigui per mezzo di una scelta lessicale più appropriata. Nella maggior parte dei casi, tali interventi si ripercuotono sulla gamma del potenziale interpretativo, per cui la traduzione si rivela, talvolta un restringimento, altre volte una trasmutazione, più raramente un rigonfiamento. Ad esempio, a proposito della descrizione dell'accampamento turco, il narratore kadareano sostiene che le tende “zbardhnin” (lett. biancheggiavano), mentre il narratore de *I tamburi* banalizza l'immagine cromatica in un'espressione priva di connotazioni descrittive, “si estendevano”, riducendo, in tal modo, l'impatto sul lettore. In seconda istanza, in riferimento ai giannizzeri, *Kështjella* accenna alla loro caldaia appesa “në një pemë të madhe” (lett. ad un grande albero), mentre ne *I tamburi* si parla di “alte pertiche”, mutando così l'immagine comunicata al lettore. Infine, nella caratterizzazione delle tende dei *sipahi*, il narratore del testo originale utilizza l'aggettivo “të bukura”, tanto generico e vago da lasciar spazio a qualsiasi immaginazione da parte del lettore; ne *I tamburi*, invece, per l'intervento di Vrioni, riscontriamo l'aggettivo “civettuole”, in cui si legge il giudizio soggettivo del narratore. Un effetto simile si rileva anche ne *La fortezza*,

dove l'attributo prescelto è "preziose". In entrambe le traduzioni, dunque, si ha un rigonfiamento dell'impatto interpretativo.

L'accumulo degli effetti traduttivi che vedono la soppressione, da parte del narratore, di elementi utili alla percezione dell'ambiente circostante, contraendo il potenziale traduttivo, risulta maggiore ne *I tamburi* (4 sono gli effetti mesostrutturali di contrazione riscontrati nel precedente capitolo, contro i 2 de *La fortezza*). La traduzione indiretta di Donaudy, ed in misura minore la resa di Tirana, dunque, danno esito al restringimento macrostrutturale degli effetti interpretativi.

Il sorvolare del narratore su dettagli legati alla percezione della brutalità degli episodi bellici, ancora una volta, vede maggiore incidenza ne *I tamburi*. Le circostanze numerate sono cinque (contro le due de *La fortezza*). Nuovamente, l'azione del restringimento degli effetti interpretativi prepondera nella resa indiretta, nonostante la sua presenza si avverta anche nella resa dei traduttori di Tirana.

Il fattore predominante, rispetto agli effetti traduttivi riguardanti la categoria del narratore analizzata nella traduzione di Donaudy, risulta nell'accumulo di ben sette passaggi, in cui il narratore si appropria della voce di uno dei personaggi. Questo avviene, solitamente, per mezzo della narrativizzazione del discorso indiretto libero, e talvolta anche del discorso indiretto e del discorso diretto. La riduzione degli effetti di voce dei personaggi a vantaggio della voce del narratore, comporta, ne *I tamburi*, l'effetto macrostrutturale della concisione e dell'anamorfofi.

Al contrario, ne *La fortezza* subentrano scelte traduttive che riducono la voce del narratore a favore di uno dei personaggi. I passaggi interessati da tale fenomeno sono quattro. In tal caso la traduzione può essere caratterizzata dall'effetto macrostrutturale della marcatezza.

*I tamburi*, talvolta, rinuncia alle considerazioni del narratore a proposito degli episodi in atto. Le eliminazioni registrate nel corso dell'analisi mesostrutturale sono due. L'esito macrostrutturale è quello del restringimento del potenziale interpretativo.

In altri passaggi, la traduzione indiretta vede subentrare la voce del narratore anche laddove nell'originale non è presente, attraverso l'aggiunta di qualche commento sullo stato d'animo dei personaggi. I passaggi interessati da esiti di deformazione dell'effetto di voce e trasformazione del potenziale interpretativo, identificati sul piano mesostrutturale, sono due. Da un punto di vista macrostrutturale, ne consegue che la traduzione indiretta di Donaudy acquisisce effetti di anamorfofi e trasmutazione.

Due particolari passaggi de *I tamburi*, esaminati, rispettivamente, nelle tabelle 104 e 105, infine, fanno presentire, al posto della voce del narratore, la voce stessa dell'autore. Sul livello macrostrutturale, questo effetto si tramuta in marcatezza degli effetti di voce.

## 2.5. Chiavi di lettura dell'opera: connotazione

Nel quinto paragrafo del primo capitolo di questa seconda sezione del nostro lavoro di tesi dottorale è stato lungamente esaminato l'aspetto relativo alle potenziali interpretazioni del romanzo *Këshjtjella* di Ismail Kadare. Nella prospettiva analitica dello studio delle due rese italiane del romanzo, occorre ora esaminare il grado di riscontro che i due testi tradotti offrono al lettore italiano in merito al potenziale interpretativo desunto dal testo originale.

Fin dal primo approccio analitico ai due rispettivi testi tradotti è possibile affermare che la lettura "epico-realistica" trova rispecchiamento in entrambe le rese: l'assedio dell'esercito turco ai danni di una fortezza medievale albanese, la resistenza degli assediati arroccatisi all'interno delle mura, il fallimento della campagna militare per via della brusca interruzione inflitta dall'arrivo delle piogge autunnali che costringono l'esercito a levare le tende e far ritorno in patria senza aver conseguito l'esito atteso dal sultano, infine il suicidio del pascià, dunque gli elementi salienti della costruzione della trama trovano fedele rispecchiamento nei due testi d'arrivo.

L'elaborazione delle altre due tipologie di lettura ivi segnalate, invece, non scaturisce dagli elementi testuali in senso stretto, quanto dalla capacità del lettore di orientarsi nelle vicende storico-politiche che hanno segnato l'Albania nella seconda metà del XX secolo. Dal grado di conoscenza dei fatti reali, effettivamente, dipende la possibilità del lettore italiano di intravedere nella narrazione de *La fortezza* nonché de *I tamburi della pioggia*, il richiamo agli eventi reali che l'autore del romanzo originale ha voluto trasmettere con la sua opera.

Nei testi tradotti, la lettura "politica" e quella "allegorica", secondo la distinzione già esplicitata nel suddetto paragrafo, dunque, non sono veicolate esclusivamente dalla strategia traduttiva messa in atto dal traduttore rispetto al materiale testuale di partenza, ma sono in stretta connessione con il bagaglio culturale del lettore. In tal caso, solo l'assunzione della categoria teorica del "lettore ideale" potrebbe offrire al critico la possibilità di giudicare se il testo tradotto è in grado di rievocare in colui che lo legge la gamma delle interpretazioni fornite dall'originale.

Dal momento che si sta portando avanti un'analisi basata su una metodologia caratterizzata da precise tappe analitiche, di cui una di fondamentale importanza è quella dell'analisi microstrutturale, che ha fornito dati empirici inconfutabili, la cui valenza è stata misurata sul piano mesostrutturale dei due testi tradotti, risulta necessario, a questo punto, estendere la misurazione di tali risultati anche sul livello macrostrutturale. Per tale ragione, saranno presi in esame i dati ottenuti a proposito delle potenziali connotazioni del romanzo kadareano riscontrabili nelle due rese da parte di un lettore italiano mediamente informato dei fatti storici albanesi.

I passaggi esaminati ai fini dell'analisi sulla connotazione sono undici; l'accumulo dei risultati traduttivi di tipo mesostrutturale mostra un'incidenza quasi nulla sugli effetti di voce (solo ne *I tamburi* si segnala una deformazione), mentre per quanto concerne gli effetti interpretativi sono state riscontrate 3 contrazioni ne *La fortezza*, 2 contrazioni e 2 trasformazioni ne *I tamburi*.

Stando ai dati empirici appena numerati, la resa di Tirana si caratterizza per un restringimento, mentre la resa indiretta di Donaudy per la combinazione di effetti di restringimento e trasmutazione.

Tuttavia, per il riscontro effettivo circa la percezione della connotazione nelle due rese è necessario fare riferimento all'esito microstrutturale.

Degli undici passaggi analizzati, cinque contengono, nell'originale, elementi lessicali che creano richiami connotativi al linguaggio della propaganda del regime comunista albanese. Tale componente lessicale è stata riproposta nelle due rese italiane in misura lievemente ridotta rispetto all'originale.

A risentire maggiormente di tale diminuzione dell'impatto connotativo del lessico è *La fortezza*, con due contrazioni generate dalla scelta di eludere l'utilizzo del sostantivo "blocco" nella sua connotazione politica concomitante alla logica dittatoriale comunista contrassegnata dall'isolamento sul piano internazionale. *I tamburi*, invece, rispetto al materiale lessicale connotato politicamente, apporta una sola eliminazione, ovvero il riferimento al concetto di "nemico", ulteriore parola chiave della propaganda comunista finalizzata a tenere in pugno la società albanese. La trasformazione riscontrata, invece, non verte rigidamente su questioni terminologiche, quanto piuttosto sulla rilettura del traduttore (Vrioni) di un aggettivo utilizzato per alludere all'atmosfera fosca che caratterizza gli scenari dittatoriali, nonché il linguaggio figurativo kadareano ("shiu i zymtë" è stato reso come "la pioggia nefasta").

I restanti sei passaggi originali citati, al contrario, non si limitano ad un'allusione terminologica nei confronti della logica di potere comunista, ma sono intrisi, secondo la nostra lettura, di richiami di denuncia nei confronti del funzionamento perverso della società soggiogata dal terrore dittatoriale, in cui l'individuo si trova coinvolto in circuiti viziosi regolati dal terrore, dal sospetto, dalle accuse mendaci, dalle condanne, dalle ritorsioni.

In merito a questa serie di passaggi, le soluzioni traduttive non segnalano rilevanti difformità rispetto al lessico, al registro, alla voce dei personaggi, cosicché dal punto di vista micro- e mesostrutturale gli esiti traduttivi sono alquanto contenuti. Una sola riduzione è stata riscontrata in entrambe le rese, a proposito della stessa espressione: "do të thyejnë zemrat e kështjellarëve" (lett. spezzeranno i cuori dei castellani), riferito al tuonare dei cannoni utilizzati dai turchi per espugnare la fortezza. Le soluzioni adottate nelle due rese ("intimidiranno i difensori della fortezza" in [F] e "ne infrangerà il coraggio" in [T]), alleggeriscono la carica enfatica e simbolica contenuta nell'espressione originale. In tal senso si spiega l'effetto di restringimento del potenziale interpretativo delle due rese.

In definitiva, nella prospettiva macrostrutturale, l'accumulo degli effetti di restringimento nelle due rese italiane non risulta tale da incidere in maniera irrevocabile sul potenziale interpretativo offerto al lettore. Tuttavia, rimane da appurare se il lettore d'arrivo, nonostante i traduttori gli abbiano consegnato i riferimenti testuali presenti nell'originale, sia in grado di

stabilire una connessione tra le espressioni letterarie e la realtà storica concreta. E ciò non rientra nelle possibilità del critico, a meno che non si assuma come paradigma il “lettore ideale”.

L’unica constatazione oggettiva, che il critico si può concedere senza remore, si rifà agli elementi microstrutturali riscontrati, in merito ai quali le analisi di tipo mesostrutturale e macrostrutturale rivelano che le scelte traduttive, pur senza modificare radicalmente il potenziale interpretativo e gli effetti di voce dei due testi d’arrivo, fanno registrare una perdita parziale dei riferimenti di tipo connotativo: l’impatto sul lettore d’arrivo, dunque, non risulta annullato, ma leggermente smorzato.

Il richiamo fortemente indebolito nelle due rese, invece, è quello riguardante i brani iniziali, a proposito dell’appellativo rivolto dai castellani al loro condottiero: “Gjergji ynë” (lett. il nostro Giorgio), reso in modo difforme nelle due traduzioni (si confronti quanto già esposto a tal proposito nel sottoparagrafo relativo ai personaggi contenuto in questo capitolo).

Sulla base delle nostre interpretazioni, l’appellativo menzionato sarebbe da tradurre come “Giorgio Nostro”, rendendo immediatamente esplicito al lettore italiano il richiamo alla dimensione ultraterrena del Padre Eterno. Questa rievocazione della fede cristiana, di fatto, potrebbe costituire un elemento inteso dall’autore per segnare la distanza culturale e religiosa tra gli invasori turchi, islamici, e gli assediati albanesi, notoriamente cristiani prima dell’occupazione turca portata a compimento nel XV secolo.

Rispetto a questo particolare elemento interpretativo di *Kështjella*, entrambe le traduzioni italiane rivelano un restringimento dell’impatto sul lettore d’arrivo.

L’appellativo, con cui i castellani invocano l’aiuto di Scanderbeg, non è il solo richiamo alla fede cristiana riscontrabile nel romanzo kadareano. A parte la menzione della chiesa e del campanile, notati dalle donne dell’harem durante il viaggio in terra albanese, menzione presente in entrambe le rese (“E shihni kishën dhe këmbanoren?”, Kadare, 1970:232; “Vedete la chiesa e il campanile?”, Kadare, 1975:277; “Non vedete la chiesa e il campanile?”, Kadare, 1981:231), occorre ricordare l’esito traduttivo di una sentenza che, nel testo originale, il cronista turco pronuncia in riferimento agli albanesi: “Mjerë ata që nuk dinë ç’bëjnë”. La soluzione proposta dai traduttori de *La fortezza* rimane pressoché fedele all’originale: “Guai a quelli che non sanno che cosa stanno facendo!”; la modificazione avvenuta nel testo francese, invece, influisce sulla resa indiretta di Donaudy, che con l’esclamazione priva di marcatezza, “Poveri insensati”, contrae il potenziale interpretativo dell’originale. In tal caso, *I tamburi* apporta un restringimento dell’impatto interpretativo.

In conclusione, la somma globale degli effetti di restringimento riscontrati nelle singole traduzioni induce il critico a constatare, ne *La fortezza* e ancor di più ne *I tamburi*, una relativa perdita della ricca gamma di spunti interpretativi contemplata da *Kështjella*.

### 3. Analisi macrostrutturale sul piano stilistico

A differenza di altri approcci analitici allo studio comparatistico della traduzione, focalizzati, principalmente, sulla componente contenutistica, la metodologia proposta dal prof. Lance Hewson, alla quale ci atteniamo in questo lavoro di tesi dottorale, ripone notevole importanza nell'indagine degli effetti traduttivi sull'aspetto stilistico dell'opera presa in esame e delle relative traduzioni.

Trattandosi di critica delle traduzioni di testi letterari, ci pare di dover condividere le opinioni dello studioso ginevrino, a proposito dell'importanza che l'esame delle caratteristiche formali riveste all'interno dell'operazione critica della traduzione.

Attenendoci alla terminologia hewsoniana, già chiarita al momento dell'enunciazione delle peculiarità e del funzionamento del suo metodo (si veda il paragrafo 5.7 del terzo capitolo della sezione teorica), ci si riferisce alle evidenze stilistiche in termini di "effetti di voce", in quanto all'interno di tale definizione è implicata l'analisi delle componenti formali che riguardano la presenza del narratore e dei vari personaggi all'interno del romanzo.

I dati empirici necessari alla disamina degli effetti traduttivi sul livello stilistico macrostrutturale sono stati ricavati nel corso della fase micro- e mesostrutturale dell'analisi. In questo ulteriore stadio dell'indagine traduttiva, il compito del critico consiste nel calcolo dell'accumulo di specifici effetti di voce e della loro incidenza sulla macrostruttura dei testi tradotti.

Alcuni aspetti relativi all'aspetto formale della scrittura kadareana e alla corrispettiva resa nelle due traduzioni italiane sotto esame, sono stati argomentati nel corso della disamina del piano contenutistico dell'opera, laddove si è riscontrata una certa connessione tra stile di scrittura ed effetti interpretativi. Nello specifico, si è appurato che espedienti stilistici quali la ripetizione, gli appellativi, la connotazione, nel caso delle rese italiane del nostro romanzo albanese, hanno giocato un ruolo decisivo in merito all'impatto interpretativo sul lettore d'arrivo. La trattazione, da un punto di vista macrostrutturale, di tali peculiarità stilistiche, pertanto, è stata associata all'esposizione delle categorie contenutistiche.

In questa ulteriore fase dell'indagine, ci si sofferma sull'analisi del grado di incidenza delle scelte traduttive in rapporto alla percezione delle voci (del narratore e dei personaggi) presentite nelle due rese italiane rispetto all'opera kadareana.

L'accumulo complessivo degli effetti di voce sarà valutato in concomitanza di precise categorie stilistiche preventivamente stabilite: sintassi, ritmo, registro, figure retoriche e discorso indiretto libero.

### 3.1. Sintassi, ritmo e registro

L'analisi mesostrutturale ha messo in evidenza una stretta connessione tra le scelte traduttive sul piano sintattico e la loro incidenza sull'aspetto ritmico e sul registro dei parlanti, nonché del narratore.

In linea di massima, i traduttori di Tirana seguono pedissequamente le strutture sintattiche presenti nel testo originale, attenendosi alle relative punteggiatura e alla ripartizione del materiale testuale operata da Kadare in *Kështjella*. Ne *La fortezza*, tuttavia, si segnala una problematica traduttiva intrinseca alla resa da parte di traduttori non di madrelingua italiana che, stentano, il più delle volte, a raggiungere la naturalezza della lingua d'arrivo: la sinteticità e sentenziosità dei brani iniziali, nonché la rapidità e la scorrevolezza di certi passaggi dal ritmo sostenuto, in prossimità della narrazione degli episodi bellici, risultano, talvolta, infrante dalle parafrasi e dalle lungaggini espressive con cui i traduttori non professionisti sopperiscono alla carenza terminologica e lessicale.

Simili risultati traduttivi incidono profondamente sulla percezione, da parte del lettore d'arrivo, della voce dei castellani all'interno dei brani iniziali e sulla percezione della voce del narratore e dei vari personaggi nei capitoli incentrati sulla prospettiva turca.

Per maggiore esattezza, la pregnanza del resoconto diretto dei castellani è compromessa dalle inesattezze linguistiche, che interrompono l'andamento armonico e compatto dei brani iniziali, dove la stringatezza rappresenta l'elemento peculiare della scrittura kadareana propria di queste porzioni di testo. Tale stringatezza, in certi casi, risulta elusa per via della prolissità nel riformulare concetti originariamente espressi in maniera essenziale e concisa.

La narrazione dalla prospettiva turca, invece, con le sue varie sequenze narrative caratterizzate da precise peculiarità sintattiche, lessicali, ritmiche e di registro, richiede una ripartizione delle considerazioni relative agli effetti macrostrutturali riscontrati nel testo d'arrivo italiano del 1975.

Per quanto riguarda i passaggi narrativi in senso stretto, focalizzati sui vari episodi di assalti alla fortezza e alle operazioni belliche corredanti la tattica militare, *La fortezza* risulta piuttosto aderente all'impatto che l'originale esercita sul lettore d'arrivo, in quanto trapela la stessa intensità degli effetti visivi offerti dal testo originale. Il ritmo rimane sostenuto e il registro utilizzato dal narratore non indugia rispetto alla trasposizione di certi particolari veementi e ripugnanti, mantenendo una certa conformità all'originale nella rappresentazione della cruda realtà concomitante ad un assedio perpetrato da soldati noti per la ferocia e riforniti di armi, frutto di progressi tecnici e calcoli ingegneristici.

Le sequenze discorsive, al contrario, riportano maggiori difformità rispetto all'originale. Le principali incoerenze riguardano il tono elevato, che contraddistingue le conversazioni tra il cronista e l'intendente in capo, entrambi espressione di un registro elevato e di un'accurata

selezione del lessico, caratteristiche, queste, non rispecchiate perfettamente nella resa di Tirana, dove si sente la forte incidenza della scarsa competenza linguistica dei traduttori. La voce dei due personaggi acquisisce, talvolta, certe goffaggini ed un'artificiosità tali da compromettere l'impatto sul lettore.

L'atmosfera tesa, che regna durante le riunioni del consiglio militare, è riproposta dal narratore, come anche dalle voci dei personaggi de *La fortezza* in egual misura che in *Këshjtjella*, e con più conformità all'originale rispetto a *I tamburi*, in quanto le argomentazioni tecniche risultano per i traduttori inesperti di più facile trasposizione rispetto alle conversazioni moraleggianti ed intellettuali dei due personaggi più colti dell'armata turca protagonista dell'assedio.

Anche le conversazioni che vedono coinvolti il giannizzero, il medico, l'astrologo, il poeta, il capo-fonditore ed, infine, le donne dell'harem, mantengono le peculiarità di registro presenti nell'originale. Le sentenze sono perlopiù brevi, cosicché la struttura sintattica non richiede ai traduttori di Tirana particolare destrezza; il lessico afferrisce al registro colloquiale, livello linguistico in cui vengono meno a galla le incompetenze dei traduttori; il ritmo dinamico e sostenuto corrisponde ai dialoghi, il più delle volte, fervidi ed irruenti, sagaci e spontanei dei vari personaggi, le cui voci trovano rispecchiamento nella resa di Tirana in maniera piuttosto fedele all'originale, se non si tiene conto delle innumerevoli ingerenze da parte delle lacune grammaticali e linguistiche dei traduttori.

Anche le soluzioni adottate per rendere in italiano il linguaggio sconnesso dell'architetto Kaur sembrano adempiere alla loro funzione.

Globalmente, dunque, è possibile sostenere che la maggior parte delle caratteristiche relative alla caratterizzazione dei personaggi, per mezzo della loro stessa voce o per mezzo della voce del narratore, ne *La fortezza* sono trasposte in maniera coerente con l'originale.

D'altro canto, le difformità riscontrate derivano da scelte imprevedibili, imputabili alla competenza linguistica e traduttiva degli autori della traduzione. Dal momento che le soluzioni traduttive non possono essere ricondotte a quella che si presuppone la strategia predominante dei traduttori di Tirana, ovvero di orientamento verso il testo di partenza (*source text oriented translation*), il critico giunge alla conclusione che il verificarsi di certi effetti di voce rappresenta un fenomeno incostante che rende ibrida la traduzione de *La fortezza*.

Per quel che riguarda *I tamburi*, invece, siamo propensi ad identificare la traduzione indiretta di Donaudy come metamorfizzante, in quanto si sente fortemente l'influsso di una voce estranea a quella del narratore originale e dei personaggi kadareani, ma tale voce non può essere ricondotta direttamente alle soluzioni traduttive di Donaudy, il quale ripropone fedelmente la voce che Vrioni ha impresso nella sua resa francese.

Gli elementi che contraddistinguono tale voce non si limitano alla strutturazione sintattica ben concepita, ma vertono anche sull'innalzamento del registro dei personaggi e del narratore, nonché sull'abbassamento del tenore raccapricciante di certi passaggi narrativi e descrittivi. Queste

difformità scaturiscono da un'appropriatezza lessicale che supera il livello riscontrato nell'originale kadareano, sia per la differente natura dei due sistemi linguistici, laddove l'italiano dispone di una gamma lessicale più ricca rispetto a quella albanese, sia in merito alle intenzioni dell'autore circa la caratterizzazione dei suoi personaggi.

Rivolgendo l'attenzione sulla componente sintattica che caratterizza, in maniera distinta, i brani iniziali dai capitoli veri e propri, ne *I tamburi* si assiste ad una maggiore incidenza sui secondi, ovvero nel racconto sulla prospettiva turca della campagna militare. La ragione di tale riscontro sta nel fatto che, di per sé, la tendenza della resa di Donaudy di condensare la scrittura e innalzare il tono – caratteristiche ereditate dalla resa francese di Vrioni – trova maggiore aderenza nelle esigenze traduttive dei brevi brani iniziali, contraddistinti dalla loro essenzialità, che non nella necessità di rendere conto delle differenti voci che riecheggiano nei capitoli.

Rispetto a queste ultime, ne *I tamburi* si riscontra la tendenza opposta a quella registrata ne *La fortezza*: la traduzione di Donaudy concede maggiore enfasi al tono alto delle conversazioni tra il cronista e l'intendente in capo, mentre attenua l'irruenza e la licenziosità delle reazioni di rabbia del capo-fonditore.

A proposito di questo personaggio, tuttavia, gli interventi traduttivi sono talmente incisivi da modificare la caratterizzazione della sua voce, la quale assume un tono più pacato di quello che identifica Saruca in *Këshjtjella*, il suo linguaggio è più accurato in confronto al registro basso e colloquiale del personaggio kadareano, le frasi che egli pronuncia sono sintatticamente più articolate.

Una percezione simile si riscontra rispetto alla voce delle donne dell'harem, laddove alle conversazioni confidenziali e ingenuie delle ragazze vengono, talvolta, associate espressioni ricercate dal punto di vista lessicale e sintattico, che entrano in urto con il contesto logico della narrazione e differiscono ampiamente dall'originale.

A subire una deformazione rispetto all'originale è anche la voce dell'architetto Kaur. Il suo linguaggio frammentario, privo di legami sintattici e grammaticali, come descritto dalla voce stessa del narratore, non trova corrispondenza nella riformulazione di Donaudy. Questi, di fatto, nel riportare i discorsi, al limite dell'incomprensibilità, dell'architetto, non si limita all'accostamento di parole, ma ricorre ad una forma di concordanza grammaticale, che pur nella sua essenzialità, scardina i criteri palesati dall'originale e fa presentire in maniera ridotta la difficoltà comunicativa del personaggio. Le frasi costruite da Donaudy, infatti, non risultano tanto disconnesse e frammentate da compromettere la comprensione del messaggio, come avviene, invece, nel testo originale, in cui, oltre ad assistere alle reazioni di sdegno del pascià e alle derisioni di altri personaggi, è richiesto l'intervento dell'aiutante di campo per riferire le opinioni dell'architetto.

Nei tanti passaggi dialogati, ai quali è spesso attribuito il ruolo di portare avanti la trama e fornire dettagli sugli episodi in atto, sono stati riscontrati, nel corso dell'analisi micro- e mesostrutturale, diversi tagli: eliminazioni di battute enfatiche e ripetitive, soppressione di

domande (alle quali, però, fa seguito una risposta, lasciata inalterata nel testo tradotto, creando ambiguità comprensive), condensazione di interi brevi scambi di battute, rimozioni di certi dettagli contenutistici e descrittivi delle conversazioni. L'esito di tali eliminazioni incide, il più delle volte, sulla caratterizzazione dei personaggi, rispetto ai quali il lettore del testo d'arrivo coglie qualche elemento in meno rispetto all'originale, oppure ha un percezione deformata della sua natura.

Non solo in merito alla voce dei personaggi, ma anche rispetto a quella del narratore, gli interventi traduttivi lasciano nel testo d'arrivo il segno di un'intrusione del traduttore (di Vrioni, s'intende).

In qualche circostanza, ne *I tamburi* sono stati aggiunti elementi testuali in cui si assiste alla presa di posizione del narratore su qualche concetto espresso, su qualche episodio narrato o sulle parole pronunciate da qualche personaggio. È evidente che al narratore viene attribuita una competenza che esula dalle intenzioni kadareane e che trova spiegazione nell'intento esplicativo che caratterizza la resa francese di Vrioni, dalla quale discendono gli effetti di voce riscontrati ne *I tamburi*. Viceversa, in altri passaggi, il traduttore fa una cernita del materiale a disposizione, sopprimendo elementi in maniera arbitraria. Dall'osservazione di tali interventi di natura sintattica, ma con ripercussioni di più ampia portata, è stato possibile desumere che la tendenza generale è quella di smorzare la voce del narratore rispetto all'impatto cruento di certe descrizioni relative alle ferite dei soldati, alla ferocia degli assalti, alla temerarietà delle truppe, ma anche alla resistenza opposta dagli assediati, menzionati dal narratore kadareano mentre sono mobilitati sui merli per far precipitare sugli assalitori piogge di frecce e materiale incandescente, dettagli, questi, talvolta, sorvolati. In tal modo risulta indebolita non solo la controparte turca – questa, in fondo, rappresenta l'antagonista nella concezione psicologica dell'autore, il quale, essendo albanese, prende le difese degli assediati – ma anche la stessa controparte albanese, che la lettura profonda del messaggio lanciato da *Kështjella* designa come i personaggi positivi attanagliati da quelli negativi.

### 3.2. Figure retoriche

In *Kështjella*, la caratterizzazione dei personaggi, degli episodi e dell'ambiente circostante, è contraddistinta dall'utilizzo di un linguaggio intriso di figure retoriche, che concorrono ad attribuire maggiore vivacità alla narrazione.

Nel corso dell'analisi micro- e mesostrutturale sono stati presi in considerazione diciassette passaggi, nei quali sono stati riscontrati sette differenti tipi di figure retoriche: otto metafore, cinque similitudini, una personificazione, due parallelismi, un'antitesi, un'iperbole ed una litote.

Il computo complessivo dei risultati così ottenuti rivela una forte incidenza dell'operazione traduttiva sulla resa indiretta di Donaudy. Gli effetti di voce predominanti afferiscono alla categoria

dell'accrescimento (5 occorrenze); seguono le deformazioni (3 occorrenze) e le riduzioni (2 occorrenze).

Ne *La fortezza*, invece, sono state riscontrate solo una riduzione degli effetti di voce ed una contrazione degli effetti interpretativi. A questi dati empirici è necessario, tuttavia, aggiungere le constatazioni, di volta in volta espresse, circa la qualità formale dei passaggi esaminati nella resa di Tirana. La conformità al linguaggio figurativo utilizzato da Kadare, di fatto, è solo apparente ed illusorio. Se si considera l'aspetto formale delle espressioni linguistiche adottate dai traduttori albanesi, infatti, emergono una serie di lacune, in particolar modo di tipo lessicale e grammaticale, che pregiudicano l'impatto stilistico sul lettore d'arrivo. I casi specifici di tali problematiche sono stati esaminati nel corso della precedente fase analitica. Il loro impatto sul livello macrostrutturale si misura in termini di leggibilità e scorrevolezza del testo d'arrivo. Il bilancio di tale indagine rivela un accumulo di scelte inconsistenti, di soluzioni traduttive prive di fondamento, che rendono ibrida la traduzione.

Al contrario, l'accumulo di effetti di voce riscontrati ne *I tamburi* rivela che tali alterazioni scaturiscono dal più elevato grado di accuratezza lessicale che contraddistingue la resa di Donaudy per effetto delle scelte traduttive compiute da Vrioni, alle quali il nostro traduttore si attiene. L'utilizzo di un linguaggio più accurato e pregevole si tramuta, nella resa italiana indiretta, nella creazione di figure retoriche anche laddove il testo originale usa espressioni non marcate. Quest'osservazione spiega il ricorrere dei numerosi effetti di accrescimento rinvenuti nel corso dell'analisi della resa in italiano delle figure retoriche. Per via di tali interventi traduttivi, la resa de *I tamburi* risulta contrassegnata dall'effetto di voce della marcatezza.

Gli effetti di deformazione e di riduzione delle immagini figurative create dall'autore, riscontrati sul piano mesostrutturale nella resa di Donaudy, invece, trovano spiegazione nella constatazione di una tendenza traduttiva, risalente a Vrioni, che si esplica nell'attitudine a rimaneggiare la componente lessicale dell'originale secondo il gusto letterario del traduttore. Ne consegue che le riduzioni delle immagini figurative sottraggono al testo tradotto qualche elemento marcato stilisticamente, producendo effetti di concisione, mentre la deformazione di certe espressioni figurative conduce il lettore a presentire in maniera differente certe concezioni formulate dall'autore, il cui esito è l'effetto dell'anamorfosi.

L'incidenza degli interventi traduttivi risulta più rilevante sulle due figure retoriche di maggiore peso nel romanzo kadareano, la similitudine e la metafora, la cui ricorrenza nel tessuto narrativo appare particolarmente frequente. Come si è visto nel corso della precedente analisi, si rivela pressoché nullo il divario tra *Kështjella* e *I tamburi*, per quanto concerne figure retoriche quali il parallelismo, l'antitesi, l'iperbole, la litote, la cui presenza nel romanzo kadareano è meno cospicua rispetto alle due figure retoriche per eccellenza, la cui resa in italiano risulta, talvolta, apportare difformità. Di conseguenza, la tendenza deformante (marcatezza, concisione e anamorfosi) riscontrata ne *I tamburi* sembra avere un'incidenza macrostrutturale di considerevole

portata: l'accumulo degli effetti di voce concorre ad accentuare il divario stilistico tra l'originale e la sua traduzione indiretta. Quest'ultima, per via del doppio processo traduttivo intercorso, non può intrattenere legami diretti di derivazione dal testo albanese, cosicché le difformità non sono misurabili alla luce delle intenzioni dell'autore dell'originale, ma sulla base delle decisioni assunte in precedenza dal primo traduttore. L'analisi contrastiva condotta anche sulla resa in francese ha dimostrato che Donaudy si mantiene costantemente fedele al suo testo fonte (tranne poche eccezioni, di cui è stato reso conto), il che fa presupporre l'adozione del nostro traduttore di una strategia traduttiva complessivamente rivolta al testo di partenza, incoraggiata dai due sistemi linguistici coinvolti nel processo traduttivo (il francese e l'italiano), la cui prossimità sintattica, lessicale, grammaticale, nonché culturale, è maggiore rispetto ai binomi albanese-francese e albanese-italiano.

La strategia adottata da Vrioni, al contrario, sembra essere orientata piuttosto al testo d'arrivo, prendendo le distanze dall'originale ogni qualvolta i due sistemi linguistici collimano o laddove il gusto letterario del traduttore, noto per le sue doti di scrittore, suggerisce l'adozione di soluzioni traduttive in piena autonomia rispetto ai vincoli stilistici e contenutistici dell'originale. Derivando da un testo fonte di second'ordine, così profondamente rimaneggiato, è chiaro che la traduzione di Donaudy stenta a fornire un rispecchiamento delle peculiarità stilistiche del romanzo kadareano, per cui l'impatto sul lettore italiano risulta sicuramente alterato per via del passaggio attraverso un doppio sistema di filtri. Ne consegue che, ne *I tamburi* non è possibile risalire né alla voce dello scrittore albanese né a quella interposta del primo traduttore, poiché il filtro operato da Donaudy ha modificato anche quest'ultima. In conclusione, la resa italiana indiretta, dal punto di vista delle figure retoriche, non può che essere considerata una traduzione metamorfizzante, mentre la traduzione di Tirana è risultata ibrida.

### 3.3. Discorso indiretto libero

Alcune considerazioni relative al discorso indiretto libero sono già state espresse nel sottoparagrafo relativo al narratore, laddove sono state accennate le due tendenze opposte che caratterizzano *La fortezza* e *I tamburi* a proposito della voce del narratore: nella traduzione indiretta di Donaudy, come s'è visto, il narratore tende ad appropriarsi della voce dei personaggi, per mezzo della narrativizzazione del discorso indiretto libero; nella traduzione di Tirana, invece, il narratore sembra cedere la parola ai personaggi.

Il fenomeno riscontrato ne *I tamburi* deriva dagli interventi operati da Vrioni sulla componente sintattica della scrittura kadareana: laddove lo scrittore albanese fa un uso pressoché costante di frasi dichiarative che introducono le voci dei personaggi, il traduttore della resa francese ha snellito i legami di subordinazione che tengono insieme le cornici citanti e le parole dei

personaggi, lasciando così il posto al discorso indiretto libero, che talvolta rischia di essere offuscato dalla voce dominante del narratore.

Riproducendo fedelmente le strutture sintattiche dell'originale, *La fortezza*, al contrario, mantiene inalterata la percezione dei discorsi indiretti ed indiretti liberi, senza operare alcuna alterazione della funzione della voce narrante.

Questa complessiva ricostruzione delle due opposte tendenze traduttive trova riscontro nei dati empirici forniti dalla griglia riassuntiva degli effetti mesostrutturali.

Sulla base di sei passaggi analizzati, il conteggio degli effetti traduttivi riscontrati sulle due rese italiane rivela una notevole discrepanza tra le due rese italiane: l'incidenza su *La fortezza* risulta pressoché nulla (solo due deformazioni degli effetti di voce sono state segnalate), mentre ne *I tamburi* si contano ben cinque deformazioni e due accrescimenti degli effetti di voce, assieme ad un'espansione degli effetti interpretativi.

Rifacendoci alle considerazioni espresse nel corso delle analisi micro- e mesostrutturale, relativamente alle alterazioni che ne *I tamburi* hanno subito le voci dei personaggi in presenza di discorso diretto libero, ma anche di discorso indiretto e discorso diretto, in favore di una maggiore focalizzazione sulla voce del narratore, dal punto di vista macrostrutturale è ora possibile constatare che gli interventi registrati non hanno rivelato una qualche particolare incidenza sull'impatto interpretativo del testo tradotto. Effettivamente, come mostrano i dati numerici, l'effetto prevalente si ripercuote sulla percezione delle voci dei personaggi, percezione che risulta deformata. La deformazione non sottosta a criteri quali l'ipotetica intenzione del traduttore di sminuire il peso di qualcuno dei personaggi o di accentuare l'influenza di qualche altro. Si tratta, piuttosto, delle conseguenze derivanti da una concezione differente della conformazione della scrittura: Kadare introduce il discorso indiretto libero senza particolari effetti di marcatezza, cosicché la voce dei personaggi può anche confondersi con la voce narrante; le scelte operate da Vrioni e riproposte da Donaudy, invece, imprimono maggiore discorsività alle strutture narrative presentite come la voce di un personaggio – si pensi all'aggiunta, segnalata nella fase microstrutturale, di interiezioni assenti nell'originale, con cui vengono segnati chiaramente i confini tra le porzioni relative alla voce narrante e quelle in cui il personaggio prende (indirettamente) la parola. In alcuni casi, tuttavia, le alterazioni della percezione degli effetti di voce risalgono ad operazioni differenti, che tendono a mettere in risalto la voce del narratore rispetto a quella dei vari personaggi – è questo il caso del discorso narrativizzato, di cui già si è trattato.

La compresenza di due tipi di alterazione differente del discorso indiretto libero colloca la resa italiana indiretta di Donaudy nell'ambito della traduzione ibrida, dal momento che i differenti esiti sugli effetti di voce sono dovuti alle cosiddette strategie locali, ovvero soluzioni intraprese di fronte a problemi riscontrati in una certa porzione di testo, e non sottostanno all'assunzione di una precisa strategia globale della traduzione. Un simile criterio-guida per l'operazione traduttiva, del

resto, sembra completamente assente, sia in merito alla resa di Donaudy, quanto a quella dei traduttori di Tirana, che operano scelte vincolate alle necessità contingenti dei singoli passaggi.

I traduttori de *La fortezza*, rispettivamente alla resa del discorso indiretto libero, pur mantenendosi il più delle volte fedeli alle strutture linguistiche dell'originale, senza interferire, così, nell'equilibrio creato da Kadare tra voce del narratore e voci dei personaggi, non sono esenti da qualche scelta arbitraria: nelle due deformazioni segnalate, ad esempio, hanno compiuto scelte relative ai segni di interpunzione, che hanno deformato gli effetti di voce. Di fatto, basta cambiare i segni di punteggiatura per causare una percezione differente delle voci in gioco: mentre un punto fermo a fine di frase lascia aperta la percezione degli effetti di voce (voce narrante o voce del personaggio), un punto esclamativo conduce il lettore a presentire la voce del personaggio.

Da un punto di vista macrostrutturale, dunque, gli effetti di voce riscontrati ne *La fortezza* indirizzano tale resa, così come *I tamburi*, verso la categoria della traduzione ibrida, contrassegnata da soluzioni imprevedibili e contrastanti.

Occorre, comunque sia, tenere conto anche di quei passaggi in cui né la traduzione di Tirana né la resa indiretta di Donaudy hanno riportato alterazioni rispetto alla percezione dei discorsi indiretti liberi dell'originale. Ciò avvalorata ulteriormente l'ipotesi secondo la quale le alterazioni non sono il frutto di scelte deliberate di intervenire per modificare l'intensità della voce di qualche personaggio, ma scaturiscono dall'utilizzo diversificato delle potenzialità linguistiche ed espressive che caratterizza, in maniera differente, le due rese italiane. *La fortezza*, con la sua aderenza all'originale e le sue lacune linguistiche, stenta a raggiungere il livello di coerenza macrostrutturale relativo all'accumulo degli effetti sulle varie componenti stilistiche esaminate; *I tamburi*, viceversa, per via delle soluzioni traduttive adottate da Vrioni, che hanno rimodellato quello che ha rappresentato il testo fonte per il nostro traduttore, ignaro della lingua albanese, si presenta al lettore italiano in una veste formale alquanto differente dal testo kadareano.

#### 4. Risultati dell'analisi macrostrutturale

L'accumulo degli effetti macrostrutturali, ottenuto attraverso la disamina degli effetti mesostrutturali alla luce della struttura critica precostituita, viene riproposto per maggiore visibilità nella griglia sottostante.

Gli effetti traduttivi, come nel corso di tutta l'analisi critica delle traduzioni che si sta portando al termine, sono suddivisi anche graficamente in effetti di voce ed effetti interpretativi. A ciascuna delle due tipologie appartengono cinque rispettive categorie di effetti: marcatezza, concisione, anamorfosi, traduzione ontologica e traduzione ibrida (effetti di voce); rigonfiamento, restringimento, trasmutazione, traduzione ideologica e traduzione metamorfizzante (effetti interpretativi).

I valori numerici, collocati in parallelo a ciascuna delle dieci categorie a disposizione, mostrano l'accumulo dei singoli effetti macrostrutturali nelle due traduzioni italiane.

		<i>La fortezza</i>	<i>I tamburi</i>
EFFETTI DI VOCE	MARCAZZEZZA	2	2
	CONCISIONE	1	5
	ANAMORFOSI		4
	TRADUZIONE ONTOLOGICA	2	1
	TRADUZIONE IBRIDA	9	2
EFFETTI INTERPRETATIVI	RIGONFIAMENTO	1	1
	RESTRINGIMENTO	7	14
	TRASMUTAZIONE	1	7
	TRADUZIONE IDEOLOGICA		1
	TRADUZIONE METAMORFIZZANTE	1	4

Griglia riassuntiva degli effetti macrostrutturali.

Il computo dei dati empirici a disposizione rivela una netta superiorità dell'incidenza degli effetti traduttivi sulla resa italiana indiretta rispetto alla traduzione di Tirana.

L'effetto che mostra il maggiore accumulo è quello del restringimento del potenziale interpretativo: ben 14 circostanze sono state segnalate nella macrostruttura de *I tamburi*, contro le 7 de *La fortezza*.

Al secondo gradino della scala di incidenza degli effetti macrostrutturali si colloca la categoria della traduzione ibrida, che interessa 9 volte *La fortezza*, e solo 2 volte *I tamburi*.

La resa indiretta di Donaudy, oltre che per l'effetto del restringimento, si contraddistingue per quello della trasmutazione dell'impatto interpretativo: 7 le trasmutazioni identificate ne *I tamburi*, rispetto ad un solo caso ne *La fortezza*.

Gli altri effetti che incidono sulla traduzione di Donaudy sono la concisione (5 ricorrenze), l'anamorfosi e la traduzione metamorfizzante (ciascuna 4 ricorrenze), per le restanti categorie il numero degli effetti varia da una a due ricorrenze. La somma degli effetti interpretativi, ne *I tamburi*, risulta maggiore della somma degli effetti di voce, con un bilancio, rispettivamente, di 27 effetti interpretativi, contro 14 effetti di voce.

Questa lettura analitica dei dati empirici a disposizione ci guida verso la determinazione della natura della traduzione indiretta in termini di perdita e alterazione rispetto alla gamma delle potenziali chiavi di lettura dell'opera originale, in quanto il doppio processo traduttivo lascia il segno profondo sulla componente interpretativa dell'opera. Tuttavia, l'entità delle alterazioni è tale da coinvolgere diverse dimensioni della ricezione del testo letterario.

Relativamente a *La fortezza*, oltre alla preponderante inclinazione verso la traduzione ibrida e al notevole influsso dell'effetto del restringimento del potenziale interpretativo, occorre

rilevare l'assenza di due categorie: l'anamorfofi, relativamente agli effetti di voce, e la traduzione ideologica, in merito agli effetti interpretativi. La resa di Tirana, pertanto, non deforma gli effetti di voce dell'originale, né si prospetta come una sorta di riscrittura del testo di partenza. Da rilevare, nella media piuttosto bassa dei restanti effetti, la presenza di due circostanze di marcatezza e di traduzione ontologica, mentre relativamente al rigonfiamento, alla trasmutazione e alla traduzione metamorfizzante, è stata riscontrata una sola occorrenza per ciascuno di essi.

Nel caso de *La fortezza*, pertanto, gli effetti di voce (con un accumulo di 14 occorrenze) sono in maggioranza rispetto agli effetti interpretativi (10 occorrenze).

Nel caso della traduzione di Tirana, realizzata da traduttori non professionisti e non di madrelingua italiana, ingaggiati come funzionari degli organi culturali del regime comunista albanese, al fine propagandistico di diffondere opere letterarie prescelte dal dittatore, i dati empirici relativi all'accumulo degli effetti macrostrutturali vanno considerati alla luce delle valutazioni espresse sulla qualità linguistica e formale del testo tradotto. Ne consegue che la lettura e la comprensione del testo tradotto non risentono soltanto delle alterazioni subite in merito al restringimento della gamma delle interpretazioni possibili o per via delle scelte inconsistenti che la rendono una traduzione ibrida, ma ad incidere profondamente sull'impatto che la traduzione esercita sul lettore è la mancanza di naturalezza e di organicità della lingua italiana utilizzata con scarsa dimestichezza dagli "improvvisati" traduttori albanesi.

##### 5. Valutazione della natura delle traduzioni

Il metodo di critica delle traduzioni di Lance Hewson, da noi applicato alle due rese italiane del romanzo albanese *Këshjella* di Ismail Kadare, si pone l'obiettivo di misurare il probabile effetto che l'opera letteraria produce sul lettore di arrivo per mezzo della traduzione, e più esattamente, di accertare se la traduzione orienta il lettore verso una "giusta" interpretazione oppure lo depista su una "falsa" interpretazione dell'opera originale. Considerata in questi termini, la concezione della valutazione della natura delle traduzioni assume una valenza nuova e di maggiore fondatezza scientifica rispetto alle tradizionali valutazioni basate sulla qualità delle traduzioni, i cui parametri di misurazione rispondono a meri giudizi soggettivi e variabili.

La questione dell'incidenza della soggettività è un tema a cui è stato già fatto accenno nel corso della nostra disamina; tuttavia, ora che ci si appresta alla fase decisiva di inquadrare le due differenti traduzioni italiane oggetto di studio, rispettivamente, in una delle quattro categorie individuate da Hewson per la definizione della natura delle traduzioni, occorre ribadire, ancora una volta, che, nonostante l'operazione critica, come anche l'operazione traduttiva in sé, non possono sottrarsi ad una certa dose di incidenza della soggettività del critico, o del traduttore, i criteri analitici stabiliti dallo studioso ginevrino ci forniscono la possibilità di esercitare un relativo

controllo sulla soggettività, vale a dire sull'arbitrarietà dei giudizi relativi all'operato del traduttore e all'impatto che il testo tradotto esercita sul lettore d'arrivo.

Tale forma di controllo fa affidamento ad un metodo analitico strutturato secondo precisi criteri di indagine delle componenti contenutistiche e stilistiche dell'opera originale, nonché delle sue traduzioni. Ecco, dunque, perché la fase della costruzione della struttura critica rappresenta una tappa preparatoria di fondamentale importanza ai fini dell'esito coerente dell'analisi critica delle traduzioni. Questa preventiva disamina, inoltre, consente al critico di selezionare in maniera mirata il corpus da analizzare, focalizzando l'attenzione sui passaggi determinanti per l'individuazione delle piste interpretative e degli effetti di voce che caratterizzano l'opera originale e che andranno ad essere indagati all'interno dei testi tradotti. Ne consegue che la fase dell'analisi microstrutturale, con le sue corrispondenze sul piano mesostrutturale, rappresenta il momento più delicato dell'intero processo analitico: è in questa fase che il critico si espone in prima persona per individuare le divergenze e le concordanze tra testo di partenza e testo di arrivo, cercando di restare il più possibile neutrale e obiettivo nei suoi riscontri. La proiezione sul piano macrostrutturale dei dati empirici, ottenuti per mezzo dell'analisi micro- e mesostrutturale, consente di misurare quali effetti di voce e quali effetti interpretativi siano da ritenere responsabili di reali divergenze tra originale e traduzioni, e quali, invece, pur facendo rilevare qualche difformità, non conducono il lettore verso la percezione deformata delle voci dei personaggi o l'individuazione di "false" interpretazioni. L'accumulo degli effetti macrostrutturali rilevanti ai fini dell'impatto che il testo tradotto esercita sul lettore d'arrivo costituisce, dunque, il punto di partenza per la valutazione della natura delle traduzioni. Il riscontro dei dati empirici va, poi, effettuato alla luce della struttura critica e delle considerazioni espresse in merito agli effetti micro- e mesostrutturali individuati nelle due rese.

### 5.1. *La fortezza*: traduzione ibrida

L'accumulo degli effetti di voce e degli effetti interpretativi, riscontrati sia livello mesostrutturale che macrostrutturale, risulta di portata tale da collocare la traduzione di Tirana nell'ambito della categoria hewsoniana della divergenza radicale.

La problematicità della traduzione non risiede tanto nelle false piste interpretative che incoraggia nei lettori d'arrivo o nella deformazione delle voci del romanzo. Come i dati empirici rivelano, le scelte traduttive non si possono considerare responsabili di un'incidenza profonda e irreversibile sul potenziale interpretativo e sugli effetti di voce. Le difformità esaminate, di fatto, non rendono inaccessibile al lettore la giusta interpretazione dell'opera, né precludono la percezione delle varie voci che riecheggiano nel romanzo. Tuttavia, la ricchezza delle piste interpretative offerta da *Kështjella* al suo pubblico subisce un ridimensionamento ne *La fortezza*,

dal momento che vengono a mancare certi riferimenti linguistici e certi espedienti stilistici che incoraggiano il lettore ad avanzare ipotesi interpretative più complesse e sagaci rispetto alla semplice lettura degli eventi che costituiscono il piano superficiale della trama del romanzo. L'indagine condotta sull'elemento stilistico della connotazione, sugli appellativi, sulle ripetizioni e sul discorso indiretto libero, ha mostrato in che misura la resa italiana dei traduttori albanesi risulta impoverita e banalizzata rispetto al potenziale dell'opera originale.

Tale impoverimento appare il risultato di soluzioni traduttive prive di coerenza e uniformità, che creano nel testo d'arrivo effetti contrastanti alla luce del testo fonte, sia per quanto concerne le voci del romanzo, sia in merito alle chiavi di lettura dell'opera. Per tali ragioni, la traduzione di Tirana, già collocata nella categoria della divergenza radicale, si definisce ibrida.

Il carattere contrastante degli effetti traduttivi è determinato da vari fattori.

Il primo elemento da constatare è la grave inadeguatezza linguistica del testo d'arrivo ai criteri grammaticali, sintattici, lessicali e formali dell'italiano. Gli errori ortografici e grammaticali, con la loro notevole ricorrenza, rendono ardua e sgradevole la lettura del testo tradotto; le artificiosità sintattiche distraggono il lettore dal filo della narrazione; l'uso improprio del lessico e le goffaggini espressive sottraggono pertinenza al discorso, oscurando la comprensibilità dei messaggi e delle potenziali interpretazioni; l'aspetto formale, di notevole importanza trattandosi di un testo letterario, appare del tutto trascurato e bistrattato.

Più che di una vera e propria traduzione – nel senso scientifico del termine, com'è stato studiato e descritto nel corso della sezione teorica del presente lavoro di tesi dottorale – la resa dei traduttori albanesi si configura come la traslazione di un apparato testuale da un sistema linguistico ad un altro. Neppure come operazione di traslazione, tuttavia, la resa risulta soddisfacente, dal momento che vari passaggi mostrano una netta influenza delle strutture grammaticali ed espressive del sistema linguistico di partenza, le quali sono state trasposte in maniera identica per mezzo della lingua italiana. I traduttori, dunque, rimangono molto spesso imprigionati nelle costruzioni linguistiche della loro madrelingua, senza riuscire a codificare il messaggio originale secondo le norme d'uso della lingua d'arrivo. Si pensi alle numerose locuzioni avverbiali di tempo esaminate nel corso dell'analisi microstrutturale, a proposito delle quali abbiamo riscontrato la tendenza dei traduttori albanesi di tradurre parola per parola gli elementi costitutivi di tali costrutti, dando esito ad espressioni inconsistenti in italiano. Ed ancora, in merito alle strutture grammaticali albanesi riprodotte nel testo d'arrivo de *La fortezza*, si cita l'uso di pronomi atoni in concomitanza a sostantivi o pronomi tonici, attribuendo alla lingua italiana la norma albanese del raddoppiamento dell'oggetto.

L'incapacità dei traduttori albanesi di svincolarsi dal testo fonte è testimoniata, infine, sia dalla sintassi che dal lessico. Relativamente alla sintassi, in particolare, i traduttori albanesi propongono legami di subordinazione per mezzo di frasi secondarie esplicite, anche laddove il sistema grammaticale italiano fornisce alternative che rendono la struttura sintattica più snella e

dinamica, pur senza alterare le componenti interpretative e stilistiche. Si pensi all'ampio uso, nella lingua italiana, delle forme implicite dell'infinito, che trovano scarso riscontro ne *La fortezza*, in quanto i traduttori ripristinano i legami sintattici albanesi, costruiti per mezzo del modo congiuntivo. In relazione all'aspetto lessicale, il testo de *La fortezza* mette in risalto le lacune dei traduttori, dovute al fatto che operano in una lingua che non è quella materna e della quale possiedono una competenza di scrittura limitata, come rivela, in maggior misura, la trascuratezza dell'aspetto formale che incide notevolmente sulla leggibilità del testo tradotto.

All'inadeguatezza del livello linguistico e formale si aggiungono le incoerenze scaturite dalla mancanza di una strategia globale della traduzione, che avrebbe dovuto garantire una maggiore uniformità nell'adozione delle scelte traduttive finalizzate alla redazione di un testo d'arrivo coerente e compatto. Le soluzioni adottate a livello locale, invece, mostrano una propensione dei traduttori a risolvere in maniera isolata i vari problemi traduttivi, senza applicare criteri uniformi a problemi della stessa natura.

Se si fa riferimento al lessico, ad esempio, si constata una pluralità di soluzioni traduttive contrastanti. I termini di origine turca, connessi alla sfera militare, religiosa e culturale della controparte ottomana protagonista del romanzo, trascritti da Kadare secondo la grafia albanese, talvolta rimangono immutati ne *La fortezza*, ovvero riproposti secondo l'adattamento grafico di Kadare all'alfabeto albanese (è il caso del nome delle truppe – “akënxhinj”, “azapë”, “eshkynxhinj”, “dallkëllëçë”, “serdengjeshtlerë”, “myselemë”, “spahi”), altre volte, invece, i traduttori hanno tentato un loro adattamento alla lingua e alla cultura italiana (“intendente generale” per “kryeveqilharxhi”, “capo del servizio di informazioni dell'esercito” per “kryehafi”); non mancano, tuttavia, soluzioni prive di consistenza, come la scelta della forma “hotxha” per “hoxhallarë”, “allajbé” per “allajbeu” e “myfti” per “myftiu”.

L'incoerenza delle scelte traduttive si riscontra anche sul piano stilistico: alcuni espedienti letterari di Kadare trovano rispecchiamento nella resa di Tirana, altri sono annullati. Quelli riproposti sono il frutto di una resa letterale che ha mantenuto inalterato il carattere saliente della scrittura originale, a nostro parere, solo per pura casualità, in maniera inconsapevole. Si pensi alle ripetizioni, espediente letterario in merito al quale ne *La fortezza* l'impatto delle scelte traduttive è risultato scarso, in quanto i traduttori, rimanendo meccanicamente fedeli alle unità linguistiche originali, hanno trasposto nel testo d'arrivo le strutture lessicali o sintattiche ripetute nell'originale, ricreando pressoché gli stessi effetti che l'autore si è proposto di raggiungere per mezzo di tali ripetizioni.

Non si possono, tuttavia, esprimere le stesse considerazioni in merito all'utilizzo dell'appellativo attribuito a Giorgio Castriota Scanderbeg: i traduttori de *La fortezza*, infatti, pur credendo di mantenere inalterato l'appellativo kadareano “Gjergji ynë”, con cui i castellani evocano il loro “salvatore”, in verità, attraverso l'espressione “il nostro Gjergj” hanno adottato una soluzione priva di consistenza in lingua italiana, data la commistione dei due sistemi linguistici; in

più, l'appellativo del testo tradotto sopprime la marcatezza della forma originale, in quanto l'allusione creata da Kadare nei riguardi del Padre Eterno non è trasmessa dall'espressione "il nostro Gjergi", che avrebbe dovuto, piuttosto essere resa come "Giorgio nostro". Ma considerato il livello linguistico de *La fortezza*, sembra di poter affermare che il livello di padronanza dell'italiano da parte dei traduttori albanesi non è tale da consentire loro di sfruttare al massimo le potenzialità espressive della nostra lingua e ottenere certe sfumature semantiche per mezzo degli elementi linguistici e grammaticali a disposizione.

Per via della mancanza di tale duttilità, talvolta, vengono a mancare nella resa di Tirana certe peculiarità stilistiche di *Kështjella*. A risentirne maggiormente è il linguaggio figurativo e poetico utilizzato da Kadare in certi contesti: si pensi, da un lato, alle numerose descrizioni, intrise di similitudini e metafore, e dall'altro, alle espressioni ricercate del cronista Mevla Çelebi, intento a scrivere la sua cronaca della campagna militare ottomana contro la fortezza albanese. L'esito traduttivo riscontrato ne *La fortezza* accentua la percezione dell'ibridismo della traduzione: all'interno di strutture sintattiche artificiose e in presenza di numerose goffaggini linguistiche, si collocano i tentativi, non sempre confacenti, di riprodurre la ricercatezza linguistica dell'autore per mezzo di espressioni lessicali di maggiore ricercatezza, che, però, assumono una parvenza bizzarra all'interno di un apparato testuale non all'altezza della sofisticatezza di certe immagini.

Effetti contrastanti sono stati riscontrati anche in merito alla resa del registro: la solennità e la stringatezza del resoconto dell'assedio dalla prospettiva albanese risultano compromesse da espressioni di minore pregnanza enfatica, per via di certe lungaggini, incorse, presumibilmente, laddove ai traduttori è mancata l'espressione italiana di immediata equivalenza; l'asprezza e l'insolenza del linguaggio del capo-fonditore sono rese ancora più eloquenti per via di certe scelte lessicali che sfiorano i confini del registro basso e della trivialità; nei discorsi di maggiore tenore intellettuale tra il cronista e l'intendente in capo si manifesta apertamente la difficoltà dei traduttori di mantenere alto il livello comunicativo della lingua, come si denota da certe imprecisioni lessicali e da certe artificiosità sintattiche.

La traduzione de *La fortezza* risulta ibrida, altresì, per le questioni relative al ritmo della narrazione: in alcuni passaggi sottoposti ad analisi è stato constatato che la resa in italiano mantiene le stesse caratteristiche ritmiche dell'originale, in quanto i traduttori si attengono alla struttura sintattica, alla punteggiatura e alle unità lessicali di *Kështjella*; in altri, invece, sono stati riscontrati interventi traduttivi privi di uniformità con la tendenza predominante della resa letterale, per cui sopprimendo certi elementi testuali e intervenendo nella riformulazione dei concetti, sono state prodotte alterazioni all'andamento ritmico della narrazione. Viceversa, sono stati segnalati passaggi in cui la narrazione del testo tradotto mostra un ritmo differente rispetto all'originale per via del tergiversare dei traduttori su certi concetti che nel testo kadareano non presentano una particolare focalizzazione. La causa determinante di tali deformazioni, stando alle nostre opinioni, va ricercata, ancora una volta, nel grado di competenza linguistica dei traduttori, che stentano, talvolta, a

individuare il termine italiano immediato ed appropriato per la resa di certi concetti. Il contesto che meglio testimonia l'occorrenza di simili problematiche traduttive consiste nella narrazione degli eventi bellici: in presenza di un ambito lessicale altamente specializzato, i traduttori di madrelingua albanese raramente conoscono i vocaboli che la lingua italiana possiede in riferimento all'arte militare. Ne consegue che il testo d'arrivo finisce per parafrasare certi concetti, sottraendo precisione e dinamismo alla narrazione.

A testimonianza dell'incostanza che caratterizza la pratica traduttiva dei traduttori albanesi, occorre rievocare quei passaggi della stessa natura che, nel corso dell'analisi mesostrutturale, hanno mostrato il ricorso a due differenti approcci traduttivi. Si tratta, principalmente, di porzioni di testo dedicate alla descrizione delle truppe e delle loro azioni. Nella maggior parte dei casi, le soluzioni traduttive rivelano la tendenza dei traduttori albanesi di seguire pedissequamente il testo originale, ricorrendo alle stesse immagini figurative create da Kadare. In certi passaggi, tuttavia, si assiste alla banalizzazione di simili descrizioni e all'appiattimento di certe denotazioni. Ad esempio, in alcuni passaggi viene meno l'intensità della furia e della vastità attribuita dal narratore kadareano alle truppe ottomane, paragonate a torrenti impetuosi, all'estensione del mare, a formicai brulicanti. La scelta lessicale dei traduttori, infatti, elimina – a volte, ma non sempre – simili riferimenti figurativi, scegliendo termini più generici e neutrali, privi di marcatezza.

In conclusione, alla luce delle circostanze storico-politiche e culturali nelle quali viene realizzata la traduzione de *La fortezza*, già più volte ribadite nel corso della presente dissertazione, e in virtù dei limiti rinvenuti nel testo d'arrivo, non solo da un punto di vista formale ma anche contenutistico, la resa dei traduttori albanesi non può essere ritenuta una valida ed effettiva versione del romanzo kadareano in lingua italiana. Per la sua appartenenza all'ambito delle traduzioni letterarie nel pieno significato del termine, mancano i principali presupposti: un traduttore professionista, di madrelingua italiana, nonché bilingue, esperto del sistema linguistico e culturale albanese; condizioni di lavoro ottimali; orientamento al pubblico dei lettori; considerazione delle propensioni letterarie del sistema ricevente.

*La fortezza*, viceversa, è frutto del lavoro di intellettuali albanesi, ingaggiati negli organi culturali del regime dittatoriale in virtù della loro conoscenza delle lingue straniere (l'italiano, in tale circostanza, ma anche il francese, l'inglese, etc.); il loro nome non è precisato, poiché per la logica comunista vigente in quell'epoca storica in Albania, non era importante l'individuo ma la collettività; pur non essendo traduttori di professione, hanno ottenuto l'incarico di trasporre in lingua italiana un'opera ritenuta congrua ai fini della propaganda ideologica del Partito (chiaramente *Kështjella* non è il solo romanzo prescelto, ma fa parte di una serie di opere selezionate dal regime per fini propagandistici); la loro padronanza della lingua italiana risulta insufficiente a realizzare un prodotto letterario integro e congruente. Le condizioni di lavoro, nelle quali gli anonimi intellettuali albanesi hanno operato, rispecchiano il clima di terrore e il sistema di coercizione a cui era sottoposta la società albanese del tempo: in assenza di qualsiasi tipo di libertà

dell'individuo, il lavoro, in particolare quello di tipo intellettuale, diventava una forma di controllo e di assoggettamento all'ideologia al potere, per cui esprimersi liberamente poteva costare la vita, personale e dei propri congiunti. Infine, in un Paese che ha interrotto gradualmente i propri legami con il resto del mondo ed ha creato intorno ai propri cittadini mura invalicabili, come può un traduttore realizzare un testo tradotto che tenga conto dell'orientamento culturale del pubblico d'arrivo, del quale egli è all'oscuro? Come può un testo tradotto in una lingua straniera, pubblicato da una casa editrice albanese (*8 Nëntori* di Tirana) sotto il controllo del regime, rispecchiare le tendenze letterarie del sistema culturale ricevente? La risposta a questi due interrogatori è fornita dall'esito traduttivo de *La fortezza*.

### 5.2. *I tamburi della pioggia*: traduzione metamorfizzante

Quando, all'inizio degli anni '80, il traduttore italiano Augusto Donaudy, specializzato in traduzioni letterarie dal francese, intraprende la traduzione in italiano del romanzo albanese *Kështjella* di Ismail Kadare, la sua fonte di riferimento è la resa in francese realizzata circa un decennio prima dall'intellettuale albanese, Jusuf Vrioni (*Les tambours de la pluie*, 1972).

L'analisi microstrutturale di tipo contrastivo condotta su *I tamburi della pioggia* (1981) nel corso della presente dissertazione non ha messo in evidenza elementi testuali, che possano far ritenere probabile la consultazione, da parte del traduttore italiano, della resa allora già disponibile in lingua italiana, vale a dire *La fortezza* (1975). La lettura comparata del testo in lingua francese e di quello in lingua italiana pubblicato a Tirana ha rivelato numerose difformità, sia tra di esse, sia in rapporto al testo originale albanese. Tuttavia, nella resa di Donaudy è stato intravisto il rispecchiamento, pressoché totale, delle scelte traduttive compiute da Vrioni.

Della centinaia di passaggi analizzati, solo una minima percentuale mostra un relativo scostamento del testo de *I tamburi* da quello de *Les tambours*. E quando ciò avviene, si riscontrano soluzioni innovative che non intrattengono nessun legame con il testo de *La fortezza*, né con quello di *Kështjella*, segno di un personale adattamento, da parte del traduttore italiano, delle strutture contenutistiche e formali della resa francese al sistema linguistico italiano, sulla base della propria percezione di un dato elemento testuale.

A ragione dell'interposizione di una resa di prima mano dall'albanese al francese, la traduzione di seconda mano in italiano mostra una dose di difformità verso *Kështjella* ancora maggiore rispetto alla tendenza deformante già riscontrata nella resa diretta de *La fortezza*.

Sulla base dei dati empirici ottenuti grazie alla dettagliata indagine micro-, meso- e macrostrutturale condotta sul testo d'arrivo italiano del 1981, in un'ottica comparatistica con la resa francese che costituisce il suo testo fonte, e in virtù delle considerazioni espresse circa l'incidenza degli effetti traduttivi sul piano interpretativo e sulla percezione delle voci del romanzo, siamo

giunti alla conclusione che anche *I tamburi della pioggia* rientra nella categoria hewsoniana della divergenza radicale, ma in maniera differente rispetto a *La fortezza*.

Come si è visto sopra, ne *I tamburi*, l'accumulo degli effetti traduttivi più cospicuo riguarda la categoria del restringimento del potenziale interpretativo, seguita dalla categoria della trasmutazione e della traduzione metamorfizzante; notevole incidenza rivestono anche la concisione e l'anamorfose degli effetti di voce.

Questa mescolanza di effetti interpretativi e di effetti di voce qualificano la traduzione come una divergenza radicale di tipo metamorfizzante, in quanto la difformità dal testo originale si evidenzia su diversi aspetti testuali, comportando non solo perdite delle possibili chiavi di lettura, ma anche trasformazioni delle piste interpretative, assieme a qualche deformazione e banalizzazione delle voci dei personaggi.

Come ne *La fortezza*, anche ne *I tamburi* l'accesso alle giuste interpretazioni appare consentito al lettore d'arrivo, sebbene in proporzioni ridotte rispetto alla ricchezza dei richiami allusivi di *Kështjella*. D'altro canto, neppure l'incoraggiamento di interpretazioni false sembra trovare posto nel testo tradotto.

Ciò che, dunque, caratterizza la resa indiretta di Vrioni è il rispecchiamento di un testo fonte non conforme alle caratteristiche stilistiche dell'originale kadareano. Le operazioni traduttive di Vrioni, infatti, per quel che è stato possibile discernere per mezzo dell'analisi di tipo contrastivo finalizzata allo studio della resa italiana indiretta, assegnano alla traduzione francese un grado non irrilevante di autonomia rispetto all'originale in relazione all'aspetto formale della scrittura: lessico più specifico e ricercato; sintassi più elaborata, ma scorrevole; esplicitazioni di concetti vaghi; chiarificazione delle voci dei personaggi e/o del narratore. Queste caratteristiche sono state rimarcate anche nel testo d'arrivo di Donaudy, il quale, pur adattandosi alle esigenze linguistiche del pubblico italiano, mantiene una notevole fedeltà alle strutture lessicali, sintattiche e stilistiche del testo in lingua francese.

La ricercatezza lessicale si esplica in una scelta accurata dei termini relativi alle tecniche militari, alle definizioni degli oggetti utilizzati nei combattimenti, alle funzioni dei componenti dell'esercito ottomano, alle cariche religiose e civili degli esponenti della controparte turca. Tali interventi tendono a conferire al testo tradotto maggiore aderenza al genere della cronaca bellica, potenziando, in tal modo, una delle tante piste interpretative che emanano dal romanzo kadareano.

Accanto alla terminologia militare e al lessico culturale relativo alla controparte turca, a guadagnare un certo grado di ricercatezza nella resa indiretta di Donaudy è, altresì, lo strato lessicale relativo alla narrazione romanzata degli eventi bellici. Il lirismo di fondo, che impregna la scrittura kadareana nel narrare le reazioni psicologiche del pascià, le considerazioni intellettuali del cronista e le sue elucubrazioni sulla cronaca che è intento a redigere, le riflessioni filosofeggianti dell'astrologo decaduto dalla sua funzione, trovano una più ampia risonanza nel linguaggio

sofisticato del traduttore italiano, che innalza il tono della narrazione sia per mezzo del lessico ricercato che della sintassi ben articolata.

Anche le voci dei personaggi subiscono una simile contraffazione: il tono intellettuale di Mevla Çelebi, dell'intendente in capo, del poeta, trova un'amplificazione nelle soluzioni traduttive di Donaudy, ereditate da Vrioni; al contrario, il tono scontroso e iracondo del capo-fonditore subisce un abbassamento, per via dell'innalzamento del suo registro e dello stemperamento delle sue reazioni di sfogo verso certe azioni che considera inammissibili (si pensi alla fustigazione del cannone e all'uccisione efferata del suo assistente). Anche alle donne dell'harem è attribuito un registro più alto di quello posseduto nel romanzo kadareano, registro non confacente al tenore confidenziale e mediocre delle loro conversazioni.

L'innalzamento del livello della scrittura, inoltre, lascia un segno profondo sulla componente descrittiva che soggiace a tutto il romanzo, penetrando nelle varie sequenze che lo compongono. La descrizione degli ambienti e degli effetti sonori, già tendenzialmente intrisa di lirismo in *Kështjella*, viene ulteriormente enfatizzata; al contrario, la descrizione dei soldati coinvolti nei combattimenti, caratterizzata, nell'originale, da un realismo esasperato, che concede molto spazio a dettagli raccapriccianti espressi con un linguaggio familiare e colorito, subisce un'attenuazione della veemenza ne *I tamburi*, dove espressioni scelte con maggiore accuratezza indeboliscono la fisicità di certe immagini, la ripugnanza di certe descrizioni, l'atrocità di certe scene.

La misuratezza che domina il testo tradotto si tramuta nell'eliminazione di elementi ripetitivi e ridondanti, di dettagli aggiuntivi, di segmenti che rendono enfatiche alcune conversazioni o alcuni frammenti narrativi. La lunghezza di certi passaggi risulta notevolmente ridotta, talvolta con una perdita di significato, altre volte con la condensazione in un'unica sentenza dei concetti espressi in più frasi o con il taglio di parte delle battute dei personaggi coinvolti nelle frequenti conversazioni. Tali interventi traduttivi aumentano la rapidità del ritmo della narrazione e sottraggono esuberanza a certe voci.

Raramente, l'andamento ritmico della narrazione subisce un rallentamento, e ciò avviene, fatalmente, nei brani iniziali, dove, invece, lo stile di scrittura adottato da Kadare prevede un ritmo più sostenuto, una maggiore stringatezza e una sottile pathos.

Il linguaggio figurativo che caratterizza la scrittura kadareana trova un complessivo rispecchiamento nel testo tradotto, sebbene Donaudy si limiti a trasporre le strutture linguistiche precedentemente rielaborate da Vrioni per rendere accessibili al pubblico francese le figure retoriche presenti nel romanzo albanese. Una prima forma di adattamento alle esigenze di un pubblico occidentale, parlante una lingua romanza, dunque, è stata compiuta dal primo traduttore, cosicché il secondo vede facilitato il suo compito.

L'elemento di cui si registra l'assenza, sia nella resa francese che in quella italiana di seconda mano, consiste nell'attribuzione agli oggetti di un certo grado di personificazione

riscontrato nell'originale albanese in concomitanza alla narrazione di qualche azione bellica (si pensi alla porta della fortezza che sembra muoversi da sola dopo il suo abbattimento, o agli arnesi usati durante gli assalti che paiono nuotare sulla folla dei soldati). Ne *I tamburi*, le scelte lessicali derivate dalla resa francese, appiattiscono la marcatezza di tali passaggi narrativi e banalizzano le descrizioni delle scene belliche.

La propensione ad evitare le ripetizioni lascia un segno profondo sul testo d'arrivo, sia da un punto di vista stilistico che contenutistico. Nel testo kadareano, infatti, alcuni termini sono ripetuti incessantemente nel corso di tutta la narrazione, mentre ne *I tamburi* (via *Les tambours*) si fa ricorso ad una serie di espressioni sinonimiche, che sottraggono qualche elemento peculiare nell'impatto sul lettore d'arrivo. Si considerino i termini “kështjella” (lett. castello, fortezza), “bedenet” (lett. merli), “kështjellarët” (lett. castellani): mentre nel romanzo kadareano la loro ricorrenza è cospicua, ne *I tamburi* soluzioni traduttive ereditate dal testo fonte intermediario propongono l'uso di vari sinonimi o di espressioni che parafrasano i termini. Ne consegue un indebolimento dell'impatto che la ripetizione esercita sul lettore originale, il quale avverte con maggiore chiarezza la bipartizione dello spazio entro cui si svolgono le azioni delle due controparti coinvolte nell'assedio: gli aggressori al di fuori e gli assediati all'interno delle mura della fortezza.

La tendenza metamorfizzante della traduzione indiretta di Donaudy si manifesta apertamente nella resa dell'appellativo attribuito a Scanderbeg. La rievocazione del Padre Eterno intrinseca a *Kështjella* svanisce completamente ne *I tamburi*, allorché denominazioni prive di marcatezza prendono il posto dell'appellativo “Gjergji ynë” (da rendere come “Giorgio nostro”), nonché il cognome di famiglia del principe albanese, Castriota, è introdotto arbitrariamente nel romanzo.

Un'intrusione (derivata dalla resa francese) che risulta ancora più oltraggiosa nei confronti della coerenza storica del romanzo kadareano è l'utilizzo dell'etnonimo “schipetaro” in corrispondenza dell'originale “shqiptar”, al posto dell'aggettivo comunemente usato, “albanese”. La problematica che apre un simile intervento traduttivo è stata ampiamente esaminata in concomitanza dell'analisi microstrutturale, nel terzo capitolo, e precisamente nel secondo sottoparagrafo relativo alle scelte lessicali. È sufficiente qui ribadire, tramite questo esempio, che il fenomeno della doppia traduzione causa la trasmissione di incongruenze dovute alle scelte arbitrarie del primo traduttore nei testi d'arrivo realizzati a partire da testi fonte intermediari.

Diretta conseguenza della traduzione mediata che genera una traduzione metamorfizzante, sono le variazioni relative ai richiami anaforici: il testo di Donaudy propone alla lettera le scelte operate da Vrioni, cosicché compaiono termini in funzione anaforica non contemplati dall'originale, dove il fenomeno della ripetizione o dell'uso dei pronomi personali predomina sull'utilizzo di mezzi anaforici costituiti da sostantivi. Quando, invece, anche nell'originale appaiono riferimenti anaforici, essi si presentano immutati anche nel testo d'arrivo italiano di seconda mano (si pensi all'anafora kadareana della “tigre” che richiama Scanderbeg).

Ulteriore indizio di traduzione metamorfizzante è il risultato dell'indagine sulla connotazione. I vari passaggi esaminati nel corso dell'analisi micro- e mesostrutturale rivelano soluzioni traduttive differenti in merito al linguaggio kadareano, in cui sono stati letti celati riferimenti al comunismo. Talvolta, la resa mediata dal francese non produce alcuna difformità rispetto all'originale, altre volte, invece, contrae o trasforma il potenziale interpretativo, ed in una circostanza deforma, persino, gli effetti di voce. Ne risulta che le soluzioni traduttive adottate non rispondono ad una strategia preventivamente stabilita sulla base di una consapevole interpretazione del potenziale effetto connotativo di certi elementi testuali di *Kështjella*. La commistione di effetti risultante ne *I tamburi* testimonia l'adozione da parte del primo traduttore, e di riflesso da parte di Donaudy, di strategie locali individuali, messe in atto sulla base di singole esigenze traduttive. Un simile operato rende la traduzione metamorfizzante, in quanto porta a risultati di varia natura rispetto a problemi dello stesso genere.

Un simile esito riguarda la presenza nel romanzo kadareano di esclamazioni ed espressioni riconducibili alla cultura ottomana e alla religione islamica. Le scelte compiute da Vrioni risultano determinanti ai fini del riscontro dell'esito traduttivo de *I tamburi*: il traduttore albanese, nella maggior parte dei casi, ha neutralizzato simili elementi rappresentativi della cultura degli assediati, rendendo, in qualche maniera, in lingua francese, le espressioni turche che Kadare ha trascritto nel suo romanzo con l'alfabeto albanese. La conseguenza di tali banalizzazioni si avverte anche nella resa italiana, dove, com'è comprensibile, vengono a mancare quei turchismi soppressi da Vrioni, non più accessibili al nostro traduttore. I richiami kadareani all'ambientazione turca della narrazione, pertanto, risultano smorzati nella resa italiana.

In conclusione, la disamina delle ragioni per le quali la traduzione italiana di Augusto Donaudy si caratterizza come una divergenza radicale di tipo metamorfizzante, testimonia l'incidenza incondizionata del fenomeno della doppia traduzione. Effettivamente, le divergenze riscontrate riguardano la resa francese nei confronti dell'originale albanese, e non la resa italiana nei confronti del suo testo fonte in francese. Per mezzo dell'analisi microstrutturale condotta su un corpus alquanto cospicuo, ci pare di aver fornito un numero sufficiente di prove per poter prendere posizione contro la pratica della traduzione mediata da altre traduzioni e sostenere la tesi della necessità oggettiva di realizzare traduzioni a partire dal testo originale.

#### 6. Verifica della natura delle traduzioni su un'altra combinazione di passaggi

Per confermare se le ipotesi espresse sulla natura delle due traduzioni italiane sono valide per l'interesse dei due testi esaminati, oppure devono essere riconsiderate alla luce di altri fenomeni traduttivi, abbiamo selezionato, in maniera casuale, altri passaggi dall'opera originale e

dalle due traduzioni. Tale corpus verrà ora sottoposto ad analisi critica della traduzione secondo il metodo finora applicato.

Il primo passaggio è costituito dal paragrafo conclusivo del primo capitolo.

<i>Kështjella</i>	<p>Shiu vazhdimisht bënte zhurmë mbi çadër.          Allah, ja bëri <u>ai</u> duke parë qerpikët dhe qafën e bardhë të <u>vajzës</u>. Ai mendoi se <u>ndoshta</u> sonte <u>vajza</u> kish mbetur shtatzënë dhe <u>ndoshta</u>, pas nëntë muajsh do t'i jepte një djalë. Do ta marrë vallë me mend <u>ai</u> kur të rritet, se është zënë në një çadër lufte nën shi, pranë një kështjelle ogurzezë, larg, prapa diellit, mendoi Tursun pashai, <u>pa i hequr sytë</u> nga <u>vajza</u>. <u>Ndoshta ai do të bëhet ushtarak</u> dhe do të fitojë gradë dhe lavdi më shumë se unë ndanë mureve të kështjellave. <u>Ndoshta...</u> Tursun pashai mori frymë thellë.          Allah, si na bëri kështu! tha me vete dhe u përpoq të flinte.          (Kadare, 1970:13)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>Sulla tenda continuava a rumoreggiare la pioggia.          «Allah!» – fece <u>lui</u>, guardando le ciglia e il candido collo della <u>fanciulla</u>. Pensò che <u>forse</u> quella sera stessa la <u>fanciulla</u> era rimasta incinta e dopo nove mesi <u>forse</u> gli avrebbe dato un figlio. «Se lo immaginerà mai, quando <u>lui</u> sarà grande, di essere stato concepito in una tenda di guerra sotto la pioggia, presso una infausta fortezza, lontano, dietro il sole?» – pensò Tursun pascià, <u>senza togliere gli occhi</u> dalla <u>fanciulla</u>. – «<u>Lui forse abbraccerà la carriera militare</u> e acquisterà gradi e gloria più di me presso le mura delle fortezza<sup>307</sup>. <u>Forse...</u> » – Tursun pascià respirò profondamente.          «Allah! Come ci hai creati così<sup>308</sup>!» – disse fra sé e cercò di prender sonno.          (Kadare, 1975:15)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>Rumorosa, la pioggia continuava a cadere sulla tenda.          «Allah!» fece <u>lui</u>, guardando le ciglia e la gola bianca della <u>compagna</u>. Pensò che forse quella sera <u>lei</u> era stata fecondata e che di lì a nove mesi gli avrebbe dato un figlio. «E chi sa», si chiese <u>senza staccare gli occhi</u> dalla <u>fanciulla</u>, «se <u>questo ragazzo</u>, quando sarà grande, soporrà di essere stato concepito in una tenda di guerra, sotto la pioggia, ai piedi di una lugubre cittadella, in un sito lontano, dietro il sole? Forse abbraccerà il mestiere delle armi e raggiungerà gradi più elevati dei miei e <u>toccherà più gloria di quanto abbia toccato io</u> dinnanzi alle fortezze assediate. Forse... » Tursun pascià mandò un lungo sospiro.          «Allah, perché ci hai fatti così?» disse tra sé, e tentò di dormire.          (Kadare, 1981:21)</p>

Tabella 107.

La resa dei traduttori di Tirana manifesta la sua fedeltà alle strutture linguistiche dell'originale: gli avverbi “ndoshta” ([F] forse) sono ripetuti con la stessa frequenza; i pronomi personali sono mantenuti anche laddove risultano ridondanti. Diversamente da *Kështjella*, *La fortezza* delimita le riflessioni del pascià per mezzo della punteggiatura; tuttavia, la scelta dei segni adottati risulta incoerente, per via dell'accostamento di virgolette « » e di trattini –, la cui funzione è identica, per cui vanno usati separatamente. Le ripetizioni presenti nel testo originale sono mantenute inalterate, sebbene non svolgano alcuna funzione stilistica né interpretativa ([K] vajza > [F] fanciulla), quindi nessun richiamo anaforico interviene nel testo tradotto. Non manca, neppure, una soluzione poco felice: “senza togliere gli occhi dalla fanciulla”, traduzione alla lettera della struttura verbale albanese “pa i hequr sytë nga vajza”. Al contrario, rispetto alla frase dal tono

<sup>307</sup> Svista ortografica. Forma corretta: fortezze.

<sup>308</sup> Errore ortografico. Forma corretta: così.

colloquiale di *Kështjella*, “Ndoshta ai do të bëhet ushtarak”, i traduttori di Tirana propendono per un’espressione più aulica “Lui forse abbraccerà la carriera militare”. Gli effetti traduttivi riscontrati, dunque, confermano l’ipotesi che la traduzione si caratterizza come ibrida.

La resa indiretta di Donaudy mostra qualche soluzione di difformità con l’originale. L’elemento di maggiore rilevanza è l’utilizzo del termine “compagna” al posto del sostantivo neutrale “vajza” (lett. ragazza, fanciulla), per via della resa francese (“compagne”, Kadare, 1972:20). Trattandosi di un contesto culturale che vede la presenza dell’harem, riferirsi ad una delle donne del pascià nei termini di “compagna” appare un controsenso. A tal riguardo siamo in presenza di una trasformazione degli effetti interpretativi.

Ne *I tamburi*, inoltre, si fa uso degli stessi richiami anaforici introdotti da Vrioni (“compagna”, “lei” e “fanciulla” per la ricorrenza del sostantivo “vajza” in albanese; “questo ragazzo” anziché il semplice pronome “ai”).

La struttura sintattica subisce qualche riformulazione, sia in termini di abbreviazione (sottrazione del soggetto “Tursun pascià”) che di estensione (“e toccherà più gloria di quanto abbia toccato io”, laddove nell’originale si tratta di un semplice complemento oggetto retto dal verbo della frase precedente, [K] “do të fitojë” > [T] “raggiungerà”); alcune ripetizioni ridondanti sono state eliminate (per esempio, gli avverbi “ndoshta”); la cura delle espressioni linguistiche è maggiore (“senza staccare gli occhi”, per “pa hequr sytë”).

Anche in questo caso, la prima verifica conferma l’ipotesi che la traduzione di Donaudy è metamorfizzante.

Il secondo passaggio è tratto dal quinto capitolo.

<i>Kështjella</i>	<p>– <u>Ters</u> – tha astrologu. – Duket sikur i <u>lëviz</u> vazhdimisht një erë e marrë. Në të vërtetë atij i dhimbte koka dhe kishte pak temperaturë, kështu që i dukej vërtet sikur yjtë do të rrokulliseshin. Mos bjerë, o ylli im<sup>309</sup>. Diku i kishte lexuar këto fjalë. Ato i vërtiteshin vazhdimisht diku në kokë, prapa ballit të nxehtë. Ato filluan t’i vërtiteshin me tërbim qysh në çastin kur filloi sulmi. Mbahu, o ylli im. Kishte vënë shpresa në këtë fushatë. Në qoftë se dilte me sukses këtu, atëherë pas kthimit mund të emërohej në një post më të lartë. Bile shumë të lartë. Ndoshta mund të emërohej astrolog i pallatit të sulltanit. E pse jo? Kjo ishte fushata më e rëndësishme e viteve të fundit. Gjithë perandoria i kishte kthyer sytë nga këto male me mjergull. Atij i qe mërzhitur jeta në provincë. I pëlqente jeta e zhurmshme e kryeqytetit, turmat që mbushin rrugët, ditët e mbushura plot ngjarje dhe shqetësime, moda, femrat. Qielli mund t’ja jepte të gjitha këto. Por edhe mund t’ja merrte papritur. Mbahu, o yll. Kur shkallët rrëzoheshin nga muret njëra pas tjetrës, gjysmë të shkrumbuara, atij i dukej sikur rrëzohej fati i tij. <u>Fatgremisur</u>. Kjo fjalë iu ngul si gozhdë në tru gjithë mbasditen. (Kadare, 1970:78-79)</p>
-------------------	--

<sup>309</sup> È interessante notare come in *Pesha e kryqit* ritroviamo il riferimento a questa espressione: “Mbahu, o ylli im, mos bjer...” (Kadare, 2009:312). Nel suo saggio autobiografico, Kadare rievoca questo verso in relazione alle difficoltà esistenziali vissute nell’anno 1982, sotto la pressione schiacciante della dittatura, il cui obiettivo era quello di abbattere tutti coloro che sembravano incrollabili, e rivela che quel verso, che non avrebbe mai voluto recitare ad alta voce, poiché avrebbe assunto una parvenza sentimentalista, lo ripeteva tra sé decine di volte, in albanese e in russo, durante quell’inverno tragico.

<p><i>La fortezza</i></p>	<p>– <u>Sfortuna</u>. – disse l’astrologo. – Pare che <u>le faccia muovere</u> continuamente un vento pazzo.  In verità a lui doleva il capo e aveva un pò<sup>310</sup> di febbre, cosicchè gli sembrava che le stelle davvero precipitassero. «Non cadere, o stella mia!» Queste parole le aveva lette in<sup>311</sup> qualche parte. Esse gli turbinavano continuamente <u>in qualche punto della testa</u>, dietro la fronte che gli bruciava. Esse cominciarono a <u>girargli vorticosamente, furiosamente</u> fin dall’istante che era cominciato l’attacco. «Tieniti forte o mia stella!» Su questa campagna aveva riposto tutte le speranze. Se qui avesse avuto successo, allora dopo il ritorno poteva essere nominato in un posto più elevato. Anzi molto più elevato. Poteva essere nominato astrologo della reggia del sultano. E perché no? Questa era la più importante campagna degli ultimi anni. Gli occhi di tutto l’impero erano rivolti verso queste montagne rivestite di nebbia. La vita di provincia gli era venuta a noia. Gli piaceva la vita tumultuosa della capitale, la folla che gremiva le strade, le giornate piene di avvenimenti e di preoccupazioni, la moda, le donne. Il cielo gli poteva dare tutte queste cose. Ma poteva anche prenderglielie. «Tieniti forte, o mia stella!» Quando le scale una dopo l’altra cadevano dal muro semi incenerite, a lui sembrava che cadesse il suo destino. <u>Sfortunato!</u> Questa parola gli si conficcò <u>come chiodo</u> nel cervello <u>durante tutto il pomeriggio</u>.  (Kadare, 1975:93-94)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>«<u>Tristi presagi!</u>» disse l’astrologo. «È come se un vento di follia le <u>spostasse</u> in continuazione.»  Il fatto è che era febbricitante e aveva l’<u>emicrania</u>, talché le stelle gli sembravano davvero sul punto di piombar giù. «Non cadere, stella mia.» <u>Non aveva letto da qualche parte quelle parole?</u> Su quella campagna aveva fondato molte speranze. <u>Se le sue previsioni di fossero avverate</u> avrebbe potuto, al ritorno, brigare per un posto più elevato, molto elevato, addirittura. <u>Astrologo di palazzo</u>. Perché no? Era la campagna più importante di quegli ultimi anni, tutto l’impero guardava a quei monti brumosi. <u>Era tanto stufo della cupa esistenza di provincia!</u> Gli piacevano la vita rumorosa della capitale, le strade affollate, le giornate piene, infiorate di eventi, e la moda, e le donne. Tutto questo il cielo poteva donarglielo, ma anche ricusarglielo. «Resisti, stella mia.» Quando le scale mezzo bruciate crollavano l’una dopo l’altra, credeva di vedere inabissarsi il suo destino. <u>Scalognato</u>. Per tutto il pomeriggio quel termine gli si era conficcato come un chiodo nella mente.  (Kadare, 1981:86)</p>

Tabella 108.

Entrambe le rese italiane incoraggiano nel lettore le stesse piste interpretative offerte da *Kështjella* al lettore albanese. L’aspetto formale è l’elemento che crea la differenza tra i due testi esaminati: *La fortezza* abbassa il livello del registro per via di scelte linguistiche poco confacenti; mentre *I tamburi* lo innalza, in virtù di costruzioni sintattiche e scelte lessicali di maggiore ricercatezza.

La resa dei traduttori di Tirana contrae gli effetti interpretativi in merito all’utilizzo di due espressioni: “Sfortuna” e “Sfortunato!”. La prima è utilizzata per rendere il termine colloquiale albanese “ters”, usato per esprimere il senso di avversità delle stelle, cosicchè la scelta del termine “sfortuna” appare sminuire e deformare l’intenzione dell’originale. La seconda, “Sfortunato!”, è il risultato traduttivo per il neologismo kadareano “fatgremisur”, composto da un sostantivo (“fat”,

<sup>310</sup> Errore ortografico. Forma corretta: un po’.

<sup>311</sup> Errore grammaticale. La preposizione corretta è “da”.

lett. destino) e un participio passato in funzione attributiva (“gremisur”, lett. demolito, buttato giù). È evidente che nella soluzione dei traduttori albanesi manca la valenza enfatica posseduta dall’espressione kadareana.

Dal canto suo, la resa indiretta di Donaudy, per via delle soluzioni traduttive di Vrioni, presenta un’espressione più conforme al significato contestuale dell’originale, per quanto concerne il primo termine, “ters”, reso come “tristi presagi”, apportando un’esplicitazione per mezzo della traduzione. Nella seconda circostanza, invece, l’utilizzo del termine “scalognato” sortisce lo stesso effetto che ne *La fortezza* ottiene l’espressione “sfortunato”: l’immagine enfatica dell’originale è annullata e banalizzata.

La resa di Tirana risente, in alcune riformulazioni, dell’incidenza della lingua materna dei traduttori: la locuzione spaziale “in qualche punto della testa” e la locuzione temporale “durante tutto il pomeriggio” risultano alquanto artificiali in lingua italiana. Si noti che nella traduzione di Donaudy, la prima espressione non è contemplata, per via dell’assenza di un intero segmento, che prende avvio con “Ato i vërtiteshin” e si conclude con “Mbahu, o ylli im”, privando così la narrazione di qualche dettaglio chiarificatore sulla psicologia del personaggio. Inoltre, nell’espressione “come chiodo” ne *La fortezza*, si segnala la mancanza dell’articolo indeterminativo “un”, il cui utilizzo è doveroso nella lingua italiana (“come un chiodo”).

I traduttori di Tirana, inoltre, mostrano qualche lacuna lessicale che dà vita a certe lungaggini artificiali: la locuzione verbale “faccia muovere” potrebbe essere sintetizzata con il verbo “spostare” – scelta adottata da Vrioni e riproposta da Donaudy; nell’espressione “girargli vorticosamente, furiosamente”, il ricorso ai due avverbi dovrebbe essere eliminato facendo uso di un verbo che implica il movimento da essi espresso.

In sintesi, la resa de *La fortezza* risente dell’uso limitato dei traduttori delle risorse linguistiche italiane, rendendo meno scorrevole la lettura, ma senza apportare alterità all’impatto interpretativo o agli effetti di voce.

La resa indiretta di Donaudy, al contrario, per via delle scelte traduttive di Vrioni, genera qualche effetto di voce, laddove trasforma l’asserzione che Kadare attribuisce al narratore “Diku i kishte lexuar këto fjalë” in una domanda da assegnare alla voce stessa dell’astrologo “Non aveva letto da qualche parte quelle parole?”, notando in ciò l’aggiunta di un discorso indiretto libero, non presente nell’originale.

Alcune alterazioni riguardano anche il ritmo della narrazione: la soppressione di un intero segmento, sopra menzionato, nonché la condensazione di una frase “Ndoshta mund të emërohej astrolog i pallatit të sulltanit” (lett. Forse poteva essere nominato astrologo del palazzo del sultano) in un solo sintagma nominale “Astrologo di palazzo”, rendono più dinamico l’andamento narrativo.

Nel testo d’arrivo, inoltre, si avverte la presenza del traduttore (più esattamente, di Vrioni) che assume decisioni arbitrarie: la scelta del termine medico “emicrania” al posto del colloquiale “mal di testa”; l’introduzione del discorso indiretto libero in due circostanze (“Non aveva letto da

qualche parte quelle parole?” e “Era tanto stufo della cupa esistenza di provincia!”); oltre alle già menzionate eliminazioni.

In conclusione, anche rispetto a questo secondo passaggio finalizzato alla verifica della natura delle due traduzioni, le ipotesi avanzate trovano conferma.

Il terzo segmento scelto contiene una definizione importante per caratterizzare lo stato psicologico dei soldati in seguito all’andamento deludente degli assalti.

<i>Kështjella</i>	Një fitore e papritur brenda një nate të qetë, pa gjak dhe mundime, do të duhej dyfish më e bujshme në një gjendje të tillë plogështie, kur mbi masën e pafund të ushtarëve kishte filluar të varej ajo që quhej mërzi e luftës. (Kadare, 1970:96)
<i>La fortezza</i>	Un’improvvisa vittoria entro una notte, tranquilla, senza sangue e senza fatica, apparirebbe doppiamente strepitosa in un tale stato d’ignavia, quando sopra la sterminata messa di soldati aveva cominciato a stare sospesa quella cosa che veniva chiamata «noia di guerra». (Kadare, 1975:115)
<i>I tamburi</i>	Una vittoria repentina in una notte tranquilla, senza eccessivo versamento di sangue né troppi sforzi, sarebbe stata doppiamente importante in quello stato di languore, quando cioè la maggior parte dei suoi soldati cominciava a essere invasa da quel male sordo che è il disgusto delle battaglie. (Kadare, 1981:103)

Tabella 109.

Il concetto chiave dell’intero segmento è “mërzi e luftës” (lett. noia della guerra). La resa di questa espressione risulta problematica ed entrambe le rese sembrano deviare dal senso più appropriato da attribuire a tale definizione.

I traduttori di Tirana propongono una resa letterale, traducendo il sostantivo “mërzi” con il suo corrispettivo più immediato, “noia”; Donaudy (via Vrioni) riformula l’intera locuzione, traducendo “mërzi” con “disgusto” e “lufta” con “battaglie”. A ben vedere, però, nessuna delle due soluzioni centrano appieno le intenzioni dell’autore.

Tale definizione, di fatto, occorre alla fine di un lungo paragrafo, in cui la narrazione si sofferma sul rapporto dell’allaybey sottoposto all’attenzione del pascià, il quale, dalla descrizione del comportamento e delle conversazioni dei soldati, è in grado di comprendere la condizione spirituale che stava dilagando tra le truppe.

<i>Kështjella</i>	Duke i hedhur një sy të shpejtë raportit, Tursun pashai e kuptoi se në gjithë atë mori ngjarjesh të vogla, që përshkruheshin atje si edhe në bisedat e shumta të ushtarëve, kishte <u>diçka të keqe dhe të ftohtë</u> , që nuk kishte të bënte aspak me rrjeshtat e drejta, me rregullat, me flamurët, me gradat, me boritë, me një fjalë me gjithë atë gjë që përbën madhështinë e luftës. Kjo ishte <u>si një lagështirë e mërzitshme</u> që po i hynte në palcë trupit të madh të ushtrisë së tij. [...] Nga përvoja e tij prej komandanti të lartë ai e dinte se një gjendje e tillë shpirtërore krijohet gjithmonë gjatë rrethimeve, kur ushtria, pas një disfate, rri në qetësi. Midis kampit të madh gdhiehet e ngrysej çdo ditë bashkë me ta kështjella. Ai e dinte se <u>në gjendje të tillë amullie</u> ajo shtypte gjendjen shpirtërore të ushtarëve me një peshë gjithmonë e më të madhe. (Kadare, 1970:96)
<i>La fortezza</i>	Tursun pascià, dopo avere gettato una rapida occhiata al rapporto, capì che in tutta quella infinità di piccoli avvenimenti che in esso venivano descritti, come

	<p>pure nelle numerose conversazioni dei soldati, c'era <u>qualche cosa di cattivo e di freddo</u>, che non aveva niente a che fare con i perfetti schieramenti, con le regole, con le bandiere, con i gradi, con le trombe, con tutto ciò, insomma, che forma la grandiosità della guerra. Tutto questo era <u>come un'umidità noiosa</u> che stava penetrando nella midolla del grosso corpo del suo esercito. [...] Tursun pascià, grazie alla sua esperienza d'ufficiale d'alto grado, lo sapeva bene che un tale stato d'animo nasce sempre durante gli assedi, quando l'esercito, dopo una disfatta, sta nella più assoluta inerzia. In mezzo al grande accampamento, insieme con loro, ogni giorno si svegliava e si addormentava la fortezza. Egli lo sapeva che <u>in un tale stato di stagnazione</u> essa opprimeva l'animo dei soldati con un peso sempre maggiore. (Kadare, 1975:115)</p>
<p><i>I tamburi</i></p>	<p>Gettando una rapida occhiata al rapporto il pascià comprese che in quell'infinità di fatterelli, così come nei discorsi dei soldati, v'era <u>un che di cattivo, di freddo</u>, che strideva con i ranghi rettilinei, con le regole, coi gradi, con gli stendardi e con le trombe, con tutto quanto, insomma, faceva la grandezza della guerra. Come <u>un'umidità perniciosa</u> che penetrasse nella midolla del grande corpo costituito dalla sua armata. [...] La sua esperienza di capo gli aveva insegnato che un simile stato d'animo si crea, durante gli assedi, ogni volta che gli uomini vengono tenuti inattivi. Nel cuore del campo immenso, la piazzaforte investita era là, ogni giorno, con loro, quando uscivano dal sonno come quando vi entravano; e lui sapeva che in quello <u>stato di torpore morale</u> che li invadeva essa ne avrebbe oppresso gli animi con un peso sempre più schiacciante. (Kadare, 1981:102-103)</p>

Tabella 110.

I frammenti sottolineati nei tre passaggi citati nella sovrastante tabella ci guidano nell'interpretazione del significato effettivo che Kadare ha inteso assegnare all'espressione “mërzi e luftës”. Confrontando le rese in italiano di tali frammenti, si nota come i traduttori di Tirana ricorrono ad una traduzione letterale che propone termini quali “umidità noiosa” e “stagnazione”; mentre Donaudy (via Vrioni), conserva inalterata l'idea di “torpore morale”, ma introduce l'espressione “umidità perniciosa”, il cui attributo sconfinava in un ambito semantico differente e più pericoloso dalla semplice attribuzione della “noia” (alb. “lagështirë e mërzitshme”, lett. umidità noiosa), la quale, a nostro modo di vedere, può creare spossatezza, fiacca, languidezza.

Sulla base di queste tre componenti atte a descrivere lo stato dei soldati, pertanto, definire “mërzi e luftës” come “noia della guerra” (*La fortezza*) non esprime nulla del potenziale interpretativo intrinseco all'espressione originale. Viceversa, la soluzione mediata dal francese, “disgusto delle battaglie”, indirizza il lettore verso una pista interpretativa differente, laddove il sentimento del disgusto non concerne la sensazione di torpore morale che sta impossessandosi delle truppe. Nel leggere la definizione kadareana alla luce della condizione di inoperosità dei soldati, ci pare logico interpretare l'espressione come una sorta di svogliatezza, di abulia nei confronti della guerra.

Pertanto, da un punto di vista mesostrutturale, la resa di Tirana opera una contrazione degli effetti interpretativi, mentre la resa indiretta di Donaudy una trasformazione; tali effetti si traducono sul macrolivello in termini, rispettivamente, di restringimento e trasmutazione delle piste

interpretative, confermando la tendenza già riscontrata ampiamente nel corso dell'analisi delle due traduzioni.

Un ulteriore passaggio è tratto dal decimo capitolo.

<i>Kështjella</i>	Tursun pashai po ndiqte i përqëndruar të gjitha lëvizjet e kalit. Ai i kishte ngulur sytë si i dalldisur mbi të, duke mos lënë t'i shpëtonte asnjë nga lëvizjet e tij. Ai ishte përqëndruar kaq shumë sa që, pas ca kohe, ndjeu një lodhje në gjunjët dhe në qafë, <u>sikur të ishte ai që</u> vraponte me galop përpara mureve të kështjellës dhe <u>sikur të ishte ai që</u> ulte kokën herë pas here për të gjurmuar lagështirën në tokën e përvëlur. Bile pati një çast kur iu duk se në buzët e tij kishte shkumë dhe ngriti dorën për ta fshirë. (Kadare, 1970:156-157)
<i>La fortezza</i>	Tursun pascià stava seguendo tutto concentrato ogni mossa del cavallo. Egli, ammaliato, aveva fissato gli occhi su di esso, non lasciandosi sfuggire nessuna delle sue mosse. Era tanto concentrato, che dopo un certo tempo sentì una fiacchezza alle ginocchia e al collo, <u>come se fosse lui a</u> correre di galoppo davanti alle mura della fortezza, <u>e fosse lui ad</u> abbassare la testa ogni tanto per rintracciare l'umidità nel suolo inaridito. Vi fu, anzi, un momento in cui gli parve di avere la bava sulle labbra e levò la mano per tergerle. (Kadare, 1975:188)
<i>I tamburi</i>	Il pascià seguiva con estrema attenzione ogni movimento del cavallo. Con gli occhi fissi su di lui, sembrava ammaliato. Tanto era teso che dopo un po' sentì le ginocchia e il collo stanchi come se fosse stato lui a galoppare davanti ai bastioni abbassando di tanto in tanto la testa per cercare un po' di umidità sul suolo arso. A un certo momento ebbe perfino la sensazione di avere la schiuma alla bocca, e vi portò la mano per nettarsene. (Kadare, 1981:159)

Tabella 111.

Il frammento citato rappresenta un esempio della già riscontrata misura in cui sia la traduzione di Tirana, sia la resa indiretta di Donaudy, raggiungono, talvolta, livelli di pressoché totale conformità all'originale. Il potenziale interpretativo e gli effetti di voce rimangono inalterati in entrambe le rese, la cui unica caratteristica costante è quella di un innalzamento di tono nella resa mediata dal francese, ed di una naturalezza linguistica altalenante della resa dei traduttori albanesi.

In particolare, relativamente al passaggio sotto esame, *I tamburi* si distingue per uno snellimento della struttura sintattica, che porta alla riduzione di una delle due frasi identiche di *Kështjella*, “sikur të ishte ai që” ([T] “come se fosse stato lui a”); *La fortezza*, invece, ripropone una locuzione temporale di chiara impronta albanese (“dopo un certo tempo”) e confonde l'uso della preposizione semplice “di” con la preposizione articolata “al” in riferimento al termine “galoppo” (espressione corretta: correre al galoppo<sup>312</sup>).

Infine, con l'analisi di un passaggio decisivo del quattordicesimo capitolo si conclude l'operazione di verifica della natura delle due traduzioni italiane di *Kështjella*.

<sup>312</sup> Considerazione espressa sulla base della definizione di “galoppo” fornita dal dizionario enciclopedico online *Treccani*, <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/galoppo/>, consultato in data 21.10.2014.

<i>Kështjella</i>	<p>Për një kohë të gjatë ai bëri një gjumë të qetë dhe pa <u>ëndrra</u>. <u>Ëndrra</u> i erdhi më vonë. Ai pa në <u>ëndërr</u> daullet e shiut. Të rrjeshtuara njëra pas tjetrës, ato filluan të binin vetë pa i goditur njeri. Ai i urdhëroi të heshtnin, por ato nuk u bindën. Ato vazhduan të binin me një gjëmim të mbytur. Atëherë ai urdhëroi t'i dënonin. Çashët e tij u hodhën mbi daullet dhe i shpuan me heshta e i grisën me thika, por ato përsëri vazhduan të binin. Tursun pashai u zgjua. Në çadër ishte errësirë. Ai lëvizti krahun e mpirë dhe kuptoi që e kishte zënë gjumi të veshur me rrobat e luftës. Iu duk se nuk ishte zgjuar plotësisht, sepse në veshë i kumbonte akoma gjëmimi i daulleve të shiut, që kish parë në <u>ëndërr</u>. Hodhi batanien dhe u ngrit më këmbë. Ç'ishte ashtu? Bum-bum-bum, buru-bum-bum-bum, buru-bum. Kjo nuk ishte më vazhdim <u>ëndrre</u>. Larg, diku anash në thellësinë e kampit, po binin vërtet daullet e shiut. Ai ndjeu një zhurmë <u>të butë</u> mbi anët e pjerrëta të çadrës dhe paritur<sup>313</sup> çdo gjë u bë e qartë dhe e pandreqshme. Shiu. (Kadare, 1970:228)</p>
<i>La fortezza</i>	<p>Egli fece un sonno lungo, placido e senza <u>sogni</u>. <u>Sognò</u> più tardi. Vide nel <u>sogno</u> i tamburi <u>annuncianti la pioggia</u>. Allineati uno dopo l'altro, essi cominciarono a battere da sé, senza che nessuno li colpisse. Egli comandò a loro di tacere, ma non fu obbedito. Essi continuavano a battere emettendo un sordo rullio. Allora diede ordine di punirli. I suoi attendenti si gettarono sui tamburi, perforandoli <u>con la punta delle aste</u> e lacerandoli coi coltelli, ma essi continuarono a battere. Tursun pascià si svegliò. Nella tenda regnava l'oscurità. Mosse il braccio intorpidito e s'accorse che si era addormentato vestito <u>com'era</u>, con l'uniforme di guerra. Gli parve di non esser sveglio completamente, perché nelle orecchie ancora gli echeggiava il rullo dei tamburi <u>annuncianti la pioggia</u>, che aveva visti in sogno. Gettò via la coperta e si levò in piedi. Cos'era questo? Bum-bum-bum, burubum-bum, buru-bum! Questo non era <u>forse</u> la continuazione del sogno! Lontano, in profondità, in un punto laterale dell'accampamento, stavano realmente battendo i tamburi <u>annuncianti la pioggia</u>. Sentì sulle parti inclinate della tenda un rumore <u>lieve</u> ed improvvisamente ogni cosa divenne chiara ed irreparabile. La pioggia! (Kadare, 1975:272)</p>
<i>I tamburi</i>	<p>Dormì a lungo, d'un sonno tranquillo, senza sogni. Solo verso la fine gliene venne uno. Vedeva i <u>tamburi della pioggia</u>, una lunga fila: a un tratto si misero a battere da soli. Gli ordinò di tacere, ma non gli ubbidirono. Continuavano a rullare, un rumore sordo. Ordinò allora di punirli. Le sue guardie si avventarono sui tamburi e li sventrarono a colpi di lancia e di pugnale, ma quelli seguitavano a battere. Il pascià si svegliò. <u>C'era notte, nella tenda</u>. Mosse le braccia intorpidite e si accorse d'essersi addormentato con l'abito da battaglia. Ebbe la sensazione di non essere del tutto sveglio, perché le orecchie gli risuonavano del brontolio dei tamburi udito in sogno. Gettò via la coperta e si alzò. Che succedeva? <u>Il rullo dei tamburi persisteva</u>. <u>No</u>, non era il prolungamento del sogno. Lontano, <u>chissà dove</u>, nelle profondità del campo, i tamburi rullavano realmente. Percepì un <u>dolce fruscio</u> contro le oblique pareti della tenda, e tutto gli si fece chiaro, irrimediabilmente: <u>pioveva</u>. (Kadare, 1981:226-227)</p>

Tabella 112.

Entrambe le rese italiane presentano vari elementi di difformità con l'originale: *La fortezza* si limita a produrre effetti traduttivi che riguardano l'aspetto stilistico, senza incidere sull'impatto interpretativo, né sugli effetti di voce; al contrario *I tamburi* rivela un'incidenza degli interventi traduttivi, la maggior parte dei quali mediati dalla resa francese, sia sul piano interpretativo che su quello degli effetti di voce.

<sup>313</sup> Svista ortografica. Forma corretta: papritur.

Da un lato, la traduzione di Tirana segue fedelmente il testo originale nelle sue ripetizioni (“sogni”, “sognò” e “vide nel sogno”, in tre brevi frasi consecutive) che conferiscono alla scrittura kadareana una specifica peculiarità; dall’altro, certe soluzioni traduttive si tramutano in esplicitazioni, talvolta ridondanti, come nel caso della ripetizione del participio passato “annuncianti”, in riferimento ai tamburi della pioggia, il quale, al massimo potrebbe essere accolto per la prima delle tre occorrenze, per specificare ciò di cui si tratta, ma andrebbe, a nostro parere, evitato nel prosieguo della narrazione.

Esplicitazioni di tipo differente, invece, appaiono, da un lato, l’aggiunta del dettaglio relativo alle aste utilizzate per perforare i tamburi, ovvero “la punta”, e dall’altro, l’espressione verbale “com’era”, riferita al fatto che il pascià si era addormentato senza svestire gli abiti utilizzati in battaglia. Mentre il primo tipo di ripetizioni crea ridondanza e appesantisce la narrazione, questi due interventi dei traduttori albanesi non apportano conseguenze di tipo stilistico né contenutistico, ma fanno parte delle difformità tollerabili in qualsiasi traduzione.

L’intervento personale dei traduttori si segnala, invece, nell’aggiunta del punto esclamativo in due frasi: “Questo non era forse la continuazione del sogno!” e “La pioggia!”. Questa scelta introduce una connotazione psicologica assente nell’originale, che può far presentire la presenza di discorso indiretto libero, laddove nell’originale tutto è riconducibile al narratore onnisciente. Parimenti, la sostituzione dell’avverbio “më” (lett. più) con l’avverbio “forse”, nella prima delle due frasi appena citate, consegue lo stesso effetto di modificazione della percezione delle voci, dal momento che il dubbio espresso per mezzo del “forse” incoraggia il lettore a ipotizzare l’inclusione, nella narrazione, di una riflessione del personaggio coinvolto nell’episodio, il pascià. All’effetto qui riscontrato corrisponde un accrescimento degli effetti di voce, che dà esito ad una marcatezza sul piano macrostrutturale.

Il bilancio complessivo degli interventi traduttivi riscontrati in questo passaggio confermano l’ipotesi costruita circa la natura ibrida della traduzione italiana *de La fortezza*.

Per quel che riguarda, invece, *I tamburi*, le conseguenze delle scelte traduttive sono più allarmanti e lasciano un segno profondo sul testo d’arrivo.

Il primo fattore riguarda le scelte stilistiche: le ripetizioni sono evitate grazie anche ai richiami anaforici; il registro è più elevato per via della scelta di un lessico più accurato; la sintassi risulta più complessa, con un uso particolareggiato della punteggiatura e dei legami di subordinazione e coordinazione; il ritmo appare più accelerato. Oltre a queste evidenze che caratterizzano, come già dimostrato, la scrittura improntata alla resa francese di Vrioni, sono da segnalare certe scelte traduttive che deformano l’impatto sul lettore italiano.

L’intervento più rilevante riguarda l’aggettivo “dolce” (dal francese “doux”, Kadare, 1972:246), attribuito al rumore della pioggia sulle pareti della tenda. Tale scelta incoraggia nel lettore una falsa interpretazione: l’arrivo della pioggia, stando alla trama del romanzo, rappresenta l’avvenimento più temuto e nefasto della campagna militare turca, cosicché la possibilità che

l'attributo albanese "të butë" possa essere reso con l'italiano "dolce" esula dalle potenzialità interpretative previste dal romanzo kadareano. Da preferire, dunque, la scelta dei traduttori di Tirana dell'aggettivo "lieve", che descrive l'intensità del rumore della pioggia, senza implicare connotazioni psicologiche sull'animo di colui che lo sente.

Un'ulteriore deformazione riguarda la dimensione spaziale legata alla percezione del segnale d'allarme: mentre nell'originale la posizione dei tamburi della pioggia è indicata, in maniera indistinta, dall'espressione "Larg, diku anash në thellësinë e kampit", resa con successo dai traduttori albanesi come "Lontano, in profondità, in un punto laterale dell'accampamento", ne *I tamburi*, l'aggiunta della locuzione avverbiale "chissà dove" implica la percezione della voce narrante, spostando la focalizzazione, dall'andamento descrittivo, alla presenza del narratore onnisciente. Inoltre, un intervento direttamente riconducibile a Donaudy, e non alla resa dal francese, consiste nell'aggiunta dell'esclamazione "no", che introduce nella narrazione la voce del pascià, effetto non presente nell'originale albanese e neppure nella resa di Vrioni. Si tratta di un effetto di accrescimento sul piano mesostrutturale e di marcatezza sul piano macrostrutturale.

Da segnalare, altresì, la soppressione dell'onomatopea atta a riprodurre il rullo dei tamburi della pioggia: mentre i traduttori di Tirana ripropongono l'elemento originale, Vrioni, nella resa francese sostituisce l'onomatopea con una frase esplicativa, "Le roulement persistait" (Kadare, 1972:246), che dà esito ne *I tamburi* alla frase equivalente "Il rullo dei tamburi persisteva". L'elemento sonoro chiaramente percepibile dall'originale, dunque, perde la sua risonanza nella resa italiana indiretta.

Altri due interventi riconducibili alla traduzione di Vrioni sono: il primo, "C'era notte, nella tenda", dal francese "Dans la tente, il faisait nuit" (Kadare, 1972:246), laddove l'espressione francese "il fait nuit" può essere intesa sia come "fa notte" che come "fa buio", cosicché la scelta della prima delle due accezioni, da parte del traduttore italiano, pare innalzare il tono del registro utilizzato; e il secondo, la scelta del verbo "pioveva" al posto del sostantivo "la pioggia", oltre a creare una ricategorizzazione sintattica, riduce l'enfasi intrinseca all'espressione originale, dal momento che il sostantivo "shi" (lett. pioggia) rievoca l'elemento liquido che assurge a simbolo dell'intero romanzo<sup>314</sup>. Questo secondo intervento traduttivo trasforma gli effetti interpretativi e crea, a livello macrostrutturale, una trasmutazione, il cui grado di incidenza appare rafforzato se si considera che la traduzione italiana si presenta con il titolo *I tamburi della pioggia*, come nella resa francese, in cui l'elemento simbolico in questione è messo in risalto. La soluzione traduttiva di Vrioni tramutatasi nella ricategorizzazione appena descritta è il segnale evidente della mancanza di

---

<sup>314</sup> A tal proposito si faccia riferimento al saggio di Matteo Mandalà, già citato nel primo capitolo della seconda sezione del presente lavoro di tesi dottorale, on cui lo studioso arbëresh interpreta la pioggia, con cui si apre e si chiude il romanzo kadareano, alla luce dell'elemento liquido che rende possibile l'impossibile, come nella ballata della tradizione orale arbëreshe di Costantino il *revenant*. Cfr. M. Mandalà, "Miti i Skënderbeut te romani *Këshjtjella*", in M. Mandalà, *Giorgio Castriota Skanderbeg e l'identità nazionale albanese*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Albanologici, Palermo-Santa Caterina Gela, 9-10 febbraio 2006, Palermo, 2009, pp. 159-181 (in part. pp. 159, 172, 179).

una strategia globale costruita sulla base delle potenzialità interpretative e stilistiche dell'originale, che si ripercuote nella necessità di adottare soluzioni traduttive individuali e disconnesse tra loro, le cosiddette strategie locali, che offuscano la maniera in cui il traduttore opera e conducono ad una mescolanza di effetti che rende metamorfizzante la traduzione.

Sulla base dei risultati ottenuti per mezzo della breve analisi critica appena condotta, finalizzata a verificare la congruenza delle valutazioni, espresse nel presente lavoro di tesi dottorale, circa la natura delle due traduzioni italiane del romanzo albanese *Kështjella*, è possibile convalidare l'ipotesi precedentemente avanzata, secondo la quale entrambe le rese trovano collocazione nella categoria hewsoniana della divergenza radicale, e attestare che *La fortezza* si conferma una traduzione ibrida, mentre *I tamburi della pioggia* una traduzione metamorfizzante.

## Conclusioni

Il presente lavoro di tesi dottorale è stato incentrato sull'analisi critica della traduzione condotta sulle due rese italiane del romanzo albanese *Kështjella* di Ismail Kadare – *La fortezza* (“8 Nëntori”, Tirana, 1975) e *I tamburi della pioggia* (Longanesi, Milano, 1981) (via *Les tambours de la pluie*, Hachette Littérature, Paris, 1972) – secondo il metodo approntato dal prof. Lance Hewson dell'Università di Ginevra, edito nel suo volume *An Approach to Translation Criticism, Emma and Madame Bovary in translation* (2011).

Gli obiettivi complessivi raggiunti per mezzo di tale lavoro di ricerca dottorale vanno osservati da una duplice prospettiva: da un lato, ci si è occupati dell'aspetto teorico dello studio della traduzione, a cui si legano, imprescindibilmente, sia le problematiche della realizzazione pratica dell'attività del tradurre, con i suoi orientamenti e le sue strategie, sia le questioni inerenti la terminologia atta a render conto del processo, della funzione e del prodotto di tale operazione; dall'altro, si è inteso fornire un esempio di come sia possibile indagare, in maniera pressoché oggettiva, l'esito di una certa traduzione, alla luce dell'impatto che il testo d'arrivo esercita sui lettori della cultura ricevente, tenendo conto delle piste interpretative e degli effetti di voce che caratterizzano l'opera originale.

Le due sezioni, che compongono la presente dissertazione, rispecchiano le due prospettive di ricerca portate a termine nel quadro dei nostri studi dottorali: la sezione teorica è stata concepita come una sintesi delle principali correnti teoriche contemporanee dei *Translation Studies*, inquadrata in una rapida panoramica degli sviluppi storici della disciplina, per poi soffermarsi sul settore disciplinare della critica delle traduzioni, che rappresenta una specifica direzione di ricerca all'interno del campo di studi traduttologici; la sezione analitica, invece, riproduce la strutturazione metodologica hewsoniana di critica delle traduzioni, a cui ci si è appoggiati per lo studio delle due rese italiane del romanzo kadareano prescelto.

Relativamente alla sezione teorica, uno dei contributi offerti dal presente lavoro di tesi dottorale consiste nel tentativo di uniformare alla lingua italiana il ricco e complesso apparato terminologico, su cui si appoggia lo studio della traduzione. La parte più considerevole dei contributi teorici in campo traduttologico di cui si è disposto sono in lingua inglese, francese e tedesca; in italiano sono disponibili solo una minima parte di pubblicazioni originali ed un numero piuttosto limitato di materiali tradotti. Per tali ragioni, si è reso necessario fornire una traduzione di prima mano di gran parte delle citazioni utilizzate nel corso della disamina teorica, cercando di rispettare il carattere tecnico della terminologia originale. Un punto di riferimento essenziale per la realizzazione di tale compito è stato riscontrato nelle due antologie a cura di Siri Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia* (Bompiani, 1993) e *Teorie contemporanee della traduzione* (Bompiani, 1995), che raccolgono alcuni dei principali contributi teorici della storia e delle teorie

contemporanee della traduzione, tradotti nella nostra lingua, fornendo, così, al panorama di studi italiano un impianto terminologico attendibile.

Un ulteriore contributo, che si è inteso fornire per mezzo della disamina teorica, riguarda direttamente il campo della critica delle traduzioni, un settore ancora scarsamente affermato nell'ambito della traduttologia. Nel terzo capitolo della sezione teorica, si è tracciato lo sviluppo diacronico di tale pratica, avviata consapevolmente agli inizi degli anni '70 del XX secolo, e sono state esposte le principali concezioni teoriche e pragmatiche dei differenti approcci alla materia, richiamando l'attenzione sul ruolo svolto dagli studiosi cecoslovacchi, in particolare Jiří Levý e Anton Popovič, considerati i precursori della critica delle traduzioni.

Infine, nella parte conclusiva del terzo capitolo della sezione teorica è stato illustrato il metodo analitico del prof. Lance Hewson, prescelto come modello di riferimento per l'analisi critica delle due traduzioni italiane del romanzo albanese *Kështjella*, in virtù delle sue specificità, che lo rendono un metodo sistematico e flessibile allo stesso tempo: di fatto, i parametri scientifici, che consentono una misurazione alquanto oggettiva dell'impatto che il testo tradotto esercita sul lettore d'arrivo, risultano adattabili a differenti combinazioni linguistiche e sono in grado di render conto delle differenti peculiarità letterarie dei testi sottoposti ad analisi.

Nel caso del presente lavoro di tesi dottorale, questa specificità del metodo analitico adottato è particolarmente rilevante, dal momento che i testi tradotti su cui condurre l'analisi critica della traduzione sono contraddistinti da caratteristiche formali e genetiche completamente differenti, sia tra di loro, sia in relazione all'opera originale.

Per quanto riguarda *La fortezza*, infatti, occorre fare riferimento al fenomeno del controllo culturale imposto dai rispettivi regimi comunisti nei Paesi dell'Europa dell'Est, ivi compresa la Penisola Balcanica e, dunque, l'Albania del dittatore Enver Hoxha, controllo esercitato con particolare asprezza e rigore anche sulla scelta dei testi messi a disposizione dei lettori, finalizzati all'educazione delle masse popolari secondo i dettami del regime. Il controllo veniva esercitato tanto sulle pubblicazioni in lingua originale, quanto sulle traduzioni, sia nella propria lingua sia nelle lingue straniere, cosicché sovente nelle case editrici esisteva un settore specifico preposto alla traduzione, da e verso la propria lingua, di opere ritenute conformi al regime. In quest'ottica ha visto la luce *La fortezza*.

La specificità traduttiva de *I tamburi della pioggia*, invece, consiste nel fenomeno della doppia traduzione, detta anche traduzione di seconda mano, o traduzione indiretta, nonché mediata, nel senso che il testo d'arrivo non instaura un legame diretto di discendenza con il testo nella lingua originale, ma deriva da un ulteriore testo tradotto (la traduzione francese di Jusuf Vrioni, ovvero *Les tambours de la pluie*), il quale funge da testo fonte per la seconda traduzione.

Date tali premesse, il metodo hewsoniano di critica delle traduzioni si è mostrato adatto ed efficace ad illustrare le problematiche traduttive inerenti entrambi i testi tradotti, in quanto, fornendo parametri di misurazione degli effetti interpretativi e degli effetti di voce, ha rivelato la

sua applicabilità ai due differenti tipi di traduzione, a prescindere dalla tipologia di processo traduttivo che li caratterizza, pur senza ignorare tale specificità.

Dal momento che l'obiettivo finale del metodo applicato consiste nel misurare l'impatto che il testo tradotto esercita sul lettore d'arrivo, le categorie adottate per l'analisi delle due rese (sintassi, lessico, scelte grammaticali, scelte stilistiche, scelte radicali e discorso indiretto libero) si sono rivelate pertinenti ai fini della valutazione della natura delle due traduzioni.

I risultati ottenuti per mezzo dell'analisi critica de *La fortezza* e de *I tamburi della pioggia* forniscono una definitiva conferma alle considerazioni esposte nella premessa di tale dissertazione, secondo cui un testo tradotto, per poter rappresentare degnamente il suo originale all'interno di una nuova cultura ricevente, deve essere il frutto di un'attività svolta secondo precisi criteri. Tali criteri riguardano tanto la figura del traduttore e le circostanze nelle quali opera, quanto le caratteristiche e le finalità del suo progetto traduttivo, nonché l'orientamento del prodotto finale all'interno di un sistema letterario e linguistico ricevente.

In concreto, l'analisi condotta sulle due rese italiane di *Kështjella* ha dimostrato che una "buona" traduzione dall'albanese all'italiano – laddove per "buona" s'intende una traduzione che indirizza il lettore verso le piste interpretative "giuste", senza deviarlo verso quelle "false" – deve essere realizzata da un traduttore professionista, specializzato in traduzioni letterarie, di madrelingua italiana (o bilingue), esperto del sistema linguistico e culturale albanese. Inoltre, è risultato che devono sussistere condizioni di lavoro ottimali, sia per quanto riguarda la libertà d'espressione del traduttore e la sua autonomia nelle scelte traduttive ritenute necessarie ai fini del suo progetto, sia per quanto concerne il rapporto diretto di dipendenza del testo tradotto dal suo originale. Infine, si è giunti alla conclusione che il risultato ultimo del tradurre deve dare esito ad un prodotto che si inserisca a pieno titolo nel sistema letterario ricevente, rispettando i canoni della cultura e della lingua d'arrivo, come anche le capacità cognitive dei potenziali lettori.

Nella formulazione di tali parametri ci viene incontro l'approccio teorico del *cultural turn* (lett. svolta culturale) nella traduzione, basato sull'impatto culturale che i testi tradotti esercitano nella cultura ricevente. L'analisi traduttiva condotta sui due esemplari prescelti, dimostra la validità di quelle formulazioni teoriche, che sottolineano lo stretto legame e le relazioni che intercorrono tra cultura, lingua, letteratura, società, presi non come un conglomerato di singoli elementi, ma come sistemi a sé che interagiscono.

Venendo a mancare l'osservazione dei criteri sopra esposti, la traduzione presenta un grado maggiore o minore di problematicità, come ha consentito di appurare l'indagine critica condotta nel presente lavoro di tesi dottorale.

*La fortezza* si configura come una divergenza radicale di tipo ibrido rispetto al suo originale, per via delle scelte inconsistenti dei suoi traduttori, dotati di scarsa dimestichezza con la grammatica italiana e con il registro aulico della lingua colta. L'esito finale di tale operazione traduttiva consiste nella scarsa cura della forma e nel mancato raggiungimento di un livello di

compatibilità del testo tradotto con il sistema letterario della lingua d'arrivo. Le conseguenze di queste lacune si riflettono sull'impatto che il testo d'arrivo esercita sul lettore, al quale incoraggia interpretazioni non del tutto conformi all'originale.

*I tamburi della pioggia*, dal canto suo, pur essendo meglio recepita dal sistema letterario d'arrivo in virtù del suo aspetto formale accurato, risulta una traduzione ancora più problematica della precedente, a causa del doppio processo traduttivo intercorso. L'analisi critica ha, infatti, rivelato una maggiore incidenza degli effetti interpretativi e degli effetti di voce sulla traduzione indiretta di Donaudy, che sulla traduzione effettuata dagli anonimi intellettuali albanesi.

La classificazione de *I tamburi della pioggia* come una divergenza radicale di tipo metamorfizzante intende dimostrare che, a causa della mediazione di un testo fonte, frutto a sua volta di un processo traduttivo in cui sono intervenute profonde intromissioni da parte del primo traduttore, il prodotto finale di questa duplice traduzione risulta offuscato da soluzioni traduttive risalenti a due differenti filtri: il filtro di Jusuf Vrioni, intellettuale albanese, vissuto in Francia e dotato di una personale vena letteraria; e il filtro di Augusto Donaudy, non conoscitore della lingua albanese (e di conseguenze del suo sistema culturale – elemento imprescindibile, secondo la nostra analisi), specializzato in traduzioni dal francese all'italiano.

In definitiva, nel risultato ottenuto dall'analisi critica de *I tamburi della pioggia* trova conferma la nostra ipotesi, secondo la quale la pratica della mediazione delle traduzioni francesi per la trasposizione in italiano della produzione letteraria albanese rappresenta una deturpazione delle caratteristiche contenutistiche e stilistiche delle opere originali.

## Bibliografia

### a) Studi sulla traduttologia:

- Arrojo, Rosemary, "Fidelity and The Gendered Translation" in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n. 2, 1994, p. 147-163.
- Baker, Mona, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/New York, 1997.
- Baker, Mona, *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Routledge, London/New York, 1992.
- Baker, Mona, Saldanha Gabriela, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London and New York, 1998 (Seconda edizione: 2009)
- Ballard, Michel, *Qu'est-ce que la traductologie?*, Artois Presses Université, Arras, 2006.
- Ballard, Micher, Hewson, Lance, *Correct, incorrect*, Artois presses università, Arras, 2004.
- Ballard, Michel, *Le Nom propre en traduction*, Paris, Ophrys, 2001.
- Bassnett-McGuire, Susan, *Translation Studies*, Routledge, London/New York, 1980.
- Bassnett-McGuire, Susan, *La traduzione. Teorie e pratica*, Bompiani, Milano, 1993.
- Bassnett, Susan and Lefevere, André, *Translation, History and Culture*, Pinter, London/New York, 1990.
- Bassnett, Susan and Lefevere, André, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation, Multilingual Matters*, Clevedon, 1998.
- Bassnett, Susan and Trivedi, Harish, *Post-colonial Translation. Theory and practice*, Routledge, London, 1999.
- Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris, 1984.
- Berman, Antoine, "La traduction et ses discours", *Meta*, vol. 34, n. 4, 1989.
- Berman, Antoine, *Les tours de Babel: Essai sur la traduction*, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985.
- Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Éditions Gallimard, Paris, 1995.
- Cary, Edmond, *La traduction dans le monde moderne*, Librairie de l'Université Georg S.A. Genève, 1956.
- Catford, John C., *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, London, 1965.

- Chesterman, Andrew, *Readings in Translation Theory*, Finn Lectura, Helsinki, 1989.
- Chesterman, Andrew, "Teaching translation theory: the significance of memes", in Dollerup, Cay and Appel, Vibeke, (eds.), *Teaching Translation and Interpreting 3. New Horizons*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1996, pp. 63-71.
- Chesterman, Andrew, *Memes of Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1997.
- Chesterman, Andrew, "Causes, Translations, Effect", in *Target 10:2.*, John Benjamins B.V., Amsterdam, 1998, pp. 201-230.
- Cronin, Michael, *Translating Ireland: Translation, Languages, Identities*, Cork University Press, Cork, 1996.
- Delisle, Jean, Lee-Jahnke, Hannelore, and Cormier, Monique C., (eds.) *Terminologie de la traduction*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1999.
- Even-Zohar, Itamar, "The position of translated literature within the literary polysystem" (1978), in Venuti, Lawrence, *The translation Studies Reader*, Routledge, London/New York, 2000, pp. 192-197.
- Flotow von, Luise, "Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories", in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, Vol. 4, n. 2, secondo semestre 1991, pp. 69-84.
- Folena, Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino, 1991.
- Frank, Armin Paul, "Bausteine einer Theorie der literarischen Übersetzungsforschung", in *Miscellany on Translation Criticism*, FIT Committee for Translation Criticism, Institute of Translation Studies, Faculty of Arts, Charles University, Prague, 1994
- Gambier, Yves and Van Doorslaer, Luc, *Handbook of Translation Studies. Volume 1*, John Benjamins Publishing, Amsterdam/Philadelphia, 2010.
- Gentzler, Edwin, *Contemporary Translation Studies*, Routledge, London/New York, 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *West-östlichen Divan*, C. Armbruster, Wien, 1820 (Noten und Abhandlungen).
- Goffin, Roger, "Pour une formation universitaire 'sui generis' du traducteur: Réflexions sur certain aspect méthodologiques et sur la recherche scientifique dans le domaine de la traduction", *Meta*, vol. 16, n. 1-2, 1971.
- Harris, Brian, *La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique*, Cahier de linguistique, n. 2, 1973.
- Harris, Brian, *Toward a Science of translation*, *Meta*, vol. 22, n.1, 1997.
- Hatim, Basil and Mason, Ian, *Discourse and the Translator*, Longman, London/New York, 1990.
- Hatim, Basil and Mason, Ian, *The Translator as Communicator*, Routledge, London/New York, 1997.

- Hermans, Theo, *The manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, Beckenham, 1985.
- Hewson, Lance, *An Approach to Translation Criticism, "Emma" and "Madame Bovary" in translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2011.
- Hewson, Lance, "Images du lecteur", *Palimpsestes* 9, 1995, pp. 151-164.
- Holmes, James S., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1988.
- Holmes, James S., Haan de, Frans, Popovič, Anton (eds.), *The Nature of Translation*, The Hague, Mouton, 1970.
- Holmes, James S., Lambert, José, Broeck, Raymond van den, *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies*, Louvain, Acco, 1978.
- Holz-Mänttari, Justa, *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*, Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki, 1984.
- House, Juliane, *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*, Gunter Narr, Tübingen, 1997.
- House, Juliane, "Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation", in *Meta*, vol. 46, n. 2, 2001, p. 243-257. (<http://id.erudit.org/iderudit/003141ar>).
- Jääskeläinen, Ritta, "Investigation translation strategies", in Tirkkonen-Condit, Sonja and Laffling, John, (eds.), *Recent Trends in Empirical Translation Research*, Humanistinen tiedekunta, Joensuun yliopisto, 1993, pp. 99-119.
- Kittel, Harald, *Geschichte, System, literarische Übersetzung – Histories, systems, literary translations*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1992.
- Koller, Werner, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle und Meyer, Heidelberg, 1979 [1992 – quarta edizione].
- Larbaud, Valéry, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Gallimard, Paris, 1944.
- Larose, Robert, *Théories contemporaines de la traduction*, deuxième édition, Presses de l'Université du Québec, 1989.
- Lecerle, Jean-Jacques, *Interpretation as Pragmatics*, Macmillan, London, 1999.
- Lefevere, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/New York, 1992.
- Leuven-Zwart, Kitty van and Naaijken, Ton, *Translation Studies: State of the Art. Proceeding of the first James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1991.
- Leuven-Zwart, Kitty, "Translation and original: Similarities and dissimilarities, I", *Target* 1, John Benjamins B.V., Amsterdam, 1989, pp.151-181.

- Leuven-Zwart, Kitty, "Translation and original: Similarities and dissimilarities, II", *Target 2*, John Benjamins B.V., Amsterdam, 1990, pp. 69-96.
- Levý, Jiří, *The Art of Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2011 (ed. orig. in lingua ceca, *Umění překladau*, 1963).
- Maier, Carol (ed.), *Evaluation and Translation*, *The Translator*, Vol. 6, Nr. 2, 2000, St. Jerome Publishing, Manchester, 2000, pp. 149-168.
- Mazzara, Francesca, *La traduzione come studio culturale*, contributo per la conferenza "Estudios culturales/Cultural Studies – El porvenir de las humanidades" tenutasi all'Università di Valencia, 17-21 ottobre 2005. (<http://discovery.ucl.ac.uk/4837/1/4837.pdf>).
- Molina, Lucía and Hurtado Albir, Amparo, "Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach", in *Meta* 47 (4), 2002, pp.498-512.
- Mounin, Georges, *Les belles infidèles*, Les Cahiers du Sud, Paris, 1955.
- Mounin, Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965.
- Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Routledge, London/New York, 2001.
- Nekeman, Paul (eds.), *Translation, Our Future / La traduction, notre avenir, XIth World Congress of FIT / XIe Congrès Mondial de la FIT*, Euroterm, Maastricht, 1988.
- Nergaard, Siri, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, 1993.
- Nergaard, Siri, *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995.
- Newmark, Peter, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, London, 1981.
- Newmark, Peter, *A textbook of Translation*, Prentice Hall International, London, 1988.
- Nida, Eugene, *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, E. J. Brill, Leiden, 1964.
- Niranjana, Tejaswini, *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley, 1992.
- Nord, Christiane, *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam, 1988/1991.
- Nord, Christiane, *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, J. Gross, Heidelberg, 1988, tradotto in inglese come *Text analysis in translation: theory, methodology and didactic application of a model for translation-oriented text analysis*, Rodopi, Amsterdam, 1991.
- Nord, Christiane, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester, 1997.

- Orthofer, Michael, "Twice Removed. The Baffling Phenomenon of the Translated and then Re-Translated Text", "Complete Review Quarterly", Volume IV, Issue 4, November 2003.
- Popovič, Anton, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Department of Comparative Literature, The University of Alberta, Edmonton, 1976.
- Popovič, Anton, "Zum Status der Übersetzungskritik", *Babel*, XIX, 4, 1973, pp. 161-165.
- Pym, Anthony, *Translation and Text transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Peter Lang, Frankfurt/Main, 1992.
- Reiss, Katharina und Vermeer, Hans J., *Grundlegung einer allgemeine Translationstheorie*, Niemeyer, Tübingen, 1984.
- Reiss, Katharina, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Max Hüber, Munich, 1971 (consultato nella traduzione francese di Bocquet, Claude, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Artois Presses Université, Arras, 2002).
- Riccardi, Alessandra, *Translation Studies, Perspectives on an Emerging Discipline*, University Press, Cambridge, 2002.
- Saussure de, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, a cura di Charles Bally, Albert Riedlinger e Albert Sechehaye, Losanna-Parigi, Payot, 1916.
- Simon, Sherry, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Routledge, New York, 1996.
- Shuttleworth, Mark and Cowie, Moira, *Dictionary of Translation Studies*, St. Jerome, Manchester, 1997.
- Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies – An integrated Approach*, John Benjamins, Amsterdam, Revised Edition, 1995.
- Steiner, George, *After Babel: aspects of language and translation*, Oxford University Press, London/Oxford, 1975.
- Toury, Gideon, *In search of a Theory of Translation*, The Porter Institute, Tel Aviv, 1980.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies – And Beyond*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia, 1995.
- Traina, Alfonso, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1970.
- Venuti, Lawrence, *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London/New York, 1992.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London/New York, 1995.

- Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London/New York, 1998.
- Venuti, Lawrence, *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, New York, 2000.
- Vinay, Jean-Paul et Darbelnet, Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1958 [1977].
- Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistics*, Longman, Harlow, 2001.
- Wills, Wolfram, *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, E. Klett, Stuttgart, 1977, tradotto in inglese come *The Science of Translation. Problems and Methods*, Gunter Narr, Tübingen, 1982.

b) Opere di Ismail Kadare:

- Kadare, Ismail, *Kështjella*, Naim Frashëri, Tiranë, 1970.
- Kadare, Ismail, *Les tambours de la pluie*, Hachette Littérature, Paris, 1972.
- Kadare, Ismail, *La fortezza*, 8 Nëntori, Tiranë, 1975.
- Kadare, Ismail, *I tamburi della pioggia*, Longanesi, Milano, 1981.
- Kadare, Ismail, *Kështjella (Daullet e shiut)*, Onufri, Tiranë, 2003.
- Kadare, Ismail, *Rrethimi*, in Kadare, Ismail, *Vepra*, vëllimi i tretë, Onufri, Tiranë, 2008.
- Kadare, Ismail, *Dialog me Alain Bosquet*, Onufri, Tiranë, 1996/2002.
- Kadare, Ismail, *Pesha e kryqit*, in Kadare, Ismail, *Vepra*, vëllimi i njëzetë, Onufri, Tiranë, 2009.
- Kadare, Ismail, *Përbindëshi*, Onufri, Tiranë, 2005 (introduzione di Eric Faye)
- Kadare, Ismail, *Ftesë në studio*, Onufri, Tiranë, 1990/2004.
- Kadare, Ismail, et Recatalà, Fernández D., *Les quatre interprètes*, Stock, Paris, 2003.
- Kadare, Ismail, *Œuvres, tome premier*, Fayard, Paris, 1993 (introduzione di Eric Faye).
- Kadare, Ismail, *Œuvres, tome deuxième*, Fayard, Paris, 1994 (introduzione di Eric Faye e annotazioni anonime).
- Kadare, Ismail, *Pallati i ëndrrave*, Onufri, Tiranë, 2011 (annotazioni dell'editore).
- Kadare, Ismail, *Koncert në fund të dimrit*, Onufri, Tiranë, 2011 (introduzione di Eric Faye).

c) Letteratura critica sulla produzione letteraria di Ismail Kadare:

- Aliu, Ali, *Miti ballkanik te Kadareja*, Onufri, Tiranë, 2006.
- Aliu, Gëzim, *Diskurset e ideve në prozën e Kadaresë*, Faik Konica, Prishtinë, 2007.
- Bellos, David, "The englishing of Ismail Kadare. Notes of a retranslator", "Complete Review Quarterly", volume VI, Issue 2, May 2005.
- Bond, Emma, Comberiati, Daniele (a cura di), *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Besa, Nardò, 2013.
- Bulo, Jorgo, *Romani shqiptar i realizmit socialist për luftën nacionalçlirimtare*, Akademia e shkencave e RPS të Shqipërisë, Instituti i gjuhësisë dhe i letërsisë, Tiranë, 1982
- Çausi, Tefik, *Universi letrar i Kadaresë*, Evropa, Tiranë, 1993.
- Druon, Maurice, Augarde, Jacques, Dreyfus, Simone, and Jouve, Edmond, *Ismail Kadaré, Gardien De Mémoire: Actes Du 2e Colloque International Francophone Du Canton De Payrac*, Sepeg International, Paris, 1993.
- Faye, Eric, *Conversazioni con Kadare*, Ugo Guanda Editore, Parma, 1991.
- Hoti, Rexhep, *Tempulli i fjalës, Studim mbi krijimtarinë e Ismail Kadaresë*, Toena, Tiranë, 2002.
- Kadare, Helena, *Kohë e pamjaftueshme*, Onufri, Tiranë, 2011.
- Kuçuku, Bashkim, *Kadare në gjuhët e botës, Ismail Kadare në tridhjetë e pesë gjuhë*, Botimi i dytë, i plotësuar, Onufri, Tiranë, 2005.
- Mandalà, Matteo, *Giorgio Castriota Skanderbeg e l'identità nazionale albanese*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Albanologici, Palermo/Santa Caterina Gela, 9-10 febbraio 2006, Palermo, 2009.
- Miracco, Elio, *Analisi dei temi del romanzo «Kështjella» di Ismail Kadare*, Centro di Studi Albanesi, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Roma, 2007.
- Morgan, Peter, *Ismail Kadare, The Writer and the Dictatorship 1957-1990*, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London, 2010.
- Scarsella, Alessandro (a cura di), *Leggere Kadare. Critica, ricezione, bibliografia*, Atti della Giornata di Studi, Venezia, 13 giugno 2006, Biblion edizioni, Milano, 2007.
- Scarsella, Alessandro e Turano, Giuseppina, *La scrittura obliqua di Ismail Kadare/ L'écriture oblique d'Ismail Kadaré*, Granviale Editori, Venezia, 2012.
- Sinani, Shaban, *Një dosje për Kadarenë*, OMSCA-1, Tiranë, 2005.
- Sinani, Shaban, *Le dossier Kadaré, suivi de La vérité des souterrains / Ismail Kadaré avec Stéphane Courtois*, Odile Jacon, Paris, 2006.

- Sinani, Shaban, *Për prozën e Kadaresë*, Naimi, Tiranë, 2009.
- Sinani, Shaban, *Letërsia në totalitarizëm dhe "Dossier K"*, Naimi, Tiranë, 2011.
- Sotiri, Natasha, *Fjalori i gjuhës së Ismail Kadaresë, Ndihmesë për një fjalor historik të shqipes, vëllim i parë A-J*, Medaur, Tiranë, 2007.
- Vehbiu, Ardian, "Restaurimi i Kështjellës", New York, 2010-2014, disponibile sulla piattaforma digitale "academia.edu". ([http://www.academia.edu/7833231/Restaurimi\\_i\\_keshtjelles](http://www.academia.edu/7833231/Restaurimi_i_keshtjelles)).
- Velo, Maks, *Zhdukja e "Pashallarëve të kuq" të Ismail Kadaresë, Anketim për një krim letrar*, Onufri, Tiranë, 2002.
- Vrioni, Jusuf, *Mondes effacés, souvenirs d'un Européen*, J.C. Lattès, Paris, 1998.
- Zotos, Alexandre, *De Scanderbeg à Ismail Kadaré, Propos d'histoire et de littérature albanaise*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1997.

d) Fonti secondarie:

- Agalliu, Fatmir, Angoni, Engjëll, Demiraj, Shaban, Dhrimo, Ali, Hysa, Enver, Lafe, Emil, Likaj, Ethem, *Gramatika e gjuhës shqipe, vëllimi I, Morfologjia*, Akademia e shkencave e Shqipërisë, Tiranë, 2002.
- Çomo, Drita, *Dritë që vjen nga humnera*, Onufri, Tiranë, 2001, tradotto in italiano Çomo, Drita, *Luce che sorge dall'abisso*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012.
- Demiraj, Bardhyl, *Shqiptar*, Naimi, Tirana, 2010.
- Genette, Gérard, *Figure III, Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976 (traduzione di Lina Zecchi dall'originale *Figures III*, Editions du Seuil, 1972).
- Mantran, Robert, *Historia e Perandorisë Osmane*, Dituria, Tirana, 2004 (Traduzione dal francese di Asti Papa; titolo originale *Histoire de l'Empire Ottoman*, Fayard, Paris, 1989).
- Tupja, Edmond, *Këshilla një përkthyesi të ri*, Onufri, Tiranë, 2000.