



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Perché tradurre la propria scrittura?

Giovanni Verga 'traduttore'

Pennings, L.

Publication date

2017

Document Version

Final published version

Published in

Perché scrivere?

License

Article 25fa Dutch Copyright Act

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Pennings, L. (2017). Perché tradurre la propria scrittura? Giovanni Verga 'traduttore'. In F. Bianco, & J. Špička (Eds.), *Perché scrivere?: motivazioni, scelte, risultati : atti del convegno internazionale di studi (Olomouc, 27-28 marzo 2015)* (pp. 373-382). (Quaderni della Rassegna; Vol. 136). Franco Cesati Editore.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

LINDA PENNINGS

PERCHÉ TRADURRE LA PROPRIA SCRITTURA?
GIOVANNI VERGA “TRADUTTORE”

Perché scrivere? Perché scriveva Giovanni Verga? Se pochi sono i testi in cui lo scrittore siciliano ha formulato esplicitamente la sua poetica, è invece ricco di testimonianze l'epistolario che ci ha lasciato. Un filo rosso che attraversa tutta la corrispondenza verghiana è il tema della traduzione. Mentre la traduzione intesa in senso stretto come traduzione da lingua a lingua è il tema principale del carteggio di Verga con il traduttore svizzero-francese Édouard Rod¹, altre forme di traduzione sono oggetto di riflessione nei vari carteggi scambiati con Luigi Capuana e numerosi altri amici, scrittori, editori e critici, e con l'amante Dina Castellazzi di Sordevolo².

Sembra lecito affermare che il concetto e l'attività della traduzione costituiscono un aspetto fondamentale della poetica verghiana, come essa emerge dalle lettere, dalle attività svolte e dalle opere realizzate, e nelle diverse dimensioni del Verga tradotto, del Verga mediatore di traduzioni e del Verga traduttore. Nelle lettere lo scrittore esprime idee su come tradurre la sua opera verista, offre il suo aiuto ai traduttori dando consigli e suggerimenti, e formula giudizi sulle traduzioni realizzate. Poi fa da intermediario per la traduzione, impegnandosi per la pubblicazione dell'opera narrativa di Édouard Rod in Italia e fornendo mezzi di sostentamento all'amante Dina, traduttrice dal francese. In questo lavoro Verga aiuta l'amica attivamente, controllando e correggendo le traduzioni e traducendo di propria mano parti dei romanzi pubblicati sotto il nome di lei, come per esempio *Pace universale* dello scrittore olandese Louis Couperus³.

¹ GIOVANNI VERGA, *Carteggio Verga-Rod*, a cura di GIORGIO LONGO, Catania, Fondazione Verga, 2004.

² Cfr. specialmente ID., *Lettere d'amore*, a cura di GINO RAYA, Roma, Tindalo, 1971; ID., *Lettere sparse*, a cura di GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, Roma, Bulzoni, 1979; ID., *Carteggio Verga-Capuana*, a cura di GINO RAYA, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984; GINO RAYA, *Verga e il cinema*, Roma, Herder, 1984.

³ Cfr. RODOLFO DE MATTEI, *La "Pace universale" di Luigi Couperus in Giovanni Verga*, in «La parola e il libro», 1976, 11-12, pp. 27-30.

Oltre alla traduzione linguistica, o propriamente detta, l'opera di Verga presenta altre forme di "traduzione". Anzitutto la sua scrittura verista è basata sull'operazione che si potrebbe definire "traduzione mentale" dal dialetto siciliano all'italiano sicilianizzato, operazione che inizia in *Vita dei campi* e culmina nei *Malavoglia*. Inoltre, si può considerare come un processo traduttivo transmediale la riscrittura verghiana delle proprie opere in diversi campi artistici, cioè il teatro, l'opera lirica e il cinema. Verga scrive otto drammi, cinque sceneggiature e due libretti: opere che costituiscono delle riscritture di testi preesistenti, tranne l'unico dramma originale, *Dal tuo al mio*, "tradotto" successivamente in romanzo.

Perché tradurre? Che cosa ha spinto Verga a "tradurre" la propria scrittura? Esiste un legame diretto tra il suo interesse per la traduzione propriamente detta e l'"autotraduzione" dal dialetto alla lingua e dalla narrativa ad altri generi o mezzi espressivi? In quanto segue si propone di considerare queste forme di riscrittura nell'opera verista di Verga come un'attività di tipo propriamente "traduttivo", collegate tra di loro dal motivo della mediazione culturale tra mondi diversi: il mondo siciliano rappresentato e quello del pubblico borghese destinatario, di lettori o di spettatori, italiani o stranieri.

1. Verga e la traduzione culturale

Dopo l'insuccesso dei *Malavoglia* in Italia, Verga accoglie con entusiasmo la proposta dello scrittore svizzero Édouard Rod di tradurre e pubblicare il romanzo in Francia⁴. Nelle lettere scambiate con il traduttore, Verga lo avverte della difficoltà che dovrà affrontare per capire e trasmettere questo mondo primitivo al mondano pubblico di Parigi, facendo «assegnamento [...] su tutto il suo talento d'artista e la sua penetrante intuizione di critico». Sono soprattutto i racconti e i romanzi veristi, «tentativi letterari che hanno un carattere tutto loro proprio», che a Verga preme presentare al pubblico della capitale francese, opere che «per il loro carattere speciale potrebbero forse [...] fermare l'attenzione di cotesto pubblico» e andare incontro «se non altro a un successo di curiosità»⁵.

Lo scrittore precisa che, per poter rendere in francese il suo stile specifico, «immedesimato all'argomento che si svolge in ambiente e fra personaggi assai diversi dal comune», al traduttore spetta l'arduo compito di svolgere un'operazione analoga a quella attuata dallo scrittore stesso, «lasciando più che è possibile allo scritto nella traduzione francese la sua fisionomia caratteristica siciliana, come io

⁴ Cfr. GIORGIO LONGO, *Introduzione*, in VERGA, *Carteggio Verga-Rod*, cit., pp. 7-76; LINDA PENNING, *Giovanni Verga, Édouard Rod e l'(in)traducibilità dei Malavoglia*, in «Arena romanistica», 2012, 10, pp. 186-209.

⁵ Lettere del 18 aprile e dell'11 maggio 1881; cfr. VERGA, *Carteggio Verga-Rod*, cit., pp. 85 e 89.

ho cercato di renderla nell’italiano». Applicando lo stesso metodo “traduttivo”, Rod dovrebbe creare, nella convinzione di Verga, «una vera opera d’arte»⁶. Si può affermare che le attività dello scrittore e del traduttore, nel pensiero di Verga, si sovrappongono: l’operazione linguistico-culturale da lui compiuta dovrebbe ripetersi nel lavoro svolto dal traduttore-scrittore Édouard Rod, mirato alla creazione di effetti equivalenti in francese.

Come è risaputo, la lingua costruita da Verga per le opere veriste, in coerenza con la sua ideologia di una cultura italiana nazionale e antidialettale, non è quella realmente parlata dai siciliani rappresentati, ma è una lingua inedita, eterogenea, composta in modo da poter rendere al pubblico destinatario l’impressione del linguaggio autentico degli abitanti di Acì Trezza⁷. Questa operazione è stata documentata e analizzata da Gabriella Alfieri in termini di un processo di traduzione; si tratta di una traduzione basata su un testo di partenza non scritto ma pensato, una «traduzione implicita, tutta interna ai testi»⁸.

Alla traduzione mentale si riferisce Verga stesso, nelle famose parole della lettera a Capuana del dicembre 1911, ma in un senso inverso rispetto al procedimento qui inteso: «voi, io, e tutti quanti scriviamo non facciamo che tradurre mentalmente il pensiero in siciliano, se vogliamo scrivere in dialetto; perché il pensiero nasce in italiano nella nostra mente *malata di letteratura*»⁹. Il pensiero nasce in italiano nella «mente malata di letteratura», ma il dialogo dei popolani – così sembra lecito dedurre – nasce in dialetto nella mente dello scrittore siciliano, che lo traduce in italiano, cioè nell’italiano composto per la sua opera letteraria. Il senso di questa operazione traduttiva è chiaramente quello di mediare la distanza che separa il pubblico nazionale dal mondo regionale rappresentato, una distanza che è di natura non solo linguistica, ma soprattutto anche culturale. Infatti, come afferma la Alfieri, «quella del Verga è una traduzione mimetica, fedele ma consapevole della distanza, del *gap* culturale», per cui l’autore si conferma «un ottimo mediatore culturale [...] tra “umili sfere” rappresentate nel primo romanzo del ciclo dei vinti e borghesia umbertina, che era poi il pubblico destinatario del Verga traduttore e interprete dei *Malavoglia*»¹⁰.

La distanza linguistico-culturale da colmare tramite la traduzione cresce quando si passa da un pubblico di lettori a un pubblico che frequenta il teatro e il cinema, tant’è vero che Verga, dimostratosi «un ottimo mediatore culturale» nella

⁶ Lettere del 18 aprile e del 4 dicembre 1881, ivi, pp. 85 e 99.

⁷ Cfr., tra gli altri, FULVIO LEONE, *La lingua dei Malavoglia rivisitata*, Roma, Carocci, 2006; DARIA MOTTA, *La lingua fusa. La prosa di Vita dei campi dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Roma, Bonanno, 2011.

⁸ GABRIELLA ALFIERI, «Coi loro occhi e colle loro parole». *Verga traduttore e interprete della parlata siciliana*, in «Contributi di filologia dell’Italia mediana», 2006, 20, p. 205.

⁹ Lettera del dicembre 1911, in VERGA, *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 407 (corsivo nel testo).

¹⁰ ALFIERI, «Coi loro occhi e colle loro parole», cit., pp. 282-283.

scrittura verista, aumenta la sfida nella riscrittura delle proprie opere narrative in drammi, libretti e sceneggiature. Nell'arco di tempo dal 1884 al 1917, *Cavalleria rusticana* è tradotta da novella a dramma e a sceneggiatura, oltre che a libretto per il melodramma di Mascagni non scritto da Verga; di sua mano sono i libretti tratti dalle novelle *Il mistero* e *La lupa*, quest'ultima tradotta anche in dramma; le novelle *Caccia al lupo* e *Caccia alla volpe* passano dalla narrativa al teatro e al cinema, come pure il romanzo *Storia di una capinera*, mentre *Dal tuo al mio* segue un percorso inverso, da dramma a romanzo¹¹.

Dalle lettere di Verga emerge un forte desiderio di veder tradotte, perfettamente e dunque di propria mano, le sue opere; un desiderio che sembra prevalere su quello di farsi, oltre che scrittore di prosa, drammaturgo, librettista o sceneggiatore. Anzi, com'è noto, l'atteggiamento dello scrittore nei confronti di queste forme espressive era piuttosto ambiguo, facendolo oscillare continuamente tra uno sprezzante rifiuto da una parte e un accanito impegno dall'altra. La sua convinzione dell'inferiorità del genere teatrale, espressa in più luoghi, è condensata nella famosa intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel 1894, in cui lo scrittore ne indica le ragioni di fondo: «la necessità dell'intermediario tra autore e pubblico, dell'attore; la necessità di scrivere non per un lettore ideale come avviene nel romanzo, ma per un pubblico radunato a folla così da dover pensare a una media di intelligenza e di gusto»¹². Ancora più perentoria è la condanna del cinema. Se il teatro è considerato un genere inferiore, il cinema si situa decisamente al di fuori del campo artistico: «romanzo di appendice per analfabeti», mezzo «che ha bisogno di *soggetti* o temi coi quali abbruttire il pubblico e accecare la gente»; infatti, nelle lettere prevalgono i «sopraccapi e preoccupazioni e dispiaceri» causati dalle esigenze commerciali del cinematografo¹³.

Quale motivo avrà dunque spinto Verga a cimentarsi con questi mezzi espressivi? È un fatto noto che in molti studi critici si insiste sul motivo economico che lo avrebbe guidato, in parte o esclusivamente, nel suo coinvolgimento teatrale e ancor più in quello cinematografico. È innegabile che il motivo economico abbia avuto una non scarsa importanza. Come rileva Giovanna Finocchiaro Chimirri nell'introduzione alle *Lettere sparse*, Verga nutriva anche un particolare interesse

¹¹ Cfr. specialmente SIRO FERRONI, *Il teatro di Verga*, Roma, Bulzoni, 1972; SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Verga invisibile burattinaio-artista, fra teatro, melodramma e cinema*, in *Giovanni Verga. Una biblioteca da ascoltare*, Roma, De Luca, 1999, pp. 41-81; IRA FABRI, *Il cantastorie e il burattinaio*, in EAD.-CHIARA SIMONIGH-LIBORIO TERMINE, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Torino, Testo&Immagine, 1998, pp. 81-124; IRENE GAMBACORTI, *Racconto e suggestione: le sceneggiature verghiane*, in Id., *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 147-210.

¹² UGO OJETTI, *Giovanni Verga*, in PIETRO PANCRAZI, a cura di, *Alla scoperta dei letterati*, Firenze, Le Monnier, 1946, pp. 70-71.

¹³ Lettere a Marco Praga del 19 agosto 1916 e a Dina del 20 febbraio 1912 e del 7 giugno 1918, in RAYA, *Verga e il cinema*, cit., pp. 30, 91 e 127.

per l'industria culturale, per «l'offerta e la domanda della produzione letteraria», per il lavoro artistico che, «come ogni altro tipo di lavoro, deve produrre in termini di dare e avere»¹⁴. Altrettanto innegabile sembra però che nell'attività verghiana questo aspetto coesista e interagisca con altre motivazioni, come quella della comunicazione e mediazione culturale.

Procedendo sulla scia di Zola, che parlava della «potenza mirabile del teatro, il suo effetto immediato sugli spettatori»¹⁵, Verga esprime la necessità e la volontà di proseguire la rivoluzione naturalista realizzata nella narrativa, ampliandola al teatro per raggiungere nuovi segmenti di pubblico. Nel 1890 scrive a Felice Cameroni:

Il teatro è un affar serio. [...] Ahimè!, mi tenta ancora il sogno di questa forma dell'arte comunicativa ed efficacissima, la realizzazione di un pubblico intelligente e di una collaborazione perfetta tra autore e comici. Ahimè! Ahimè! mi si drizzano i capelli sul capo, veggio l'abisso e la miseria, ma non so rassegnarmi a rinunciarvi¹⁶.

Se, come detto, la distanza da colmare artisticamente si allargava con il passaggio dalla narrativa al teatro, quello al cinema, con la sua funzione e il suo livello artistico, agli occhi di Verga decisamente inferiori al teatro, costituiva un compito ancora più difficile. L'impegno crescente con cui Verga dal 1913 si dedica alla stesura di sceneggiature (o, in termini odierni, *trattamenti*) si svolge per molto tempo in una dimensione privata, anzi volutamente segreta. Però, dalle lettere traspare innegabilmente il fascino provato per il nuovo mezzo espressivo, come pure la soddisfazione dei risultati: una scena che gli «par *venuta*, e bene», una sintesi «schietta e suggestiva» e «anche letterariamente perfettamente intonata al soggetto»¹⁷. Come afferma Irene Gambacorti,

[n]onostante i limiti della scena, indicati nella necessità della mediazione dell'attore e nell'obbligo di rivolgersi al gusto medio di un pubblico radunato a folla, il teatro affascina per la sua potenziale efficacia comunicativa. [...] Il cinema accentua pregi e difetti del teatro: aumenta la distanza tra autore e pubblico e la riempie di ostacoli; si indirizza a un pubblico-massa di basso livello d'istruzione. Ma è anche capace di suscitare emozioni vive con straordinaria efficacia¹⁸.

¹⁴ GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Introduzione*, in VERGA, *Lettere sparse*, cit., pp. IX-XX.

¹⁵ Cfr. ROBERTO BIGAZZI, *L'inferiorità del teatro, tra Zola e Verga*, in ID., *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Pisa, Nistri-Lischi, 1996, pp. 196-206.

¹⁶ Lettera a Felice Cameroni del 20 aprile 1890, in VERGA, *Lettere sparse*, cit., p. 244.

¹⁷ Lettera a Dina del 28 giugno 1913, in ID., *Lettere d'amore*, cit., p. 398 e a Marco Praga del 9 marzo 1917, in RAYA, *Verga e il cinema*, cit., p. 100 (corsivo nel testo).

¹⁸ GAMBACORTI, *Racconto e suggestione*, cit., p. 153.

2. Traduzione, autotraduzione, riscrittura

Ipotizzare una continuità tra le varie forme di traduzione nell'opera di Verga, da quella mentale dal dialetto all'italiano a quella linguistica tra italiano e francese, fino alla traduzione della narrativa in altri mezzi espressivi, implica di suggerire che tutte queste forme rientrano nel concetto di traduzione. È questa, appunto, la visione che qui si intende proporre, in base non solo a motivi di tipo teorico, ma anche all'interpretazione del "perché" della riscrittura verghiana.

Dal punto di vista teorico, si impone anzitutto la domanda di quanto sia elastico il concetto di traduzione. Semplificando di molto, si può dire che nella teoria della traduzione si distinguono, fin dalla metà del secolo scorso, due atteggiamenti fondamentali. Com'è noto, alcuni riservano il termine alla traduzione di un testo da una lingua in un'altra, come John Cunnison Catford: «Translation is the replacement of textual material in one language by equivalent textual material in another language»; altri, invece, come Roman Jakobson, riconoscono varie forme di traduzione, definite come: traduzione endolingvistica (all'interno della stessa lingua), interlinguistica (tra due lingue) e intersemiotica (tra sistemi di segni verbali e non verbali)¹⁹.

In tempi più recenti queste due visioni contrappongono, per esempio, Umberto Eco e Nicola Dusi: Eco considera come traduzione esclusivamente quella da lingua a lingua, distinguendola dal rifacimento (endolingvistico) e dall'adattamento (intersemiotico); mentre Dusi afferma, nel suo libro *Il cinema come traduzione*, che «si ritrova un meccanismo traduttivo alla base della interrelazione di tutti i sistemi semiotici, non solo di quello linguistico»²⁰. E mentre qualcuno preferisce, come Eco, riservare il concetto di traduzione alla cosiddetta *translation proper*, altri sottolineano che la pratica e gli studi della traduzione comprendono ormai una vasta varietà di fenomeni che non si lascia ridurre a definizioni univoche ed escludenti²¹.

Se nella concezione ampia del termine la traduzione comprende, come afferma Peeter Torop ne *La traduzione totale*²², ogni processo di trasferimento da un

¹⁹ JOHN CUNNISON CATFORD, *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press, 1965, p. 20; ROMAN JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation* [1959], in ID., *Selected Writings*, The Hague-Paris, Mouton, 1971, II, pp. 260-266.

²⁰ UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003; NICOLA DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003, p. 6.

²¹ Cfr., per esempio, ITAMAR EVEN-ZOHAR, *Translation and Transfer*, in «Poetics today», XI (1990), 1, pp. 73-78 e la polemica tra PETER NEWMARK e MARY SNELL-HORNBY in «Current Issues in Language & Society», VI (1999), 2, pp. 103-120 e 152-154.

²² PEETER TOROP, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di BRUNO OSIMO, Milano, Hoepli, 2010 (1ª ed., 1995).

“prototesto” a un “metatesto”, è comunque utile differenziare tra forme “tipiche” e “periferiche” di traduzione, concependola come un *cluster concept*, come è stato proposto da Maria Tymoczko²³. Un concetto, dunque, che, basato sulle wittgensteiniane “somiglianze di famiglia”, può render conto di una varietà di forme di traduzione in un senso empirico, relativo e graduale, escludendo una definizione basata su condizioni necessarie e sufficienti. A tale concetto, e a un’estensione della definizione formulata da Gideon Toury²⁴, si ispira la descrizione della traduzione proposta da Karen Korning Zethsen, che prevede l’esistenza di un testo fonte, di un testo (in un’altra lingua, un altro genere o *medium*) derivato dal testo fonte e di un rapporto tra i due testi, mirato all’“equivalenza” oppure ad altre funzioni comunicative nella cultura di arrivo²⁵.

Se dunque la traduzione interlinguistica rientra in questa descrizione come una forma tipica, le altre due forme di traduzione verghiana costituiscono piuttosto delle forme periferiche di traduzione o, per meglio dire, di autotraduzione, giacché in questi casi Giovanni Verga opera come traduttore della propria scrittura²⁶. Anche se si parte, dopo quanto esposto sopra, da un concetto di autotraduzione che comprenda le varie forme di traduzione, bisogna tuttavia tener conto di alcuni problemi specifici inerenti a tale concetto, cioè in particolare il rapporto tra il testo fonte e la traduzione, e il confine tra traduzione e riscrittura.

Negli studi sull’autotraduzione sembrano delinearci fondamentalmente due diverse accezioni del fenomeno, che si potrebbero forse distinguere come “inter-testuale” e “intratestuale”. Mentre nel primo caso la traduzione avviene tra un testo di partenza e un testo di arrivo, nel secondo essa si svolge all’interno di un unico testo. Quest’ultimo tipo è studiato, per esempio, da Marianna Deganutti, che con riguardo al ricorso a una o più lingue alternative alla propria per la scrittura letteraria, in autori come Fenoglio, Gadda e Morante, specifica al riguardo: «In molti casi l’autotraduzione avviene senza che esista un testo originale ed è il risultato di un processo intimo»²⁷. Analogamente Roberto Mulinacci, riferendosi all’autotraduzione di Antonio Tabucchi e Fernando Pessoa, afferma: «nella mia idea di autotraduzione mentale [...] l’originale è una mera ipotesi che traspare congetturalmente solo attraverso l’ibridismo, il *métissage* e lo straniamento dell’idioma

²³ MARIA TYMOCZKO, *Trajectories of Research in Translation Studies*, in «Meta», L (2005), 4, pp. 1082-1097.

²⁴ GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Philadelphia, Benjamins, 1995, pp. 32-35.

²⁵ KAREN KORNING ZETHSEN, *Beyond Translation Proper. Extending the Field of Translation Studies*, in «TTR: traduction, terminologie, rédaction», XX (2007), 1, pp. 281-308.

²⁶ Cfr. RAINIER GRUTMAN, *Self-translation*, in MONA BAKER-GABRIELA SALDANHA, a cura di, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London-New York, Routledge, 2009, pp. 257-260.

²⁷ MARIANNA DEGANUTTI, *Bilinguismo letterario e “auto-traduzione”: uno sguardo al Novecento italiano*, in «Italian Studies», LXIX (2014), 2, p. 264.

altrui»²⁸. In questa forma di autotraduzione il “linguaggio mentale” funge da base per la scrittura letteraria in un’altra lingua, come succede, appunto, nell’opera verista di Verga.

Mentre Mulinacci propone di riservare il termine di *autotraduzione* a quella all’interno del testo, nel volume che accoglie il suo contributo, *Autotraduzione e riscrittura*, ci si concentra piuttosto sull’autotraduzione tra due testi e sulla domanda: fino a che punto un’autotraduzione è una traduzione, sia pure di un tipo “particolare”? Così, nella sua introduzione al volume, Andrea Ceccherelli mette a punto che la problematicità del concetto consiste proprio nell’ambiguità dei confini tra traduzione e riscrittura, conseguenza della posizione del “traduttore privilegiato”:

Privilegiato non solo – e forse non tanto – perché – si dice – non può incorrere in interpretazioni errate [...], ma anche e soprattutto perché può permettersi un grado di libertà che al traduttore è deontologicamente precluso. Può in altre parole rielaborare il *suo* testo, adattandolo al nuovo pubblico di lettori o alle nuove idee che nel frattempo avrà sviluppato o che – come sovente succede – andrà sviluppando mentre traduce²⁹.

La differenza fondamentale tra il traduttore e l’autotraduttore consisterebbe, quindi, nell’autorità goduta dal secondo di poter modificare a piacere il testo di arrivo rispetto a quello di partenza, creando in tal modo un secondo testo originale. Riassumendo le visioni discusse nel volume, Ceccherelli afferma che le parole del titolo del volume, *Autotraduzione e riscrittura*, possono essere lette come concetti uniti da un vincolo dialettico, oppure nel senso di una mutua identificazione per cui autotraduzione è riscrittura, o ancora nel senso di una distinzione ed esclusione reciproca: autotraduzione o riscrittura³⁰.

Mentre in diversi studi l’ambiguità inerente al concetto di autotraduzione è un motivo per rifiutare il concetto *tout court*, non sembra tuttavia forzato concepire queste due modalità di autotraduzione, la traduzione fedele all’originale e la riscrittura libera, non come due poli diametralmente opposti, ma piuttosto come tipi di orientamento, diversi in senso graduale anziché sostanziale, tra cui si muove lo scrittore-traduttore³¹. In questa prospettiva aspetti come l’autonomia, la fedeltà e la trasformazione si possono considerare come dimensioni che si presentano, in varia misura e proporzione, in qualsiasi traduzione. Così Nicola Dusi sottolinea che in una traduzione intersemiotica sono presenti due testi autonomi e contem-

²⁸ ROBERTO MULINACCI, *Autotraduzione: illazioni su un termine*, in ANDREA CECCHERELLI-GABRIELLA ELINA IMPOSTI-MONICA PEROTTO, a cura di, *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 116.

²⁹ ANDREA CECCHERELLI, *Introduzione*, ivi, p. 14 (corsivo nel testo).

³⁰ Ivi, p. 22.

³¹ Cfr. TOURY, *Descriptive Translation Studies*, cit., p. 173.

poraneamente è evidente la loro reciproca interdipendenza, creata dalla «tensione tra una esigenza di fedeltà al testo di partenza e la necessità di trasformazione in un testo che sia compreso e accettato nella cultura di arrivo»³². Nell'autotraduzione, dunque, l'autore-traduttore può tendere più verso la traduzione, mirata prevalentemente alla fedeltà al testo fonte, o più verso la (ri)scrittura di un'opera in larga misura autonoma rispetto al testo fonte.

3. Verga traduttore di se stesso

I drammi, i libretti, le sceneggiature di Verga sono da considerarsi come scrittura, come riscrittura o come (auto)traduzione? Si tratta senz'altro di scrittura, in quanto queste opere costituiscono, nell'ambito dell'opera verghiana, dei testi autonomi. Allo stesso tempo si tratta di traduzioni, per il fatto che si basano direttamente su altre opere, conservando nella maggior parte dei casi lo stesso titolo dell'originale. Prendendo in considerazione le non lievi trasformazioni che le opere hanno subito, per adeguarsi alle esigenze del mezzo espressivo e del pubblico destinatario, si potrebbe anche parlare di riscrittura. Se prevale, secondo la prospettiva qui proposta, la dimensione traduttiva, questa è determinata, forse, più che dal risultato del testo di arrivo, dall'intenzione espressa dallo scrittore.

Verga si dimostra sempre consapevole della distanza che separa il lettore o lo spettatore dal soggetto rappresentato, e quindi della necessità di trasformare la forma del testo fonte a seconda del mezzo e del tipo di pubblico. Nella traduzione intratestuale, Verga è costretto a rendere la lingua comprensibile al lettore italiano, ma si focalizza sempre sull'autenticità della fonte: «ho cercato di mettermi nella pelle dei miei personaggi, di vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole»³³. Ugualmente, nella traduzione per un pubblico straniero accetta le modifiche e i tagli presentati come inevitabili fino a un certo punto: «In fatto di traduzioni – o piuttosto di tagli più o meno cesarei che le opere di uno scrittore dovrebbero subire per avere ospitalità all'estero, io sono piuttosto per il motto dei Gesuiti: *Sint ut sunt, aut non sint*». Infatti, lo scrittore insiste sulla necessaria fedeltà al testo fonte: «mi preme che l'opera mia sia giudicata in Francia per quel che è, bene o male, ma fedelmente resa»³⁴.

Un atteggiamento analogo si individua nei confronti delle traduzioni teatrali e cinematografiche. A proposito del dramma *Cavalleria rusticana* l'autore scrive a Rod: «La mia commedia (tentativo di commedia, chiamiamola meglio, in un genere arrischiatissimo e che fa a pugni col gusto attuale del pubblico) passerà inosservata».

³² DUSI, *Il cinema come traduzione*, cit., p. 7.

³³ Lettera del 14 luglio 1899, in VERGA, *Carteggio Verga-Rod*, cit., p. 275.

³⁴ Lettere del 5 e del 30 giugno 1899, ivi, pp. 263 e 271.

vata anche in Italia, e i più alzeranno le spalle come a un'idea sbagliata». Eppure lo scrittore pensa che, in Italia come all'estero, «se essa dovrebbe darsi bisognerebbe presentarla col suo colore e col suo sapore»³⁵. È evidente che le opere originali non sono usate come mero spunto per la trama, ma come testi di partenza per traduzioni svolte con l'ambizione di riprodurne, esattamente, non la lettera bensì lo spirito, conservando inalterati «il pensiero originario», «l'impressione artistica», il «colore e la fisionomia propria»³⁶. Volendo per brevità prescindere da altre citazioni, basterà rimandare agli studi approfonditi di Irene Gambacorti e altri, in cui si dimostra che Verga accetta che la traduzione debba subire non lievi modifiche, ma esse «devono attingere al testo originario, sviluppare antefatti, episodi e conclusioni che già vi siano contenuti *in nuce*»³⁷.

Traduzione o riscrittura? Con il trasferimento di una sua storia in un altro mezzo espressivo, Verga non sembra voler creare un'opera diversa, bensì riproporre essenzialmente la stessa opera, adattata per quanto necessario a un altro destinatario. È un fatto scontato che lo scrittore continuava ad aspirare, nonostante il crescente pessimismo, a una piena affermazione dell'arte verista; a tal proposito è interessante notare che l'attività traduttiva, che ha sempre accompagnato la sua produzione letteraria, si intensifica nel momento in cui questa comincia a diradarsi. Così lo scrittore ha continuato a diffondere il messaggio artistico del verismo, riproponendo al pubblico tutta la sua opera, sotto forme sempre diverse, e tenendola quindi in movimento, vale a dire in vita. «Tradurre», per dirla con Walter Benjamin nelle parole di Franco Nasi, «è un modo per mantenere in vita un testo»³⁸.

³⁵ Lettere del 10 gennaio e del 7 giugno 1884, *ivi*, pp. 159 e 175.

³⁶ Lettera alla Sig.ra Laurent del 30 giugno 1899, *ivi*, p. 272, nota 1.

³⁷ GAMBACORTI, *Racconto e suggestione*, cit., p. 153. Cfr. anche gli studi citati nelle note 7 e 11.

³⁸ FRANCO NASI, *Note per una teoria della traduzione letteraria*, in *Id.*, a cura di, *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Ravenna, Longo, 2001, p. 148.