

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI
"L'ORIENTALE"**



**DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E
COMPARATI**

**Corso di Laurea in Lingue e Letterature Europee e Americane
Lingue e Letterature Iberiche - Percorso Portoghese**

**Tesi di laurea
in
Lingua Portoghese**

Il genere nella traduzione di Novas Cartas Portuguesas

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Livia Apa

Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Jessica Falconi

Candidata

**Francesca Pinto
Matr. MEA\00094**

Anno Accademico 2011 - 2012

ABSTRACT

Lo studio e lo sviluppo di questa tesi nascono dall'analisi della ricezione italiana del libro *Novas Cartas Portuguesas*, una ricezione passiva quasi del tutto assente. La spiegazione ad un tale atteggiamento da parte dell'Italia e di conseguenza del femminismo italiano, verso un testo di simile valore storico e culturale, la troviamo tra le righe del libro *Le Nuove Lettere Portoghesi*, nella traduzione italiana di Marina Valente Braschi.

Considerando che un testo tradotto è l'unico "originale" nella cultura d'arrivo ed è la sola rappresentazione della cultura straniera in un'altra: la traduzione ha il potere di realizzare un'identità culturale, spesso non esauriente nella cultura d'arrivo.

La critica alla traduzione italiana di *Novas Cartas Portuguesas*, resa possibile solo attraverso un continuo confronto tra tre lingue, italiano, portoghese e inglese, è l'esempio di quanto sia di vitale importanza una traduzione letteraria per la sopravvivenza del testo.

Nella lettura delle pagine in italiano si percepisce il vero problema, ossia, la traduttrice era totalmente estranea al mondo portoghese. Questa sua estraneità ha fatto sì che il testo perdesse la sua poeticità, la fluidità, l'intertestualità. I passaggi di tempo e la polifonia, caratteristiche fondamentali del testo portoghese, sono completamente perse nella traduzione italiana. La conseguenza peggiore di tutto questo processo traduttivo è che l'imponenza letteraria del libro originale si è smarrita nel passaggio, è svanita.

Questa tesi, quindi, è volta a sottolineare, attraverso esempi concreti e l'ausilio di grandi teorici come Berman o Venuti, l'importanza della traduzione letteraria in particolar modo di un libro come *Novas Cartas*.

O estudo e desenvolvimento desta tese surgem a partir da análise da recepção italiana do livro *Novas Cartas Portuguesas*, uma recepção passiva quase inteiramente ausente. A explicação para tal atitude, por parte da Itália e do feminismo italiano, para um texto de valor histórico e cultural importante, encontra-se entre as linhas do livro *Le Nuove Lettere Portoghesi*, na tradução italiana de Marina Valente Braschi.

Considerando que um texto traduzido é o único "original" na cultura de chegada e é o único representante da cultura estrangeira em outra: a tradução tem o poder de criar uma identidade cultural, muitas vezes não exaustiva na cultura de chegada.

A crítica da tradução italiana de *Novas Cartas Portuguesas*, possível apenas por meio de uma comparação constante entre três línguas, Italiano, Português e Inglês, é um exemplo de como uma tradução literária é de importância vital para a sobrevivência do texto.

Através da leitura de páginas em italiano percebemos o problema real, ou seja, a tradutora era totalmente alheia ao mundo Português. Esta sua estranheza faz perder a poesia, a fluência, a intertextualidade. As passagens de tempo e polifonia, características fundamentais do texto Português, estão completamente perdidos na tradução italiana. A pior consequência desse processo de tradução é que a grandeza literária do livro original perdeu-se durante a passagem tradutora, desaparecendo completamente.

Esta tese, portanto, tem como objetivo destacar, através exemplos concretos e ajuda de grandes teóricos como Berman e Venuti, a importância da tradução literária, em particular, de um livro como *Novas Cartas*.

The study and development of this thesis come from the analysis of the Italian reception of the book *Novas Cartas Portuguesas*, a passive reception almost absent. The explanation for this attitude by Italy and Italian feminism, to a text by similar historical and cultural value, is found between the lines of the book *Le nuove Lettere Portoghesi*, Italian translation by Marina Valente Braschi.

Considering that a translated text is the only "original" in the arrived culture and is the only representation of foreign culture into another: the translation has the power to create a cultural identity, often non-exhaustive in the arrived culture. The criticism of the Italian translation of *Novas Cartas Portuguesas* is possible only through a continuous comparison between three languages, Italian, Portuguese and English, It is an example of how a literary translation of vital importance for the survival of the text.

Reading of pages in Italian we can perceive the real problem: the translator was totally alien to the Portuguese world. Her strangeness makes lose the poetry, fluency, intertextuality of the text. The passages of time and polyphony, fundamental characteristics of the Portuguese text, are completely lost in the Italian translation. The worst consequence of this translation process is the loss of literary grandeur of the original book.

This thesis, therefore, seeks to emphasize, through concrete examples and the help of great theorists as Berman and Venuti, the importance of literary translation in particular for a book like *Novas Cartas*.

INDICE

Introduzione	1
CAPITOLO I: Tradurre / Tradursi	7
Il compito metafisico della traduzione.....	10
Ampliare i confini: la traduzione semiotica.....	14
L'etica della traduzione.....	18
La traduzione decostruttiva.....	21
La traduzione come studio culturale.....	25
La traduzione femminista.....	32
Il potere della traduzione.....	34
CAPITOLO II: <i>Novas Cartas Portuguesas</i>	37
La genesi: una nuova riscrittura.....	40
La donna in Portogallo.....	45
La fluidità strutturale e linguistica.....	49
CAPITOLO: La traduzione italiana	58
<i>Novas Cartas Portuguesas</i> e i progetti di traduzione.....	59
Marina Valente: l'orizzonte traduttivo.....	65
Il processo traduttivo.....	70
Caso studio: l'influenza della terza lingua.....	74
Conclusioni	92
Bibliografia	97

Introduzione

*Il miracolo della traduzione non si compie tutti i giorni,
delle volte c'è il deserto senza la traversata del deserto.¹*

Lo studio e lo sviluppo di questa tesi nascono dall'analisi della ricezione italiana di *Novas Cartas Portuguesas*, una ricezione passiva, quasi distante come se avesse sottovalutato l'importanza letteraria e culturale che porta in sé il libro.

Novas Cartas Portuguesas è stato considerato libro – manifesto del femminismo portoghese, che ha risvegliato gli animi delle donne non solo del Portogallo ma di tutto il mondo, eppure in Italia io non ho trovato alcun riscontro in questo senso.

La stampa di quegli anni si è preoccupata molto più del processo alle “Tre Marie” che del libro stesso². Come è possibile che con un femminismo così energico, come quello italiano in quegli anni, non ci siano state notizie legate alla pubblicazione di *Novas Cartas*? La spiegazione ad un tale atteggiamento da parte dell'Italia, e di conseguenza del femminismo italiano, verso un testo di simile valore storico e

¹ DERRIDA, J., *Il monolinguisma dell'altro o la protesi d'origine*, trad. It. Berto Graziella, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004, p. 134.

² **Quotidiani Consultati:** *Il Manifesto* [anno 1972, primo semestre] Presso L'Emeroteca e Biblioteca Tucci, Napoli; *La Stampa* [anno 1972, 1974, 1977. Trovati 9 articoli] (www.archiviolaStampa.it); *L'Unità* [anno 1974, 1977. Trovati 4 articoli (www.archivio.unita.it); *La Repubblica* [anno 1977. Trovato 1 articolo] Emeroteca e Biblioteca Tucci, Napoli; *Corriere della Sera* [anno 1974. Trovati 2 articoli e una foto anno 1977] Emeroteca e Biblioteca Tucci, Napoli; *Il Giornale* (anno 1974 e 1977), Emeroteca e Biblioteca Tucci, Napoli.

Riviste Consultate, nessuna ricezione: *Panorama* (anno 1972 e 1974 e II-III- IV bimestre 1977) Presso L'Emeroteca e Biblioteca Tucci, Napoli; *Donne e Politica* (anno 1974, 1977) Presso L'Emeroteca e Biblioteca Tucci, Napoli; *Nuova DWF* [anno 1975-2009 (nell'anno 2008, mese di Luglio “Femminismi del Mondo”, mese di Aprile-Giugno “Dall'insurrezione all'istituzione. 1968-2008. Il femminismo in Europa in tre fasi” di Françoise Collin.)] Presso La Biblioteca delle Scienze Sociali, Università degli Studi di Napoli L'Orientale; *Effe* (anno 1975 – 1977) [www.bibliotecadigitaledelledonne.it] (Nessuna Ricezione); *Quotidiano Donna* (anno 1978) [www.bibliotecadigitaledelledonne.it] (Nessuna Ricezione); *Memoria. Rivista di storia delle donne* (anno 1981, 1982)[www.bibliotecadigitaledelledonne.it] (Nessuna Ricezione).

culturale, la troviamo tra le righe del libro *Le Nuove Lettere Portoghesi*, nella traduzione italiana di Marina Valente Braschi.

Un testo tradotto è l'unico "originale" nella cultura d'arrivo, è la sola rappresentazione della cultura straniera in un'altra. La traduzione ha il potere di realizzare un'identità culturale, spesso non esauriente nella cultura d'arrivo. La traduzione e il traduttore, hanno un compito arduo e fondamentale per l'identità del libro stesso, un'identità che manca a *Le Nuove Lettere Portoghesi*.

Qual è stato il motivo che ha portato alla perdita di questa identità? Semplice, Marina Valente non conosceva la lingua portoghese. Fin dall'inizio è evidente, per esempio dalle pagine del libro dedicate ai *copyrights*. Che senso avrebbe mettere la versione del libro in Inglese, se non perché di tanto in tanto si è fatto ricorso a quel testo per sopperire alle mancanze della lingua portoghese? *Le Nuove Lettere Portoghesi* sono il frutto di una traduzione meccanica, senza anima e con molti errori nella forma. Questo ha influito, inevitabilmente, sulla sua inadeguata diffusione in Italia, perché un testo senza identità è un testo che non "chiede" di essere letto, e che non ha motivo di esserci in un articolo dei quotidiani dell'epoca.

Ma dove si situa la fragile barriera tra una trasposizione tecnica e senza anima da una lingua all'altra e una traduzione in grado di produrre "una convergenza tutta particolare"?

Per Walter Benjamin il compito del traduttore è arduo, perché, se deve essere, nello spirito, fedele all'originale, tuttavia deve intuire l'intima verità di ogni lingua: in questo tutte le lingue sono affini fra di loro, senza per questo essere necessariamente

somiglianti. Il compito del traduttore “consiste nel trovare quell’atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l’eco dell’originale”³. Il traduttore, nei fatti, dovrebbe stare in mezzo, nella condizione di *inbetweenness*, come suggerisce la Scuola Canadese della traduzione, o collocarsi in ciò che Homi Bhabha ha definito come “*Third Space*”⁴, spazio terzo. Il soggetto della differenza culturale diventa un problema che Walter Benjamin, già agli inizi del Novecento, ha descritto nei termini del carattere irrisolvibile o liminare della traduzione: è l’elemento di resistenza nel processo di trasformazione, “ciò che – in una traduzione – non è a sua volta traducibile”⁵. Benjamin, riprendendo le considerazioni contenute in *Crisi della cultura europea*, di Rudolf Pannwitz, afferma che la fedeltà della traduzione non è la trasposizione precisa di ogni singolo termine dell’originale, anzi, ciò a cui il traduttore deve aspirare è riprodurre il senso che una determinata parola ha nella lingua di origine trovandone una che abbia lo stesso senso nella sua: la traduzione, in questo modo, non è “decodificare” nè “ricodificare” le lingue.

Tradurre è un lavoro di responsabilità che prescinde dai suoi intenti, siano questi editoriali, accademici o critici. Questa responsabilità, sottolineata più volte dal Berman è un approccio per lo più moderno, troppo spesso sottovalutato in passato, quando tradurre era considerato ancora una conversione linguistica, niente di più. Con il metodo Berman si intende l’attuazione di uno sguardo ricettivo accordante

³ BENJAMIN, W., *Il compito del traduttore* in Benjamin W., *Angelus Novus Saggi e Frammenti*, trad. It. R. Solmi, Einaudi Editore, Torino, 1962, p. 40.

⁴ BHABHA, HOMI, K., *The Third Space*, in Rutherford, J., (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London, 1990.

⁵ BHABHA, HOMI, K., *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001, p. 311.

una “fiducia limitata” al testo tradotto. Durante questo processo è fondamentale resistere alla voglia di confronto con l’originale, poiché solo la lettura finale della traduzione permetterà la vera percezione del testo tradotto, sia come lavoro scritto nella lingua ricevente che come testo vero e proprio dotato di una sua identità, una sua sistematicità, coerenza e organizzazione delle proprie componenti.

Tradurre non è automatizzare un processo di cambiamento linguistico, ma è prima di tutto disincrostarle le parole dalla propria lingua per poi assegnare a loro nuove valenze semantiche. Attraverso l’atto traduttivo, poi, è fondamentale realizzare un adeguamento dell’atto comunicativo generato dal passaggio culturale e temporale.

Interpretare per tradurre, quindi.

Oggi, molto più che in passato, la traduzione assume un significato fondamentale se vogliamo metterci nella prospettiva di decostruire e ri-costruire, o costruire “*tout court*”, delle relazioni interculturali che possano operare una riparazione delle deformazioni nelle relazioni fra culture diverse. Jacques Derrida evoca un doppio postulato:

“Non si parla mai che una sola lingua”. [si ma] “Non si parla mai una sola lingua.”

“Questo non è soltanto la legge stessa di ciò che si chiama traduzione. Questo sarebbe la legge stessa come traduzione.”⁶

La traduzione è al centro di un tentativo di comprensione e comunicazione, tanto più quando la relazione implica orizzonti di significato, lingue, storia e culture diverse, straniere le une per le altre. Già Goethe si sofferma sull’importanza della traduzione e ribadisce i principi che dovrebbero guidare un traduttore: “portare

⁶ DERRIDA; J., op. cit., p. 11.

l'autore straniero a noi, tanto da considerarlo nostro e passare noi dalla parte dello straniero, metterci nella sua condizione, nella sua espressività, nella sua particolarità.”⁷

La lingua di partenza deve comunque, e continuamente, essere riflessa nella lingua d'arrivo. La traduzione è l'esempio concreto del movimento delle lingue, che in un continuo andirivieni appartiene a tutti e a nessuno, ed è in questa contraddizione che l'intraducibilità è l'unica possibilità di traduzione di una lingua che ancora tutta da pensare, da creare, che ancora deve “a-venire”.

Per questo un testo pienamente traducibile non sopravvive, si chiude al futuro, perché la relazione e il movimento sono l'essenza ontologica della lingua. Un testo vive attraverso la sua traduzione, se pensiamo in termini di traduzione la stessa lettura: leggiamo-traduciamo-interpretiamo.

Alle premesse date finora, ai tipi di studi e le modalità di approccio che ho utilizzato in questo studio si aggiunge un'altra componente: *Novas Cartas Portuguesas* è un testo femminile/femminista. Questa proprietà intrinseca ha un peso specifico sul testo, perché la scrittura femminile porta in sé un atto traduttivo, perché la donna quando scrive è in una posizione ambigua, è *in between*, nel mezzo di due universi linguistici, quello maschile/imposto e quello femminile/inspirato, rischiando, per assurdo, il silenzio in questa instabilità.

La scrittura femminile prova allora a colmare questo senso di instabilità, questa sensazione di sentirsi straniere nella propria lingua “materna”, o paterna, cercando a

⁷STRAZZERI, M., *Il compito del traduttore: Riflessioni su un saggio di Walter Benjamin*, in Giovanna Gallo e Paola Scoletta (a cura di), *La traduzione. Un panorama interdisciplinare*, Besa, Nardò 2003, p. 29.

tutti i costi di uscire dal silenzio di anni, e l'unico modo possibile è di usare l'unico mezzo a loro disposizione: la lingua dell'uomo.

CAPITOLO I

Tradurre \ Tradursi

Punto di incontro e di passaggio tra diverse lingue, culture e letterature, anello di congiunzione tra passato e presente, linea immaginaria che accosta lontano e vicino, creatrice e modellatrice di tradizioni, la traduzione ha un ruolo di fondamentale importanza nei sistemi sociali.

La rilevanza che le viene oggi riconosciuta rende sempre più indispensabile un'analisi teorica approfondita di questa disciplina che possiamo collocare all'incrocio tra Linguistica, Letterature comparate e Studi culturali.

Ma cosa significa tradurre?

Partendo da una riflessione sull'etimologia e sulla storia del lemma tradurre, subito ci si rende conto di come il movimento è compreso nella parola traduzione.

Tradurre dal latino *traducĕre* “trasportare oltre; trasferire; condurre di là; far conoscere; tradurre” (comp. di trans, “oltre”, e ducere, “portare”), condurre, quindi, qualcuno - qualcosa da un luogo all'altro, per estensione trasferire un testo da una lingua all'altra.

Traduzione è movimento tra due lingue che deve essere reciproco, “un andare-oltre e tornare-indietro da una lingua all'altra”⁸, e quindi mai a senso unico. Solo in questo modo è possibile ascoltare ciò che davvero parla in una lingua: “dobbiamo piuttosto lasciare che le stesse parole greche ci dicano ciò che esse nominano. Dobbiamo trasferire la nostra capacità di ascoltare nell'ambito del Dire poetico della lingua.”⁹

8 HEIDEGGER, M., *Che cosa significa pensare?*, trad. It. U. Ugazio e G. Vattimo, SugarCo, Milano 1979, p. 151.

9 *Ibidem*.

La traduzione non è la semplice trasposizione di un termine in una determinata lingua in un'altra, purtroppo per il traduttore, non esiste una corrispondenza esatta tra lingue, una sinonimia secca.

Heidegger è stato tra i primi a svolgere una riflessione approfondita sul significato filosofico e estetico del lemma tradurre. Secondo il filosofo tedesco la traduzione intesa come “trasferimento” di un significato da una lingua ad un'altra, ossia traduzione letterale, parola per parola, è un'idea illusoria e ingenua. Tradurre letteralmente un testo non implica l'assoluta fedeltà all'originale:

“il fatto che una traduzione sia semplicemente letterale non significa per ciò stesso che sia anche più fedele a ciò che è detto. Una traduzione è fedele solo se le parole parlano il linguaggio della cosa in causa.”¹⁰

Una corretta traduzione, dunque, più che aspirare ad un' insignificante fedeltà deve avere la capacità di tradursi nel “tra-durre”, una capacità, cioè, non solo di trasportare, ma anche di lasciarsi trasportare nel rapporto col testo.

Dire la stessa cosa, quindi, è praticamente impossibile, soprattutto perché dobbiamo pensare che la traduzione non avviene solo a livello di sistemi linguistici bensì tra testi. Il traduttore nel suo processo traduttivo si confronta con i diversi mondi possibili che offre un testo, quando si traduce bisogna fare congetture sul contesto e sui suoi possibili mondi. Se poi aggiungiamo che il traduttore è, inoltre, al centro di una fitta rete di relazioni, che quando traduce deve considerare non solo il testo di partenza, il suo autore, la sua cultura, il tempo storico in cui è stato scritto

10 HEIDEGGER, M., *Sentieri interrotti*, trad. It. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1968, p. 300.

ma anche il lettore che riceverà il testo tradotto, anch'egli nella sua lingua, cultura, periodo storico e così via, per dirla con Ricoeur la traduzione diventa una vera sfida etica.

Il tradurre, inoltre, sia per Heidegger e in seguito per Derrida, è qualcosa di molto più originario, tanto che “ogni parlare e ogni dire sono in sé un tradurre”, ovvero “noi traduciamo già anche la nostra stessa lingua nella forma che le è propria”; e ancora: “in ogni colloquio e soliloquio mina sempre un tradurre originario”¹¹. Focalizzando, ancora una volta, la sua attenzione sull'etimologia, Heidegger fa notare che il suo significato originario è da ricercarsi in un über–setzen (tra–durre), nel senso di collocarsi-oltre, nell'ambito di una verità diversa, su una nuova sponda: “tra–durre la nostra vera essenza nell'ambito di una verità mutata.”¹² Traduzione è movimento tra due.

Il compito metafisico della traduzione

Il XX secolo si apre con una delle più importanti e innovatrici riflessioni sulla traduzione. Nel 1921 il filosofo tedesco Von Walter Benjamin scrive il saggio *Die Aufgabe des Übersetzers*, tradotto in italiano con “Il compito del traduttore”, come premessa alla traduzione di alcune poesie di Baudelaire. In questo saggio Benjamin cambia radicalmente l'idea di traduzione, esordisce con il rifiutare la centralità del problema della ricezione: in un'opera poetica, quindi anche in una traduzione, l'essenziale non è la comunicazione. Ciò che conta è l'essenziale dell'opera e la

11 HEIDEGGER, M., *Osservazione sulla traduzione*, trad. It. D. Galasso, in inTRAlinea, testi a fronte 1998, <http://www.intralea.org>.

12 Ibidem.

traduzione ha il compito di coglierlo e in questo modo far sopravvivere il testo. Ma come si riconosce l'essenziale in un'opera?

Benjamin risponde che l'essenziale di un'opera paradossalmente è proprio il suo inessenziale:

“ Ma che cosa <dice> un'opera poetica? Che cosa comunica? [...] L'essenziale, in essa, non è comunicazione, non è testimonianza [...] Ma ciò che si trova, in un'opera poetica, oltre al di là della comunicazione – e anche il cattivo traduttore lo ammette che si tratta dell'essenziale -, non è generalmente considerato come l'inafferrabile, misterioso, <poetico>?”¹³

L'opera riesce a sopravvivere al passare del tempo proprio grazie alla sua traduzione, in quanto, l'originale si trasforma: nel corso del tempo molte cose si modificano, cambiano le stesse parole e il loro modo d'uso all'interno di una lingua; in questo senso la traduzione serve anche a vivificare l'opera. Tra il testo tradotto e il testo originale si instaura un rapporto necessario: quest'ultimo è la sorgente da cui deriva la traduzione, la quale però è di fondamentale importanza per tenere in vita l'originale. Oltre a sottolineare l'importanza della traduzione per un'opera letteraria, grazie alla quale riesce a vivere nel tempo, Benjamin, afferma che il compito della traduzione è, inoltre, evidenziare la traducibilità dell'opera.

È necessario innanzitutto, per poter parlare dell'idea di traduzione e di traducibilità di Benjamin, spiegare il concetto di lingua pura a cui si riferisce.

¹³ BENJAMIN, W., *Il compito del traduttore* in Benjamin W., *Angelus Novus Saggi e Frammenti*, trad. It. R. Solmi, Einaudi Editore, Torino, 1962, p. 37.

Per “lingua pura” si intende qualcosa che non può riguardare una singola lingua ma la totalità delle intenzioni delle lingue in generale, poiché tutte le lingue si integrano nelle medesime intenzioni.

In questo ritroviamo l’aspetto messianico del pensiero di Benjamin, che sembra quasi sognare una lingua originale, perduta con il crollo di Babele. La traduzione diventa per lui una sorta di imperativo teologico, la ricerca ostinata del cammino delle varie lingue verso l’originaria e unica lingua.

Compito del traduttore è, quindi, svolgere la propria funzione al servizio della lingua universale, traducendo senza ostacolare o inibire la tensione della lingua verso la lingua universale.

La traduzione, diventata ormai manifestazione del legame intimo tra le lingue, deve liberare questa lingua pura imprigionata nelle opere: il suo è un “Compito” metafisico. Anche se la sua funzione è quella di creare una relazione tra le lingue come se esse fossero frammenti di uno stesso vaso da ricomporre non deve necessariamente assomigliare all’originale:

“Come frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece, di assimilarsi al significato dell’originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande.”¹⁴

Il più grande sbaglio che può fare il traduttore è voler riportare nella propria lingua l’opera originale, anziché lasciarla “scuotere” dalla lingua straniera.

¹⁴BENJAMIN, W., op.cit., p. 46.

Benjamin, riprendendo le considerazioni contenute in *Crisi della cultura europea* di Rudolf Pannwitz, afferma che la fedeltà della traduzione non è la trasposizione precisa di ogni singolo termine dell'originale, anzi, ciò a cui il traduttore deve aspirare è riprodurre il senso che una determinata parola ha nella lingua di origine trovandone una che abbia lo stesso senso nella sua:

“L'errore maggiore del traduttore è di attenersi allo stato contingente allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera. [...] egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera;”¹⁵

Per questo il traduttore può agire liberamente, deve “inventare” nella propria lingua per poter “com-prendere” l'altra, unendosi in un'unica lingua, la lingua della traduzione, che è molto più vicina alla lingua pura.

La funzione della traduzione, dunque, consiste nel ricordare la complementarità delle singole lingue sollecitando, in questo modo, i lettori-parlanti a completare la propria lingua, varcando i confini e accettando gli sconfinamenti proposti dalle altre lingue:

“Così la traduzione tende in definitiva all'espressione del rapporto più intimo delle lingue fra loro. Essa stessa non può certo rivelare o istituire questo rapporto segreto; ma può *rappresentarlo* in quanto lo realizza in forma embrionale o intensiva.”¹⁶

L'introduzione del concetto di lingua pura all'interno del discorso teorico della traduzione rappresenta, a mio avviso, il vero punto di svolta del '900. Questa nuova

15 Ivi, p. 48.

16 BENJAMIN, W., op.cit., p. 40.

idea di lingua, a cui tutte le lingue devono aspirare, apre la strada alle nuove teorie e di conseguenza pratiche traduttive in cui l'idea di ospitalità della lingua straniera è determinante e la traduzione ha un ruolo fondamentale nella formazione linguistica e culturale: essa ha il compito di accogliere la lingua straniera, ritornando così all'origine di ogni lingua, alla primitiva mescolanza delle lingue, la "lingua pura."

Ampliare i confini: la traduzione semiotica

La nuova visione della traduzione come ospite della lingua straniera, proposta da Benjamin, ma soprattutto come forma embrionale e intensiva della "lingua pura", assume un valore di particolare rilevanza negli studi post-coloniali, post-strutturali e decostruttivi applicati alla traduzione.

Tradurre diventa trasmutare una lingua in un'altra lingua, ma lasciando l'altro nella sua identità, di stile, di timbro, di riconoscibilità, di cultura. E c'è una doppia forma di ospitalità messa in atto da parte di chi traduce: ospitalità della lingua in cui si traduce (tradizione, memoria, codici e forme) e ospitalità della lingua propria del traduttore. Si traduce sempre in una propria, intima, singolare, lingua. Inoltre tradurre è interpretare. E' mettere in relazione due lingue, due culture. E' stare sul confine, e da lì interrogare la propria lingua, e allo stesso tempo l'altra lingua. La traduzione mostra questa pluralità come vivente e trasforma la parzialità, la singolarità, la diversità di una lingua in un'occasione per tendere ad un'altra lingua. Restituisce, nel tessuto della nuova lingua, quello che l'altra lingua ha donato.

Poiché la traduzione non è “decodificare” o “ri-codificare” le lingue, e soprattutto non riguarda solo il linguaggio verbale, i teorici della traduzione capiscono che è arrivato il momento di allargare i suoi confini.

Non si può limitare la traduzione al solo campo linguistico, la traduzione comprende tutti i linguaggi (verbali e non umani), ha un carattere interdisciplinare che coinvolge un vasto arco di scienze. Susan Petrilli, infatti, estende l’idea di traduzione al campo dell’intera semiotica, questo particolare studio ci permette di capire l’importanza della relazione all’interno degli studi sulla traduzione.

Riprendendo la definizione di segno per Pierce, padre della moderna semiotica, secondo il quale il significato di un segno è dato dalla relazione che questo segno ha con altri segni, - essenzialmente ogni segno è determinato da un altro segno - Petrilli afferma che la traduzione è costitutiva del segno in quanto:

“Tra significato e traduzione intercorre un rapporto di indissolubile interdipendenza. Il significato in quanto “percorso interpretativo” si realizza entro processi di traduzione, anzi la *semiosi* stessa, cioè la situazione in cui funzionano i segni, è un processo di traduzione. A questo punto già si intravede che la traduzione non riguarda soltanto il mondo umano, l’*antroposemiosi*, ma è una *modalità costitutiva* della *semiosi* dell’intero mondo vivente, della *biosemiosi*, della biosfera.”¹⁷

Analizzando la traduzione da un punto di vista semiotico potremmo dire che la traduzione è un discorso indiretto mascherato da discorso diretto: il traduttore riporta le parole di un’altra persona (l’autore) ma diversamente dal discorso indiretto, in cui la voce propria e la voce altrui sono nettamente distinte, nella

17 PETRILLI, S., Traduzioni e semiosi: considerazioni introduttive, in Athanor, Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura, anno X, nuova serie, n.2, 1999-2000, Meltemi, Roma.

traduzione la parola propria (del traduttore) non c'è più, o almeno così sembrerebbe, quella che resta è solo quella altrui. È proprio in questo che la traduzione si differenzia dal discorso indiretto.

“Da questo punto di vista la traduzione si discosta completamente dalla prassi di riportare il discorso altrui nella forma del discorso indiretto. Qui, infatti, il discorso riportante non è solo costretto manifestarsi, ma ha una funzione analitica nei confronti del discorso riportato. È costretto a spiegarlo, a chiarirlo, a esplicitarne il senso in qualche maniera, a far sentire la propria posizione nei suoi confronti. Invece, la funzione estensiva del traduttore comporta che il testo sussista senza alcun intervento su di esso, sia presentato tale e quale. Da una parte, dunque, ci sarebbe un discorso interpretativo, dall'altra quello del traduttore come semplicemente estensivo.”¹⁸

In realtà non è così la traduzione è sempre interpretazione, in particolar modo, il passaggio da una lingua all'altra presuppone di dire la stessa cosa in due lingue, ossia, che la lingua d'arrivo debba spiegare la lingua di partenza, ma è possibile dire la “stessa” cosa in due lingue diverse? Se ragionassimo in termini di dialettica, è contraddittorio affermare che due entità diverse possano dire la stessa cosa, ovvero, un'unicità.

Il fatto stesso che una lingua sia guardata con gli occhi di un'altra è già dimostrazione della inevitabile interpretazione.

La traduzione, quindi, restituisce alla parola il carattere dialogico. Per far sì che un dialogo, nel suo senso più semplice, avvenga necessitiamo di un parlante\interprete,

18 PETRILLI, S., op. cit.

di un ascoltatore\interpretante e della cosa detta\interpretato. Ogni testo, quindi, ha in sé la dialogicità (scrittore-lettore-testo) e per questo è predisposto alla traduzione.

Secondo Petrilli il tipo di rapporto che esprime al meglio la traduzione è quello che Pierce definisce iconico¹⁹: la traduzione deve sicuramente assomigliare al testo originale, ma non per questo non avere una propria autonomia.

In questo rapporto iconico la traduzione ha la possibilità di diventare un testo a sé, soprattutto perché non si parla mai in una lingua ma sempre in un linguaggio, forma concreta della lingua. Il traduttore si trova davanti ad enunciazioni che oltre a presupporre un determinato interlocutore sono inserite in un contesto preciso.

Per capire meglio l'importanza del contesto per il traduttore prendiamo ad esempio la parola "nipote" in italiano, può essere il nipote di nonno\ a e di zio\ a, ma se la volessimo tradurre in inglese?

Sappiamo che in inglese, per indicare ciò che in italiano si dice con una sola parola, esistono ben tre parole per esprimere lo stesso concetto di nipote, ovvero, *nephew* e *niece* (nipote di zii) e *grandchild* (nipote di nonni), questo ci conduce a comprendere che senza un contesto appropriato che ci faccia capire che tipo di nipote è non potremmo mai tradurre correttamente questa parola in inglese.

19 Per rapporto iconico si intende la relazione tra due icone, in cui l'icona è un segno che si riferisce all'oggetto che essa denota semplicemente in virtù di caratteri suoi propri, e che possiede nello stesso identico modo che un tale oggetto esista come non esista (foto, diagrammi, grafici). L'icona si legge nella similarità. Pierce ci dice che l'unico mezzo per comunicare con un' icona è un'altra icona. Nel caso specifico della traduzione dobbiamo però considerare l'icona come un segno che ha la tendenza a non dipendere da un rapporto casuale e neppure da un rapporto convenzionale, ma che è caratterizzato dalla "somiglianza" con ciò a cui si riferisce, solo così possiamo dire che il rapporto tra traduzione e testo-originale è iconico: la traduzione deve assomigliare all'originale. Questa somiglianza non impedisce alla traduzione di avere una autonomia rispetto al testo tradotto. Anzi secondo Pierce l'icona è quello che segno che è più capace ad avere autonomia rispetto da ciò a cui somiglia

Un traduttore che traduce da una lingua, intesa come struttura formale astratta, all'altra non esiste. Si può però affermare che un traduttore traduce da un linguaggio all'altro:

“Si tratta in realtà di un traduttore che traduce da un linguaggio specialistico e da un genere discorsuale determinato appartenenti a una lingua e al linguaggio specialistico e al genere discorsuale corrispondenti, appartenenti a un'altra lingua.”²⁰

L'etica della traduzione

Se la traduzione può assumere una sua autonomia rispetto al testo tradotto fino a che punto il traduttore può spingersi senza rischiare di fare della sua traduzione un testo completamente diverso dall'originale: “Quando si traduce la deontologia è fondamentale.”²¹

Sulla questione della traduzione come interpretazione sono interessanti gli esempi analizzati da Milan Kundera.²² Quando il traduttore segue delle regole generali, senza contestualizzare le proprie scelte traduttive, cade spesso in errore. È il caso delle traduzioni francesi del *Castello* di Kafka, nelle quali i traduttori pur di rispettare regole generali imparate a scuola, come quella di evitare di ripetere sempre le stesse parole, esagerano con i sinonimi, stravolgendo alcuni passi dell'opera, dove la metafora, la ripetizione e l'essenzialità del vocabolario svolgono un ruolo di grande valore nello stile proprio dello scrittore.

20 PETRILLI, S., op. cit.

21 ECO, U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 64.

22 Vedi KUNDERA, M., *I testamenti traditi*, Adelphi, Milano, 1994.

L'unica soluzione per il traduttore di non "alterare" troppo il testo originale è quella di porsi in un effettivo rapporto di "alterità": il traduttore deve accogliere l'altro, lo straniero, nella propria lingua, deve ascoltarlo, senza modificare ciò che lo caratterizza, non deve addomesticarlo secondo i canoni della lingua d'arrivo. Solo attraverso un rapporto dialogico tra interprete e testo si può raggiungere un buon compromesso di traduzione:

"Tradurre è come accogliere un ospite nella casa della propria lingua. La casa è spesso è disadorna, inappropriata. Ma da sempre nell'ospitalità quel che conta è il tempo-spazio di un ascolto, la convivialità di un colloquio."²³

Sarebbe molto controproducente rendere proprio ciò che è di un altro, inoltre, si perderebbe il senso se si facesse diventare troppo nazionale ciò che in realtà è straniero.

È proprio questo il grande "problema" della traduzione.

Riprendendo le parole di Rosenzweig, Ricoeur afferma che il traduttore è posto nel mezzo tra due padroni:

"tradurre significa servire due padroni, lo straniero nella sua opera, il lettore nel suo desiderio di appropriazione. Se l'autore è uno straniero, il lettore abita la stessa lingua del traduttore. Questo paradosso è cifra di una problematica inedita, caratterizzata, insieme, da un desiderio di fedeltà e un sospetto di tradimento."²⁴

Tradurre è un continuo paradosso: imitare l'inimitabile.

23 PRETE, A., L'ospitalità della lingua: Baudelaire e altri poeti, Piero Manni, Lecce, 1996, p. 5.

24 RICOEUR, P., La traduzione una sfida etica, trad. It. Jervolino Domenico, Morcelliana, Brescia, 2007, p. 42.

Come si può riprodurre ciò che è unico come lo stile, la forma, il ritmo, il *pathos* di un autore?

Già Leopardi nella sua esperienza di traduzione degli antichi affermava di “a Virgilio far parlare l’italiano *virgilianamente*”²⁵.

In quest’avverbio potremmo dire che c’è il nocciolo della questione.

Il traduttore può solo ascoltare e riascoltare la voce dell’autore fino ad arrivare attraverso l’esercizio e la riscrittura ad una mera imitazione.²⁶

Questo senso di insoddisfazione e inadeguatezza, questa continua sofferenza del non essere riusciti a “dire” tutto ciò che nel testo originale c’era, è la vera apertura allo straniero.

Il traduttore deve arrendersi, accettare che non potrà mai dire la stessa cosa del testo di partenza, imparare a convivere con questa sensazione di incompiutezza.

A tale proposito Derrida dirà che “la traduzione è un altro nome del impossibile.”²⁷

La traduzione decostruttiva

Dall’enunciazione fatta da Derrida potrebbe sembrare che quasi rinunci all’atto di traduzione, invece, per il filosofo francese è praticamente il contrario: la traduzione non è un problema da risolvere è semplicemente un altro nome dell’esperienza.

25 LEOPARDI, G., *Studi Filologici*, in *Zibaldoni di pensieri*, volume III, Mondadori, Milano, 1972, p. 156.

26 Sull’argomento si veda BENJAMIN, W., *L’opera d’arte nella era della sua riproducibilità tecnica*, trad. It. Massimo Cacciari, Einaudi, Torino, 2000.

27 DERRIDA, J., *Il monolinguisma dell’altro o la protesi d’origine*, trad. It. Berto Graziella, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004, p. 74.

È impossibile è ciò che si pone al di fuori del possibile, fuori da un “io posso” , dal controllo assoluto, dalla totale padronanza della “mia” lingua, o almeno che credo tale: la traduzione inevitabilmente ammette la venuta dell’altro.

Nel suo lavoro di traduzione il traduttore si accorge in effetti che il problema maggiore è più nella sua lingua che nella lingua del testo straniero.

La lingua di partenza deve comunque e continuamente essere riflessa nella lingua d’arrivo.

La lingua tradotta entra in una “camera oscura”, la lingua del traduttore,²⁸ e la traduzione, proprio come una fotografia che in effetti rappresenta la realtà ma non è la realtà stessa, diventa una proiezione dell’originale.

La lingua del testo originale è dunque riflessa nella lingua del traduttore e in continuo gioco di chiaro-oscuro, il traduttore se ne sta nell’ombra del testo originale.

“La traduzione come *umbra vitae*, potremmo aggiungere, se volessimo approfondire il paragone e assumere l’antica esegetica coincidenza di scrittura e vita.”²⁹

In relazione alla questione “ombra-traduzione” è opportuno ricordare la teoria di Benjamin per la quale la vera traduzione è già scritta nell’intervallo che intercorre tra una riga e l’altra:

“Ma la traduzione non si trova, come l’opera poetica, per così dire all’interno della foresta del linguaggio, ma al di fuori di essa, dirimetto di essa, e, senza porvi piede, vi fa entrare l’originale, e ciò in quel solo punto dove l’eco nella propria lingua può rispondere all’opera straniera. [...] Dove il testo direttamente, senza la mediazione del senso, nella sua lettera, appartiene alla vera lingua, alla verità o alla dottrina, è

28 L’immagine della camera oscura riferita alla lingua del traduttore è di Leopardi: “sicché tutto l’effetto dipende dalla camera oscura piuttosto che dall’oggetto reale” (LEOPARDI G, op. cit., p.180).

29 PRETE, A., op. cit., p.8.

traducibile per definizione. Non più per sé, ma solo per le lingue. [...] Poiché tutti i grandi scritti devono contenere in una certa misura, ma sommamente i sacri, fra le righe la loro traduzione virtuale. La visione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione.³⁰

La traduzione, dunque, è insita nel testo, non si annuncia come operazione seconda, anche perché ogni lingua e ogni testo non sono caduti dal cielo già fatti, sono essi stessi traduzione e risposta a qualcos'altro. Se pensiamo che il testo che si traduce è già una traduzione "interna" del pensiero dell'autore, che così come il traduttore, è sempre insoddisfatto della sua opera in quanto non è riuscito ad esprimere al meglio tutto ciò che pensava. Inoltre che sia un testo scritto o orale, come già detto in precedenza, la natura di ogni testo è dialogica, presuppone quindi anche un ascoltatore-lettore, che a sua volta traduce per poter comprendere, interpretando nella "sua" lingua interna la lingua dell'altro: "... inventa dunque nella *tua* lingua se puoi o vuoi comprendere la mia, inventa se puoi o vuoi farla comprendere, la mia lingua, come la tua ..."³¹

La lingua è sempre dell'altro, viene dall'altro, senza l'altro non esisterebbe lingua, senza l'altro la pena sarebbe il mutismo. La lingua è un dono dell'altro verso l'altro, infatti:

"Non si parla mai che una sola lingua".

"Non si parla mai una sola lingua."³²

30 BENJAMIN, W, op. cit., pp. 49-50.

31 DERRIDA, J, op. cit., p. 76.

32 Ivi, p. 11.

La traduzione è necessaria proprio perché “impossibile”. Questa impossibilità è la possibilità stessa che permette la traduzione, se si capisse appieno ciò che l’altro vuole dire non ci sarebbe modo di tradurre-interpretare.

Quindi, paradossalmente, c’è traduzione solo e là dove c’è intraducibilità.

La traduzione è l’esempio concreto del movimento delle lingue, che in un continuo andare e venire è di tutti quanto di nessuno, e proprio in questa contraddizione che l’intraducibilità è l’unica possibilità di traduzione di una lingua che ancora tutta da pensare, da creare, che ancora deve “a-venire”.

Per questo un testo completamente traducibile non sopravvive, si chiude al futuro, in quanto, la relazione e il movimento sono l’essenza ontologica della lingua. Un testo vive attraverso la sua traduzione, se pensiamo in termini di traduzione la stessa lettura.³³

“Nessuno testo può rimanere fermo, immobile, anche quando resta perfettamente lo stesso: proprio in quanto un testo e significa, esso cresce e si trasforma, diviene incessantemente se stesso, come un organismo, vale a dire è nel cammino inarrestabile della sua maturità e maturazione. Non vi è per esso altro modo di conservarsi, di sopravvivere, che quello di affidarsi al *transfert*: traduzione, tradizione, storia, vita. L’originale si dà solo in traduzione, anche quando permane identico nel contesto della lingua in cui è stato composto, anche quando non vi è quella distanza temporale che rende necessaria una parafrasi (altro esempio di traduzione), giacché il suo senso può manifestarsi solo nell’accadere attuale e

33 Quando affermo che anche la lettura è traduzione mi riferisco ai tre tipi di distinzioni della traduzione fatte da Jakobson: “(1) la traduzione *endolinguitica* o riformulazione consiste nell’interpretazione dei segni verbali per mezzo di altri segni della stessa lingua; (2) la traduzione *interlinguitica* o traduzione propriamente detta consiste nell’interpretazione di segni linguistici per mezzo di un’altra lingua; (3) la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione consiste nell’interpretazione di segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici.” (JAKOBSON R., Saggi di linguistica generale, trad. It. Heilmann Luigi e Grassi Letizia, Feltrinelli, Milano, 2002, p.57).

continuo di una lettura, di un ascolto, di una comprensione: comprendere, interpretare è già tradurre, la lettura è traduzione.”³⁴

Tradurre per Derrida è decostruire.

Se la nostra lingua, quindi, è sempre dell’altro, potremmo affermare che in realtà non è di nessuno o comunque è di tutti. La lingua è una promessa, è altrove, per questo la lingua che noi riteniamo materna non è mai naturale, ma soprattutto non è abitabile, non potremmo in effetti abitare³⁵ qualcosa che è in continuo movimento.

“Questa verità *a priori* universale di un’alienazione essenziale della lingua - che è sempre dell’altro – e allo stesso tempo in ogni cultura.”³⁶

Derrida decostruendo così l’appropriazione della lingua materna decostruisce a sua volta tutti i patriottismi, nazionalismi e soprattutto colonialismi. Se la lingua non è proprietà di nessuno, anche quella che noi consideriamo nostra naturalmente, come può il colonizzatore imporre e affermare la propria lingua e cultura se non è sua?

Ecco che attraverso la lingua Derrida riesce a smontare tutti i presupposti sui quali per più di mezzo secolo si sono basate le colonizzazioni.

Ogni cultura è originariamente colonizzata: nessuno ha potuto scegliere la propria lingua materna con la quale per la prima volta si è detto “io”.

34 DI MARTINO, C., *Il problema della traduzione a partire da Jacques Derrida*, n 7 della rivista online di storia della filosofia medievale *Doctor Virtualis*
<http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/94>.

35 Uso il verbo “abitare” come traduzione italiana del verbo francese *demeurer*, nell’accezione in cui è utilizzato da Derrida, in quanto, *demeurer* in francese, oltre che “dimorare” e “abitare”, ha in sé il senso di “rimanere”, “restare fermi”. Infatti “dimorare”, dal latino *demorari*, rimanda a *mora*, ossia, “indugio”, “sosta”. In questo senso sarebbe impossibile abitare la lingua perché non si può dimorare in un qualcosa in continuo movimento.

36 DERRIDA, J., op. cit., p. 80.

La colonizzazione della lingua inizia con la denominazione, nessuna cultura è libera di scegliere il nome da dare alle cose, tutte le culture sono colonizzate da un'unica legge, la Legge come Lingua.

“Al contrario di quello che si è tenuti più volte di credere, il padrone, infatti, non è niente. E non ha niente in proprio. Poiché il padrone non possiede in proprio, *naturalmente*, quello che tuttavia chiama la sua lingua; poiché, qualunque cosa voglia o faccia, non può intrattenere con essa dei rapporti di proprietà o di identità naturali, nazionali, congeniti, ontologici; poiché non può accreditare e dire questa appropriazione che nel corso di un processo non naturale di costruzioni politico-fantasmagoriche; poiché la lingua non è un suo bene naturale, proprio per questo egli può storicamente, attraverso la violazione di un'usurpazione culturale, fingere di appropriarsene per imporla come la propria.”³⁷

Il colonialismo e la colonizzazione sono dunque soltanto un'indebita appropriazione dovuta all'intensificazione della cultura..

La traduzione come studio culturale

La lingua è così l'unica legge, l'assoluta colonizzatrice di tutte le culture, la sola ad avere il vero potere e soprattutto materia prima della traduzione. Alla luce di questa nuova visione è possibile cogliere l'importanza della traduzione che assume all'interno delle relazioni di potere tra culture: “lo studio e la pratica della

37 DERRIDA, J., op. cit., p. 29-30.

traduzione è inevitabilmente un'indagine delle relazioni di potere appartenenti a contesti culturali più ampi.”³⁸

Già Marx e Engels avevano affermato che “il linguaggio è coscienza pratica e reale”.³⁹

Ogni atto linguistico, dunque, deve essere considerato una forma dell'azione e la sua efficacia dipende in modo determinate dal contesto. È impensabile analizzare i testi solo da un punto di vista formale e linguistico staccandoli completamente dal loro contesto in uso.

Tutte le riflessioni sulla traduzione, fin qui riportate, conducono all'idea di traduzione intesa nella doppia accezione di interpretazione e di effettiva pratica testuale in cui agiscono ideologie, si formano identità culturali ma soprattutto si articolano dinamiche di potere e resistenza.

Per questo i teorici della traduzione si sono avvicinati agli Studi Culturali aprendosi a prospettive critiche che situano i processi traduttivi all'interno di contesti sociali, politici e ideologici: i *Translations Studies*.

Nell'ambito degli studi culturali, gli studi postcoloniali sono quelli che maggiormente hanno riflettuto in maniera critica sui rapporti tra cultura e traduzione, sulle relazioni tra lingue dominanti e dominate.

38 BASSNETT, S., *The Meek and Might: Reappraising the Role of Translator*, in Alvarez, R. Vidal, C.-A., a cura, *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Philadelphia and Adelaide, Multilingual Matters Ltd, 1996, p.19.

39 MARK, K., ENGELS, F., *L'ideologia tedesca*, in *Opere complete*, vol. V, Editori Riuniti, Roma, 2003, p.29.

Nella prospettiva postcoloniale la traduzione assume valore di “una metafora che sta per l’insieme delle relazioni di potere asimmetriche che definiscono la condizione del soggetto colonizzato.”⁴⁰

Il colonialismo viene rivisitato attraverso la lingua, non si parla più di colonialismo ma di discorso coloniale.

Robinson, infatti, unendo le teorie degli studi culturali a quelle della traduzione, reinterpretata la storia della traduzione come metafora della storia del colonialismo.

Egli divide l’evento discorsivo del colonialismo in tre momenti: nel primo momento, la traduzione è strumento di colonizzazione; nel secondo, la traduzione è strumento di mediazione delle tensioni successive al crollo del colonialismo; nel terzo, la traduzione è strumento di decolonizzazione.

L’incontro di culture avviene sempre attraverso un processo traduttivo, che non risulta mai essere neutro. Tradursi e tradurre diviene quasi un atto di violenza, la violenza della traduzione risiede nel suo stesso obiettivo:

“la ricostruzione del testo straniero in coerenza con i valori, le credenze e le rappresentazioni, sempre gerarchicamente ordinati in posizioni dominanti e marginali, che le pre-esistono nella lingua d’arrivo e che determinano la produzione, la circolazione e la ricezione dei testi.”⁴¹

Tradurre è forse un atto di violenza ma è anche l’unico modo per comunicare all’interno della nuova idea di cultura:

“La cultura non è più pensabile come un’entità statica, bensì come processo testuale costitutivamente aperto a interpretazioni conflittuali, uno spazio in cui si confrontano

40 NIRANJANA, T., *Siting Translation. History, Post-Structuralism and Colonial Context*, Los Angeles and Berkeley, University of California Press, 1992, p. 52.

41 VENUTI, L., *Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English*, “*Textuale Practice*”, 7.2, 1993 p. 209.

ideologie e modi di vita differenti, e cioè diverse identità culturali. La critica investe sia la cultura intesa come insieme omogeneo di valori, sia i particolarismi culturali, l'idea di confini netti, di valori precisi che limitano e riducono la complessità delle culture al plurale, luoghi di conflitto che non possono essere ricondotti a un singolo significato totalizzante.⁴²

La traduzione, e con essa la teoria, deve porsi di fronte ad una nuova idea di cultura in profondo cambiamento, dove i concetti di identità individuale e sociale sono alla sua base.

Si delinea così una dimensione teorica che tiene conto delle varie identità, sia individuali sia sociali.

Nella riflessione sui metodi e sulle categorie di analisi della cultura la questione dell'identità, in particolare l'identità di genere, intesa come costruzione sociale e culturale del femminile e del maschile, assume un ruolo di fondamentale importanza. La categoria di identità è un'invenzione moderna generata dal prodotto di discorsi e pratiche sociali che istituisce l'individuo come concetto. Il processo di concettualizzazione dell'individuo nasce da un'attenta analisi della società e della cultura effettuata dal filosofo francese Michel Foucault.

Gli studi di Foucault segnano profondamente il pensiero occidentale, a tal punto che alcune caratteristiche delle nostre società, in particolare, le caratteristiche riguardanti il controllo delle persone, fanno riferimento alla riflessione di Foucault sul potere e su modo in cui è dato e viene esercitato. Secondo Foucault il processo della formazione dell'identità coincide con la comparsa di un preciso discorso

42 BIANCHI, C., DEMARIA, C., NERGAARD, S., a cura di, *Spettri del potere. Ideologia, identità, traduzione negli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2002, p. 12.

sull'uomo, quello delle scienze umane che nascono appunto in epoca moderna. Questo processo identitario è visto dal filosofo come estensione, come tecnica principale del potere, una forma di potere che “è rivolta all'immediata vita quotidiana che categorizza l'individuo, lo segna della sua individualità, lo fissa alla sua identità, gli impone una legge di verità che egli deve riconoscere e che altri devono riconoscere in lui.”⁴³

Rendere le persone soggetti, legandole ad una identità precisa, è dunque un modo per assoggettarle ad un regime di governabilità: “il soggetto è una forma di potere che soggioga, che crea il miraggio e la necessità di una coscienza–conoscenza di sé per legare l'individuo alla propria identità.”⁴⁴

Se le identità sono il prodotto di discorsi e pratiche sociali, quindi, attraverso “altri” (dell'altro) discorsi e pratiche sociali possono a loro volta essere decostruite. Essendo la traduzione per antonomasia il discorso dell'altro, si può asserire che la traduzione è mezzo di decolonizzazione e decostruzione.

Il discorso dell'identità assume ancor più rilievo nelle teorie femministe, che si avvalgono del pensiero di Foucault secondo il quale l'identità intesa come identità sessuata, come ricerca di un vero sesso che esprima adeguatamente la realtà della persona, si rivela costruzione della modernità e tecnica di assoggettamento dei corpi. In particolare gli studi femministi di genere sottolineano il rapporto tra sesso e potere analizzato dal filosofo. Foucault, infatti, propone un inedito rapporto tra sesso e potere: il potere tenterebbe di reprimere e nascondere, attraverso una visione

43 FOUCAULT, M., *Perché studiare il potere? La questione del soggetto*, in Foucault, M., *Potere e strategie*, Mimesis, Milano, 1994, p. 103.

44 Ivi, p. 108.

di una natura sessuale vera e originaria, il concetto di sessualità come dispositivo costruito.

La distinzione dei sessi, dei generi maschili e femminili, è solo una convezione culturale inventata dalle istituzioni moderne, costruita su discorsi di potere. Foucault critica, dunque, l'interpretazione comune che si dà della sessualità come forza ribelle, che freme sotto il giogo di un potere che la vuole negare e controllare; essa, invece, è vera e propria istituzione della modernità, un dispositivo creato dal potere stesso nel momento in cui la costituisce come oggetto dei propri discorsi e delle proprie pratiche. Egli, infatti, nota come in epoca moderna si assista non tanto ad un occultamento dei discorsi sul sesso quanto ad una loro eccezionale proliferazione, che rivela una nuova volontà di sapere: se si conosce si può controllare meglio.

La sessualità diventa così uno dei nodi fondamentali nelle politiche produttive del potere, un elemento di grande strumentalità utilizzato come cardine di molteplici strategie.

Il problema del *gender* e del linguaggio, muovendosi dalle teorie di Foucault, sono divenute questioni centrali nell'ambito delle teorie femministe della traduzione e della riscrittura:

“Sia le teoriche del discorso femminista, sia le teoriche della traduzione partono da una riflessione sull'identità e le differenze, definendo il contesto linguistico dell'alterità in termini di *gender* e di nazionalità.”⁴⁵

45 GODARD, B., *Teorizzare il discorso/traduzione femminista*, in Bianchi C., Demaria C., Nergaard S., a cura di, op. cit., p. 231.

La traduzione femminista

Gli studi sulla traduzione da un punto di vista femminista nascono con l'opera di Sherry Simon, femminista teorica del *gender*, *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission* del 1996. In questo libro l'autrice affronta la questione della traduzione dalla prospettiva femminista, condannando, nella precedente teorizzazione sulla traduzione, una particolare tendenza al maschilismo linguistico. La studiosa femminista vede un parallelismo tra la traduzione in relazione al testo originale, che spesso viene considerata inferiore e subalterna, e la donna in relazione all'uomo. Nella proposta femminista la traduzione diventa occasione per costruire un linguaggio capace di scuotere la lingua, solo in questo modo può avvenire la riappropriazione della parola da parte della donna.

Il vero problema delle scrittrici donne è scrivere di sé, da donne ma nella lingua dell'altro, dell'uomo: "Il discorso femminile è doppio; è l'eco del sé e dell'altro, un movimento verso l'alterità."⁴⁶

Infatti un'altra studiosa femminista Madeleine Gagnon, sottolineando l'esistenza di due universi linguistici, quello maschile e quello femminile, invita le donne ad adoperare il linguaggio dell'uomo\dominatore per sovvertirlo e trasformarlo.

La donna quando scrive è in una posizione ambigua, è *in between*, nel mezzo di questi due universi linguistici, rischiando che nell'instabilità di rimanere in silenzio.

La scrittura femminile prova allora a colmare questo senso di instabilità, questa

46 GODARD, B., op. cit., p. 232.

sensazione di sentirsi straniere nella propria lingua “materna”, o forse sarebbe meglio dire paterna, cercando a tutti i costi di uscire dal silenzio di anni, e l’unico modo possibile è di usare l’unico mezzo a loro disposizione: la lingua dell’uomo.

È proprio questa la rivoluzione della scrittura femminista: accettare di essere fra due universi linguistici, in un continuo andirivieni dal mondo maschile al femminile, usare le parole dell’altro per parlare di sé. “Il discorso femminista, in quanto dialogico, in quanto testo polifonico in cui più voci sono compresenti l’una all’altra, opera per sovvertire il monologismo del discorso dominante.”⁴⁷

La scrittura femminista diviene così emblema della lingua stessa, che come abbiamo già detto, è in continuo trasferimento dall’uno all’altro, è di tutti ma non è di nessuno. In questa accezione di transcodifica e trasformazione la traduzione è un *topos* del discorso femminista.

A questo punto se la scrittura femminista è già in sé traduzione come si traduce un testo femminista?

Se consideriamo poi che nell’ambito delle teorie della traduzione il traduttore è già considerato innanzitutto un lettore attivo e quindi di conseguenza uno scrittore avremmo una traduzione della traduzione della traduzione. Nell’approccio ad un testo femminista il traduttore deve essere molto attento alla sua manipolazione testuale, bisogna che ancor più di un qualsiasi altro testo sia continuamente presente, deve abbandonare il modello di traduttore umile che scompare tra le righe del testo e sostituirlo con una scrittura traduttiva che tenda sempre a “femminizzare” il testo. Deve essere partecipe attivamente alla costruzione del

47 GODARD, B., op. cit., p. 233.

significato, basarsi su “un modello che si fonda sulla precarietà continua, sulla consapevolezza del processo traduttivo, sull’attenzione delle tracce della soggettività.”⁴⁸

In sostanza il traduttore femminista, nelle note come nella prefazione, non deve aver la preoccupazione di ostentare la sua presenza. Soprattutto perché “la traduzione è tra le numerose modalità di riscrittura in grado di sfruttare e influenzare sistemi letterari di cui fa parte, intervenendo nella creazione di un canone.”⁴⁹

Il potere della traduzione

Il vero potere della traduzione è la capacità di formare identità culturali.

“La traduzione esercita infatti un potere enorme nella costruzione di rappresentazioni delle culture altre: la selezione dei testi e lo sviluppo di strategie traduttive può istituire particolari canoni letterari stranieri conformi ai valori estetici propri della cultura d’arrivo, in cui si manifestano esclusioni e ammissioni, e in cui vengono tracciate linee di separazione tra ciò che sta al centro e ciò che è periferico, linee diverse da quelle proprie della lingua d’origine.”⁵⁰

Un testo tradotto sarà l’unico “originale” nella cultura d’arrivo, sarà la sola rappresentazione della cultura straniera in un’altra. La traduzione, per questo, ha il potere di realizzare un’identità culturale, spesso non esauriente, all’interno della cultura d’arrivo.

48 GODARD, B., op. cit., p. 240-241.

49 Ivi, p. 239.

50 VENUTI, L., *La formazione delle identità culturali*, in Bianchi C., Demaria C., Nergaard S, op. cit., p. 195-196.

La traduzione è iscritta in un processo attivo e in cambiamento, la sua produzione, circolazione e ricezione hanno inizio già nel momento in cui si sceglie di tradurre un testo di una determinata cultura anziché un altro.

Ma chi è a decidere quali testi tradurre?

La cultura straniera è nella mani di un'élite, un gruppo di specialisti universitari e di editori letterari, che nello scegliere, e quindi escludere, in base agli interessi della cultura d'arrivo, decidono quale tipo di immagine, identità e rappresentazione dare di una cultura straniera. L'immagine della cultura straniera che ne risulta può diventare dominante nel territorio nazionale, e venire accettata da molti dei lettori come unica e veritiera, in quanto il lettore, che non conosce la lingua straniera e quindi non ha possibilità di leggere e scegliere da solo direttamente i testi originali, non ha altra opzione che leggere traduzioni.

“I modelli traduttivi sufficientemente consolidati hanno la capacità di fissare gli stereotipi attraverso cui percepire le culture straniere, escludendo valori, contrasti e conflitti che in quel momento la cultura d'arrivo non giudica rilevanti”.⁵¹

La traduzione è quindi frutto di scelte e decisioni di istituzioni culturali, ma soprattutto delle relazioni che intercorrono tra due culture.

Un esempio significativo è la traduzione in inglese della narrativa giapponese contemporanea. Nel saggio *La formazione delle identità culturali* Lawrence Venuti analizza in particolar modo le traduzioni giapponesi in lingua inglese fatte negli Stati Uniti. Riprendendo le osservazioni di Edward Fowler, secondo cui “rispetto alla narrativa giapponese, i gusti dei lettori di lingua inglese hanno, nel complesso,

51 VENUTI, L., op. cit., p. 196.

dettato i gusti dell'intero mondo occidentale"⁵², Venuti riesce a far emergere i complessi meccanismi che si nascono dietro ad una traduzione.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta negli Stati Uniti si inizia a tradurre narrativa giapponese, le scelte delle case editrici erano dettate da ciò che si riteneva "tipicamente giapponese", ossia, un Giappone come terra esotica, estetizzante, legato alle tradizioni, un paese quasi fuori dal mondo. Venuti, notando che in quegli stessi anni in Giappone la letteratura era praticamente diversa da quella tradotta in Occidente, finisce con il chiedersi il perché di queste scelte editoriali. Il motivo era naturalmente di carattere politico: dopo gli avvenimenti della Seconda Guerra Mondiale gli Stati Uniti desideravano diffondere un'immagine del Giappone del tutto antitetica a quella di potenza bellicosa e minacciosa di Pearl Harbor, perché il Giappone era un alleato indispensabile della guerra fredda, e la letteratura tradotta fungeva da sostegno culturale alle relazioni USA - Giappone che avevano lo scopo di contenere l'espansionismo sovietico.

Potremmo, dunque, affermare che la scelta di un testo da tradurre è direttamente proporzionale a ciò di cui la cultura d'arrivo ha bisogno e contribuisce, attraverso la rappresentazione addomesticata di identità culturali straniere, alla creazione di discorsi "propri" nazionali. Discorsi nazionali realizzati da uno specifico gruppo sociale, da una minoranza che ha sufficiente autorevolezza culturale per potersi assumere l'arbitrio non solo della letteratura del proprio paese ma soprattutto di quella straniera:

52 FOWLER, E., *Rendering Words, Traversing Cultures: On the Art and Politics of Translating Modern Japanese Fiction*, "Journal of Japanese studies", n.18, pp.15-16.

“le traduzioni collocano così i lettori in uno spazio di comprensione locale, che è anche una posizione ideologica, un insieme di valori, credenze e rappresentazioni che favorisce gli interessi di determinati gruppi sociali a scapito di altri.”⁵³

Non dobbiamo dimenticare che la ricezione di un testo straniero trae origine anche da diversi fattori come la composizione del testo e la grafica, la pubblicità e i giudizi espressi dalle recensioni, oltre ovviamente al modo in cui le istituzioni culturali e sociali usano il testo tradotto, in che modo lo leggono e lo insegnano.

Nel considerare la traduzione come una forma particolare di trasferimento discorsivo tra circuiti e sistemi culturali essa diviene un incontro/scontro tra l'insieme di discorsi che rappresentano diverse culture in determinati momenti.

53 VENUTI, L., op. cit., p. 213.

CAPITULO II

Novas Cartas Portuguesas

Novas Cartas Portuguesas, libro pubblicato nel 1972 in Portogallo, scritto da Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, suscitò in quel periodo grande scalpore nell'opinione pubblica e ancora oggi è uno tra i libri più discussi della letteratura portoghese femminista in quanto affronta questioni che si mantengono cruciali per l'agenda politica contemporanea, come la guerra e i conflitti, la violenza, la discriminazione, la femminilizzazione della povertà, la (mancanza di) libertà, la colonizzazione del corpo politico e l'immigrazione. È in questa accezione che *Novas Cartas Portuguesas* continua a risvegliare la coscienza sociale e a promuovere nuovi percorsi di conoscenza e di umanità comune.

Questo testo riesce a costruire l'identità femminile portoghese proprio attraverso la decostruzione delle strutture moraliste del potere salazarista, mostrando al mondo intero la vera faccia del Portogallo di quegli anni.

Per il forte contenuto politico e morale e per la tipologia di linguaggio, solo dopo tre giorni dalla sua pubblicazione, il libro venne censurato e ritirato dal mercato e le tre autrici accusate di pornografia e oltraggio alla morale pubblica. Iniziò così un lungo processo terminato solo nell'aprile del 1974, con la Rivoluzione dei Garofani.

Nonostante la censura, *Novas Cartas Portuguesas* fu immediatamente tradotto in Europa e negli Stati Uniti d'America, ancora oggi, è tra le opere portoghesi più tradotte al mondo.

Il ritiro dal mercato del libro ed il processo instaurato contro le tre autrici, durante l'*Estado Novo*, determinarono una rete di sostegno internazionale, inedita nella storia della letteratura portoghese. Le proteste e le manifestazioni a favore della causa delle "tre Marie" assunsero proporzioni inimmaginabili: dalla copertura

mediatica del processo, fatta dai mezzi di comunicazione internazionale (*The Times*, *Le Nouvel Observateur*, etc.), fino alle manifestazioni femministe nelle varie ambasciate portoghesi all'estero, passando, inoltre, attraverso la difesa pubblica dell'opera e delle autrici condotta da personalità come Simone de Beauvoir, Marguerite Duras, Doris Lessing, Iris Murdoch e Stephen Spender. Furono varie le azioni che fecero sì che questo caso fosse votato, in una conferenza patrocinata dalla *National Organization for Women* (NOW), come la "prima causa femminista internazionale".

La genesi: una nuova riscrittura

L'idea di *Novas Cartas Portuguesas* nasce da un incontro nel maggio 1971 in cui le tre autrici decisero di scrivere a sei mani un'opera di denuncia, partendo dal romanzo epistolare *Lettres Portugaises*, pubblicato anonimamente da Claude Barbin nel 1669.

Lettres Portugaises è un testo formato da cinque lettere, scritte nel XVII secolo, probabilmente dalla suora Mariana Alcoforado destinate al Cavaliere de Chamilly, suo amante segreto. Tradotto in portoghese con il titolo di *Cartas Portuguesas*, da Eugénio de Andrade, sono state pubblicate trecento anni dopo in un'edizione bilingue dalla casa editrice *Assíro & Alvim*.⁵⁴

Per la comprensione di *Novas Cartas* è di fondamentale importanza sottolineare la scelta di *Cartas Portuguesas* come testo matrice, precisamente, per il peso simbolico che rivestiva la figura di Mariana e per l'immagine femminile che da essa

⁵⁴ Fu questa l'edizione usata dalla tre autrici.

emerge: lo stereotipo di donna abbandonata, supplichevole e sottomessa, si alterna tra adorazione e odio, in un amore vassallatico per colui (il cavaliere) che nonostante ricambi il suo amore, partirà, per non tornare più.

È questa relazione di amore e devozione, di servilismo e vittimizzazione, che le tre autrici, tre secoli dopo, dandole ampi confini, andranno a smontare e ri-montare, rompendo frontiere e limiti, sia tematici che linguistici.

La figura di Mariana Alcoforado, obbligata dalla sua famiglia a prendere i voti nel convento di Beja, diventa quindi il simbolo della clausura di tutte le donne, soggiogate dal sistema maschilista portoghese:

“Isolamento, sottomissione, clausura: l’immagine ossessiva del chiostro – non richiesto, disamato, come quelle che molte donne subirono nel passato per il solo fatto di essere donne; come quello che patì Maria Alcoforado, ragazza portoghese, gettata in clausura da bambina – si sovrappone alla società portoghese di Salazar dove ogni libera realizzazione viene soffocata dal fascismo.”⁵⁵

La suora portoghese nonostante il ruolo sociale assegnatole continua ad essere donna, ad amare, a scoprire (riappropriandosene) il suo corpo attraverso il sesso e la masturbazione, imponendo la propria essenza di donna a prescindere dal sistema sociale:

*“... de prazer me dei e conquistei, desafiando de aparência o mundo e a mim mesma nesse desafio de coragem, incoscienza ou grande tentação de fuga, a única que desde sempre se me deparou.”*⁵⁶

⁵⁵ GUIDICCI, A., *Prefazione*, in BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., *Le nuove lettere portoghesi*, traduzione It. Valente, M., Rizzoli, Milano, 1977, p. VII

⁵⁶ BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., *Novas Cartas Portuguesas*, D. Quixote, Lisbona, 2010, p.52

Mariana Alcoforado, inoltre, entrò subito a far parte del canone letterario portoghese con un'immagine doppia, ossia, come rappresentazione disincarnata dell'anima portoghese e come corpo perverso e penitente. Il parallelismo tra la suora e il Portogallo nasce dalle relazioni socio-politiche e culturali che il paese nei secoli aveva con la Francia. Il Portogallo si sente, proprio come Mariana con il suo cavaliere francese, sedotto e abbandonato dalla Francia e si ritrova solo a combattere in un corpo – nazione penitente e perverso.

Nelle mani delle tre Marie il “mito”, se così possiamo definirlo, della Suora \ Portogallo è riletto in chiave femminista: una rilettura che riesce a riaffermare e ridare alla suora la sua identità femminile, che in questo caso è simbolo non di tutto il paese ma solo delle sue donne.

La terra, quindi, è donna, e proprio come il Portogallo che si era sentito sedotto, usato e abbandonato dalla Francia così le donne si sentono trattate dagli uomini:

“Porque só de minha posse na verdade te importas: eu tua terra, colónia, tua árvore – sombra - programada para acalmar sentidos. Também em ti me queres de clausura, tu próprio meu convento, minha única ambição, afinal meu único deserto.”

Tutte le donne sono, inoltre, “Mariana” che come lei devono ribellarsi alle imposizioni patriarcali e maschiliste portoghesi.

Infatti Mariana, prototipo della donna portoghese, è divisa in vari personaggi e voci femminili; diventa così la madre di una lunga discendenza: la nipote Mariana (*Carta de Mariana, sobrinha de Mariana Alcoforado, [...] p.p. 120-124*), D.Mariana (*Extractos do diário de D. Maria Ana, descendente directa de D. Mariana sobrinha de D. Mariana Alcoforado, e nascida por volta de 1800, p.p. 139-143*), o ancora, Ana Maria (*Extractos do diário de Ana Maria, descendente*

directa da sobrinha de D. Maria Ana, e nascida em 1940, p.p. 198-205)⁵⁷.

Sfogliando le pagine di *Novas Cartas Portuguesas* possiamo ricostruire nel tempo la stirpe delle donne discendenti da Mariana, ma non solo, altre “Marie” riempiono le pagine e le storie di questo libro: Maina, Mónica, la madre di Mariana, Maria Ana, e così via. Attraverso giochi di parole e di nomi la condizione della donna, uguale per tutte, è continuamente ricordata. Tutte queste donne nascono dalla Mariana del XVII secolo e proprio come in un convento le donne / sorelle devono unirsi per combattere le ingiustizie istituzionali:

*“So de nostalgia faremos uma irmandade e um convento, Soror Mariana da cinco cartas. So de vigança, faremo sum Outubro, um Maio, e novo mes para cobrir o calendario.”*⁵⁸

La decisione di riprendere e riscrivere le lettere di Mariana Alcoforado risponde esattamente alla necessità di trasformare l’immaginario, di appropriarsi dell’immagine nota e conosciuta dandole, però, un nuovo senso, un senso diverso e sovversivo. La revisione è in effetti l’atto di guardare indietro ma con uno sguardo innovativo, assimilare un vecchio testo con un altro orientamento critico, questo in particolar modo per le donne, è un atto di sopravvivenza. Per poter abolire i canoni prestabiliti è necessario conoscere gli scritti del passato ma conoscerli in maniera diversa da come sono stati divulgati fino ad ora: ritrasmettere una tradizione è la vera rottura con essa.

⁵⁷ Le pagine in questione fanno riferimento all’opera citata in precedenza.

⁵⁸ BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit., p. 3

In *Novas Cartas Portuguesas*, infatti, sono rivisitati tutti i testi ma soprattutto i generi ritenuti tipici della letteratura femminile: la lettera, il diario intimo, il frammento intimo e così via.

Novas Cartas Portuguesas è un testo che non può essere scisso dal suo contesto storico e sociale, in particolar modo dal movimento femminista e da un momento particolare di grande fermento, ovvero, il periodo pre-rivoluzionario che precede quello che sarà il più grande cambiamento avuto in Portogallo: la Rivoluzione dei Garofani.

La donna in Portogallo

Nonostante la società portoghese sia stata costruita “*sob a marca da desigualdade entre homens e mulher*”⁵⁹ l’identità sociale femminista negli anni ‘70 iniziò comunque ad emergere. In Portogallo, in particolar modo, nel codice penale e nella struttura del governo, la disuguaglianza tra la donna e l’uomo raggiunsero livelli notevoli, a tal punto da creare una vera e propria dicotomia tra i sessi: uomo VS donna.

Nel 1936 nacque l’ *Obra das Mães pela Educação Nacional* (OMEN) con l’intento di “*estimular a acção educativa da família, assegurar a cooperação entre esta e a escola, e preparar melhor as gerações femininas para os seus futuros deveres maternais, domésticos e sócias.*” Due anni dopo, nel 1938, fu creata “*a Mocidade Portuguesa Feminina* (MPF)” rivolta a tutte le bambine dai 7 ai 14 anni, che

⁵⁹ TELMA, A., *As Relações Entre o Corpo o Poder, em Novas Cartas Portuguesas*. Universidade Sao Paolo, Brasil, 13 julho 2008. p.1.

obbligatoriamente dovevano partecipare per poter così apprendere a diventare buone madri e spose. Queste organizzazioni promosse dall' *Estado Novo* avevano il fine ultimo di formare le nuove generazioni femminili secondo i canoni e i ruoli prestabiliti dalla società patriarcale portoghese: le donne dovevano essere "educate" sin da bambine al loro ruolo sociale di donna dipendente e sottomessa all'uomo.

Esemplificativa della situazione femminile portoghese e soprattutto dell'educazione impartita alle donne, è la relazione, frutto della memoria e della fantasia delle scrittrici, di una ragazzina contenuta in *Novas Cartas Portuguesas*:

*"As tarefas dividem-se em duas espécies: as tarefas do homem e as tarefas da mulher. [...] ao homem deu Deus nosso Senhor a tarefa de velar e mandar, que até Jesus Cristo foi homem e Deus escolheu ter filho e não filha [...] Depois há tarefas das mulheres, que acima de todas está a de ter filhos, guarda-los nas doenças, dar-lhes a educação em casa e o carinho [...] as mulheres foram feitas para a vida da casa, que é uma tarefa muito bonita e dá muito gosto ter tudo limpo e arrumado para quando chegar o nosso marido ele pode descansar do trabalho do dia que foi tanto, a fim de arranjar dinheiro para nos sustentar a aos filhos."*⁶⁰

Di supporto alla tesi che vede la donna secondaria e subalterna all'uomo, come possiamo notare dal testo sopra citato, è la religione. Dio, infatti, non ha scelto per salvare gli uomini una figlia ma un figlio maschio, Gesù Cristo, in questo modo la superiorità dell'uomo è indiscutibile ed è assolutamente giustificata in quanto volere del Signore.

L'*Estado Novo* trovò nella Chiesa Cattolica un forte alleato, tutte le decisioni dello stato erano benedette dalla "mano di Dio", la società salazarista era fondata su

⁶⁰ BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit., p.p. 225-226

principi “semplici”: *Deus, Patria, Autoridade e Família*. La donna portoghese accettò per molto tempo, incoscientemente, la sua condizione passiva e incontestabile, anche perché, i meccanismi socio-politici utilizzati per produrre quest’ideale di “femminilità” erano fini e subliminari. Lo stato si mostrava a favore del progresso della donna così come si mostrava al mondo intero un paese mediatore tra l’Europa e l’Africa, e non un colonizzatore.⁶¹ Secondo Salazar il colonialismo portoghese era stato diverso dagli altri colonialismi, in quanto colonialismo “buono”, a differenza degli altri paesi colonizzatori, che avevano agito solo per ragioni puramente economiche, il Portogallo era stato scelto da Dio per diffondere la dottrina cristiana. Il popolo portoghese era stato, quindi, designato da Dio per salvare tutte le anime pagane, in particolar modo, dell’Africa. Il Portogallo aveva portato solo pace e benessere, infatti, i paesi africani portoghesi erano gli unici a non essere in guerra.

Nei discorsi di Salazar, che convincevano la gran parte del popolo portoghese la verità veniva mascherata, così: le colonie diventavano province ultramarine, la guerra coloniale si trasformava in un gesto eroico per difendere la propria Patria, e le violenze sessuali subite dalle donne erano ingenui atti di condivisione, dove l’uomo portoghese si univa alla donna africana, nel rispetto dei principi cardini della Nazione, quelli di *miscigenação* e *fusão cultural*, entrambi testimonianze effettive di un paese avanzato e soprattutto non razzista.

⁶¹ Dopo gli avvenimenti disumani della seconda guerra mondiale, in particolar modo l’olocausto degli ebrei, l’ONU si pone contro ad ogni tipo di violenza e oppressione dell’umanità, per questo, la colonizzazione portoghese in Africa inizia ad essere vista come un esempio negativo contro la libertà e i diritti umani. Salazar, riprendendo la teoria lusotropicalista del sociologo brasiliano Gilberto Freyre, annunciava il mito di nazione multicontinentale e multietnico, offrendo ai portoghesi un’unica grande patria, un Portogallo, non più colonizzatore, ma centro di diverse province, così le colonie diventavano delle “innocue” province ultramarine.

In modo del tutto paradossale, lo stesso Movimento Nazionale Femminile (MNF), che nacque nel 1961, fu promosso da Salazar. L'obiettivo principale era quello di dare supporto ai soldati che combattevano le guerre coloniali. Questo movimento, invece di proporre un nuovo modello di donna, sostituì semplicemente quello precedente di figlia, madre e sposa, con quello di aiutante dei soldati. Le donne cucivano vestiti, cucinavano, distribuivano sigarette e raccoglievano fondi per le campagne militari. In pratica la donna portoghese continuava, anche se in maniera diversa, ad essere sottomessa all'uomo. La donna, inoltre, in quegli stessi anni non aveva diritto a niente, né poteva difendere il proprio onore, le disparità tra i sessi erano enormi e ingiuste. La vita di una donna valeva molto meno di quella di uomo, dimostrazione esemplificativa era la legge sull'adulterio, articolo 372 del Codice Penale Portoghese, nella quale veniva affermato che un uomo sposato, con il solo sospetto che sua moglie stesse commettendo adulterio, poteva uccidere sia lei che il suo amante, pagando al massimo con una pena di sei mesi di esilio.⁶²

L'uomo era il solo e unico "padrone" e la donna, vittima di una relazione coniugale impari, non aveva altra scelta se non quella di obbedire, sacrificarsi e sottomettersi al potere patriarcale delle legge portoghese. Così la donna era semplicemente un'altra proprietà privata dell'uomo, basti pensare che fino al 1967 una donna portoghese per lavorare doveva esibire il permesso scritto dal marito. La legge, inoltre, motivava l'uomo a considerare sua moglie un vero e proprio oggetto, utile

⁶² La legge in questione è: "*O artigo 372.º do Código Penal, ao estabelecer a pena de desterro para fora da comarca por seis meses ao homem casado que, achando sua mulher em adultério, a matar a ela ou ao adúltero, ou a ambos, ou lhes fizer qualquer ofensa grave, à mulher casada que praticou os mesmos fatos nas pessoas do marido e da concubina «teída e manteída pelo marido na casa conjugal», e, bem assim, nas mesmas condições, aos pais a respeito de suas filhas menores de 21 anos e dos corruptores delas, por que abstrai inteiramente da verificação de emoção violenta que aos agentes podem eventualmente produzir tais factos, confere um autêntico «direito de matar».*"

solo alla procreazione e mantenimento della specie. Per la legge portoghese il corpo femminile serviva unicamente alla riproduzione e gli atti sessuali, non finalizzati ad essa, erano considerati “vizi contro natura”.

È solo durante gli anni settanta che il ruolo della donna inizia a cambiare, attraverso la letteratura, la donna intraprende un processo di riappropriazione dei propri diritti, scoprendo il suo corpo e la sua sessualità.

La letteratura femminista di quegli anni permette alle donne di definire e soprattutto affermare la propria femminilità che non è più vissuta con vergogna, disagio e senso di colpa.

Di pari passo con la letteratura il femminismo lotta per i diritti negati, contro la discriminazione sessuale, non solo femminile ma anche omosessuale.

In questo tempo di cambiamento e di rivoluzione si iscrive *Novas Cartas Portuguesas*, che attraverso le parole, unica arma possibile, combatte contro le ingiustizie e falsità dell’*Estado Novo*. La letteratura non scherza, attraverso di essa si effettua la vera rivoluzione: “*LITERATURA, não se faz rodinhas*”⁶³. In questo libro tre donne si uniscono per una sola causa, nonostante la consapevolezza dei rischi che corrono, continuano a combattere per la libertà della donna e non solo.

La fluidità strutturale e linguistica

Come abbiamo già detto *Novas Cartas Portuguesas* nasce dalla rilettura della tradizione e proprio per questo possiamo incontrare diversi stili e generi.

⁶³ BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit., p. 6

L'ibridismo è la sua caratteristica peculiare, che ha portato non poche difficoltà nella definizione del suo genere. Possiamo spiegare *Novas Cartas* solo per esclusione, illustrando quello che non è: *“É tal a rotura introduzida pela Novas Cartas Portuguesas que a sua primeira abordagem só pode ser feita à luz do que elas não são.”*⁶⁴

Non è una raccolta di lettere, nonostante la lettera è lo stile dominante e soprattutto il punto di partenza, non è una semplice collezione di poesie, anche se è un genere molto presente all'interno del libro, non è un romanzo, sebbene potremmo ricostruire, attraverso il continuo dialogo tra le lettere, diverse storie che ci conducono ad una trama precisa:

*“São talvez um pouco de tudo isso. E ainda mais: uma forma nova de dizer a pessoa humana e o seu modo de estar no mundo, um ensaio que não se quer filosófico, mas que toca as raízes do ser, um contributo inédito para antropologia social, no que recolhe de vida, de sensações, de comportamentos singulares universalizados.”*⁶⁵

Novas Cartas Portuguesas, quindi, non può essere definito, sfugge a tutti canoni letterari tradizionali, ed è proprio in questo suo essere inclassificabile che possiamo ritrovare il suo punto di forza: la fluidità dell'opera è il contrattacco alla rigidità delle regole imposte dalla dittatura. L'inesistenza di un ordine fisso genera letture alternative del testo, dove il lettore può trovare il proprio filo conduttore, praticamente è un testo aperto, ad ogni lettura è possibile scoprire nuovi percorsi,

⁶⁴ PINTASILGO, M., *Pré-Prefácio*, in BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit., p.XXVII

⁶⁵ *Ibidem*

nuove strade ma che alla fine conducono sempre ad uno stesso cammino, il cammino verso la libertà.

Nell'organizzazione dell'opera si ritrova il suo segno innovatore; solo in termini cronologici, nonostante tutte le lettere siano datate, il lettore è posto in un continuo salto tra passato e presente, le date sono inutili ai fini narrativi, e come se, ancora una volta, le tre autrici, pur rispettando i canoni letterari del genere epistolare, dimostrassero che le "regole" anche se seguite letteralmente possono essere trasgredite e soprattutto molto spesso non servono a molto. È questa la vera sovversione: cambiare il sistema dal suo interno attraverso la rilettura delle sue stesse leggi. L'ibridismo dell'opera è dato, inoltre, dall'incessante ricorso ai riferimenti inter-testuali e intra-testuali. Dal punto di vista intra-testuale, oltre al fatto che le lettere dialogano tra loro, esiste un ulteriore dialogo tra le varie opere precedenti delle tre autrici, per i riferimenti inter-testuali, invece, l'opera attraversa, con molta agilità, svariate epoche letterarie, richiamando all'attenzione del lettore poeti di generazioni diverse, passando dalla tradizione classica letteraria portoghese, come autori del XVI secolo, quali Bernandim Riberio e Luís de Camões, fino ad arrivare al surrealismo degli '20 del Novecento con Alexandre O' Neill, per poi spaziare nella letteratura internazionale con espliciti riferimenti ad esempio a quella inglese, con la citazione della poesia *Alba* di Ezra Pound (p.92). Il riferimento, in generale, è il fondamento dell'opera, basti ricordare che la stessa idea del libro nasce dalla rilettura di un altro testo, d'altronde, proprio come affermano le stesse autrici dalle prime parole del libro: "*toda a literatura è uma longa carta*".⁶⁶

⁶⁶ BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit., p.3

La molteplicità dei generi presenti nell'opera, oltre ad essere un fattore di sovversione, non permette una lettura univoca e rimarca l'impossibilità di classificarlo secondo i parametri tradizionali della letteratura. La sua struttura rizomatica offre a livello estetico una libertà enorme di interpretazioni: "*o texto torna-se o mais possível exercício radical di liberdade*".⁶⁷

Oltre alla struttura ricercata anche il tipo di linguaggio scelto e usato dalle autrici contribuisce in maniera incisiva a destabilizzare il lettore. Le differenze linguistiche variano da testo a testo, in base al genere cambia anche la lingua, si passa da un linguaggio popolare, con segni distintivi dialettali, ad uno più accurato, di tipo saggistico, quando ad esempio si parla di legge. L'eterogeneità della lingua assume nel corso dell'opera diversi aspetti, la lingua è continuamente reinventata attraverso giochi fonetici, semantici e lessicali, che danno vita a un movimenti linguistici dove le parole acquisiscono nuovi significati. *Novas Cartas Portuguesas* è un libro di riletture, di rivisitazioni non solo tematiche e letterarie ma anche linguistiche. Ad esempio il ricorso alle parole omofone come *Cela/Sela* (Cella/Sella), o l'utilizzo di parole omonime come *hábito* (che può essere inteso come abito culturale ma anche come quello monacale) o *irmã* (sorella nell'accezione religiosa della parola ma molto spesso usata con il significato che dà vita ad un patto tra donne, che sono *sorelle* in quanto vivono tutte la stessa condizione).

Questi giochi di parole e di significato, oltre a produrre un effetto di ambiguità semantica, hanno un impatto forte a livello fonico e conferiscono al testo una qualità letteraria indiscutibile.

⁶⁷ AMARAL, A., *Desconstruindo Identidades: Ler Novas Cartas Portuguesas à Luz da Teoria Queer*, in *Cadernos de Literatura Comparada* 2/3, Dezembro, 2001, p.81

La vera difficoltà del traduttore di *Novas Cartas Portuguesas* è proprio riuscire a riprodurre lo stesso effetto in un'altra lingua. Tradurre, come sappiamo, è sempre una sfida, fatta di scelte e quindi di rinunce, e il traduttore che si avvicina a questo libro deve affrontare un'ardua sfida.

La potenzialità letteraria di *Novas Cartas* è data anche dalle molte figure retoriche presenti in esso, come l'alterazioni, che aggiungono ritmo e musicalità ad un discorso politico e sociale importante: "*Hábitos de usos e modos, medos bravos: hábitos de útero e convento. Hábitos e fatos fitas a forma-nos as formas*",⁶⁸ o ancora, quando nella *Terceira Carta I* annunciano il tema principale del libro, attraverso l'allitterazione della consonante S, quasi per ricordare il sonoro del silenzio *shhh*, nel quale le donne sono state riposte dagli uomini, una condizione, che è condivisa (*compartido*) da tutte e sottolineata semanticamente dalla ripetizione e dal gioco di parole tra *paixão* e *compaixão*: "*o tema é de passagem, de passionar, passar paixão e o tom é compaixão, è compartido com paixão.*"⁶⁹

Niente è lasciato al caso, i giochi lessicali sono costanti in tutta l'opera e creano effetti sonori sorprendenti, aggiungendo una forte carica semantica al discorso, in effetti: "*freira não copula/multe parida e laureada/ escreve mas não pula.*"⁷⁰

È di rilevante importanza, inoltre, il carattere trasgressivo della forma, le autrici inventano nuove parole, colmando le lacune linguistiche dettate da un punto vista, fino allora, solamente maschile e colonizzatore della lingua. Nascono parole come *conventuar 7*, sono utilizzati termini nautici, quindi relativi ad un mondo del tutto

⁶⁸ BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit., p. 33

⁶⁹ Ivi, p. 7

⁷⁰ I BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit, p. 6

maschile, come *rumo7* e *amarra 26*, parole note al popolo portoghese, che si è sempre riconosciuto in un popolo di navigatori.

È una scrittura tutta al femminile che si rifiuta di sottostare al potere fallocentrico della lingua: le donne sono stanche di essere escluse e lo dimostrano usando un linguaggio diverso, o meglio, dando al linguaggio che è sempre esistito una nuova accezione, contrapponendo al potere centralizzato del fallo il corpo della donna.

La lingua diventa emblematica della condizione della donna e il gusto iperbolico, tipico dello stile Barocco, periodo a cui risalgono le *Cartas* di Mariana, traduce i sentimenti confusi e sensibili dei diversi soggetti – protagonisti delle lettere, dando all’opera un grande valore semantico e morfo-sintattico. Il suo stile affettato non riesce comunque a compromettere la fluidità dell’opera, anzi rimarca l’intensità e l’ardore dei sentimenti espressi, in quanto, metafora di un corpo (quello di Mariana) esasperato dal desiderio e dall’abbandono, che rompe i canoni classici, lasciando trapelare una forte passione capace di oltrepassare le questioni stilistiche.

D’altronde il tema principale, come le stesse autrici annunciano, è senza ombra di dubbio la passione.

La passione si traduce in un linguaggio fortemente erotico, che sottolinea la natura e il bisogno di eccesso dell’opera e della donna, che non riesce e non vuole più reprimere i suoi istinti sessuali. Un testo come “*A Paz*” credo che possa esprimere appieno questa volontà di riappropriazione del corpo femminile:

“*Compraz-se Mariana com seu corpo. [...]*

As pernas, brandas e macias, de início estiradas sobre a cama, soerguem-se levemente, entreabertas, hesitantes; [...]

Mariana deixa que os dedos retore da vagina e procurem mais alto o fim de espasmo que lhe trepa de manso pelo corpo. [...]

O suor acamado, colado à pele lisa, os dedos esquecidos no clitóris, entorpecido, dormente.

A paz voltou-lhe ao corpo distendido, todavia, como sempre, pronto a receander-se, caso quera, como o corpo, Marina se comprazer ainda”⁷¹

Usare parole come vagina e clitoride era davvero un grande scandalo nella società portoghese dell’epoca salazarista, inoltre, descrivere la scena di una suora che nella sua cella trova la “pace” attraverso la masturbazione e non attraverso Dio e la preghiera, come dovrebbe essere, rende tutto ancora più blasfemo e irriverente.

E come Mariana, che è consapevole dei rischi che corre nel trasgredire i codici morali e sociali dell’epoca continua comunque a seguire i suoi istinti, le tre autrici decidono di intraprendere questa strada verso la libertà della donna, alla quale è stato impedito l’accesso a tutto:

“Mas em teias seremos, se preciso, as três, aranhas astuciosas fiando de nós mesmas nossa arte, vantagem, nossa liberdade ou ordem.”⁷²

Le tre Marie, quindi, continueranno a “tessere”, come *aranhas astuciosas*, il cammino verso la libertà nonostante siano già consapevoli dei pericoli che ne conseguiranno:

“De nós acesso só a quem nos venha pôr de manso ou raiva tão acesa que mãos lhe consentiremos, porém sempre longe, e que das três não tema o consentido: pois

⁷¹ BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit., p. 36- 35

⁷² BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit., p. 34.

grande perigo leva, corre, até mesmo lavra de improviso. [...] Já mesmo houve quem em modos de ameaça predissesse: << uma de vocês morre >>.”⁷³

La tensione sessuale presente in tutta l’opera non è affatto ingenua e innocente, le tre autrici intenzionalmente sfidano il mondo maschile attraverso un linguaggio forte e situazioni limite, un libro dell’eccesso:

“Excessivas as situações, excessivo o tom, excessivas as repetições dum mesmo acto, excessivo a final todo o livro que vai terminando sem realmente terminar, como se tal excesso não coubesse nas dimensões normais.”⁷⁴

Dove “eccesso” significa essere donne e voler rompere i limiti, invertire la situazione soggetto – oggetto, dove l’uomo da sempre era il soggetto e la donna il suo oggetto, eccessivo è porre al centro del libro la donna e non l’uomo, raccontare di donne che si masturbano, che oltre a provare piacere proprio come gli uomini, non ne hanno bisogno in quanto riescono a procurarsi piacere anche da sole, eccessivo è voler rivendicare il proprio corpo.

L’eccesso irrompe in una scrittura viscerale che nasce dalle profondità recondite dell’animo femminile, da una analisi di se stesse, da una forte consapevolezza del modo che le circonda.

Leggendo questo libro il lettore apprende, pagina dopo pagina, a dare un senso nuovo a ciò che è sempre esistito, cambiare radicalmente, anche se gradualmente e in maniera silenziosa, il suo punto di vista, trasgredire rispettando comunque le regole, si potrebbe affermare che alla fine di questa lunga, a volte, contorta opera, il

⁷³ Ivi, p.68

⁷⁴ PINTASILGO, M., op. cit., p. XXVII - XXVIII

lettore compie un viaggio verso la propria autocoscienza. Le donne, in particolar modo, diventano finalmente coscienti della loro condizione, poiché è solo con la piena consapevolezza e accettazione che si possono cambiare le cose, non è possibile superare i limiti senza prima conoscerli.

La fluidità della struttura, del genere, della lingua, dei riferimenti, nonostante in un primo momento sembri quasi incomprensibile, accompagna il lettore ad una medesima fluidità di pensiero⁷⁵.

⁷⁵ Proprio per la sua natura fluida, che sfugge ad un canone letterario, per i temi trattati, per la tipologia di linguaggio "ambiguo" e eccessivo, *Novas Cartas Portuguesas* è stato ed ancora tutt'ora letto alla luce di diverse teorie, come ad esempio, la teoria *Queer*. Questa teoria è nata in seno agli studi gay e lesbici, agli studi di genere e alla teoria femminista. Sulla scia delle tesi di Michel Foucault, Jacques Derrida e Julia Kristeva, e mette in discussione la naturalità dell'identità di genere, dell'identità sessuale e degli atti sessuali di ciascun individuo, affermando invece che esse sono interamente o in parte costruite socialmente, e che quindi gli individui non possono essere realmente descritti usando termini generali come "eterosessuale" o "donna". La teoria *Queer* sfida pertanto la pratica comune di dividere in compartimenti separati la descrizione di una persona perché "entri" in una o più particolari categorie definite, rigettando la creazione di categorie ed entità-gruppo artificiali e socialmente assegnate basate sulla divisione tra coloro che condividono un'usanza, abitudine o stile di vita e coloro che non lo condividono.

CAPITOLO III

La traduzione italiana

Nella sua opera postuma *Pour une critique des traductions: John Donne*, uscita nel 1995, Berman sottolinea l'importanza di andare oltre i testi per una critica della traduzione. Fondamentale è chiedersi chi sia il traduttore, analizzare la traduzione, intenderla come opera a sé e non come riproduzione in un'altra lingua dell'originale.

La traduzione non deve essere considerata inferiore perché subordinata al testo originale. Il testo tradotto è autonomo, vive di vita propria, e la sua dignità va di pari passo al testo originale. Riconoscendo alla traduzione una specificità, quindi, ammettiamo l'importanza di formulare una critica specifica.

Se per Berman la critica ad una traduzione significa analisi dettagliata di quest'ultima, dei suoi tratti fondamentali, del progetto che le ha dato nascita, dell'orizzonte in cui è sorta e della posizione del traduttore è implicito che la vera difficoltà nel criticare una traduzione è quella di trovarsi di fronte ad un testo che è già risultato di un lavoro critico su più livelli.

Procedendo in questo senso ci avviciniamo alla critica della traduzione in accordo con l'idea di Torop: l'oggetto della critica della traduzione deve essere un modello tassonomico virtuale del processo traduttivo. Tassonomico in quanto permette di descrivere tutti i tipi di traduzione possibile, virtuale perché dobbiamo tener conto della continua relazione tra prototesto (testo di partenza) e metatesto (testo d'arrivo), e infine, la personalità creativa del traduttore.

***Novas Cartas Portuguesas* e i progetti di traduzione**

Il background politico e culturale di *Novas Cartas Portuguesas* ha contribuito inevitabilmente nei progetti di traduzione nei diversi paesi. Basti pensare che il testo originale determinò un clamoroso processo contro le tre autrici, in quanto, fu giudicato dall'*Estado Novo* un'opera scandalosa per i suoi forti contenuti sociali e politici. Il processo diede vita a proteste e manifestazioni internazionali a favore della causa delle "tre Marie". Nonostante lo scenario politico e sociale delicato e il ritiro dal mercato del testo, *Novas Cartas Portuguesas* è stato tradotto in diversi paesi, quasi immediatamente dalla sua pubblicazione in Portogallo.

La prima traduzione è stata in lingua francese nel 1974 con il titolo di *Nouvelles Lettres Portugaises*. Tradotto da Vera Alves de Nobrega, per la casa editrice Evelyne Le Garrec et Monique Wittig.

A seguire ci fu quella inglese nel 1975, sia per l'edizione statunitense che inglese, il libro uscì con il titolo *The Three Marias: New Portuguese Letters*. Tradotto da Helen R. Lane (prosa), Faith Gillespie and Suzette Macedo (poesia), per la casa editrice Doubleday.

In Italia, la traduzione arriva cinque anni dopo, opera di Marina Valente per la casa editrice Rizzoli nel 1977.

Novas Cartas Portuguesas ha avuto un forte impatto nel mondo, per le sue argomentazioni, in un'epoca di grandi cambiamenti e rivoluzioni sociali, le case editrici avvertono la necessità di tradurlo.

Dopo pochi giorni dall'uscita del libro originale, le tre autrici furono arrestate con l'accusa di pornografia e offesa alla morale pubblica e il loro arresto scatenò una grande reazione nei movimenti femministi. Molte testate giornalistiche

internazionali si occuparono del processo delle autrici, conosciute come le “tre Marie”, è questo destò altrettanto interesse per il libro in questione.

L’interesse nato negli anni Settanta per il libro si soffermava sulla questione politico – femminista, come possiamo dedurre da un articolo della rivista *ípsilon*, dove si legge quanto gli avvenimenti e il processo sia molto più importante del valore letterario del testo:

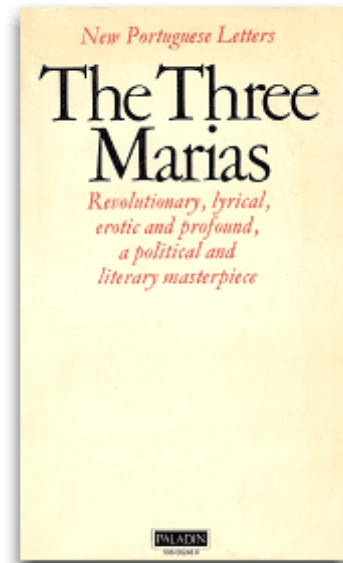
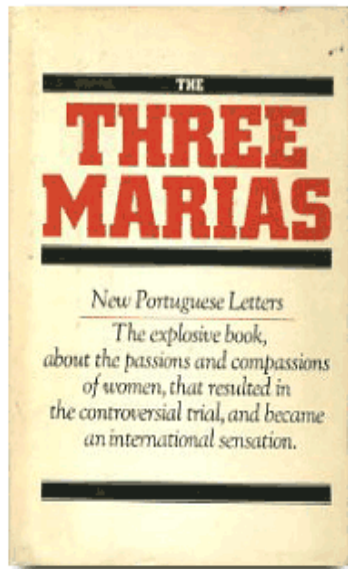
*“Após a sua publicação em Abril de 1972 (na editora Estúdios Cor, dirigida por Natália Correia) e posterior apreensão, houve algumas reedições, nomeadamente pela Moraes nos anos 80, e, 25 anos depois, pela Dom Quixote. Contudo, o livro nunca chegou a ter uma circulação generalizada, e ainda que reeditado, nunca foi leccionado em universidades portuguesas, à excepção dos mestrados dirigidos por Ana Luísa Amaral. É, por isso, uma obra mais conhecida do que lida.”*⁷⁶

Novas Cartas Portuguesas ha fatto il giro nel mondo in pochi anni, è stato presentato come libello della rivoluzione femminista portoghese, ma in nessuno paese è stato realmente valorizzato per la sua rivoluzione artistica e letteraria. La conseguenza principale di questo atteggiamento nei confronti dell’opera è stata la nascita di traduzioni, troppo spesso, sommarie e riduttive.

Se la nostra analisi si fermasse solo alle copertine delle diverse traduzioni del libro sarebbe evidente che ciò che condiziona la scelta stessa del testo in *front page* è ancora una volta solo la questione politica, sociale e femminista. Nella versione americana e inglese, addirittura, il nome delle tre autrici non compare, quasi come se non fosse importante chi avesse scritto questo libro, con il generico nome di “Three Marias”, così conosciute per il caso del processo, l’opera è presentata come

⁷⁶ Articolo della rivista *ípsilon* supplemento del giornale portoghese *Público*, del 10/11/2012, di São José Almeida e Raquel Ribeiro, disponibile online su <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=269270>

un libro sulle passioni e compassioni femminili che nella loro lotta contro il maschilismo è diventato una “sensazione” comune.



Diverso è il caso della francese, la prima traduzione del libro nel 1974, in cui la semplicità predomina:



L'importanza della scelta della copertina da parte della casa editrice è fondamentale, la presentazione di un libro, molto spesso è ciò che denota la sua

fortuna. È chiaro che la grafica degli anni Settanta non è quella attuale, ma è pur vero, che le case editrici hanno voluto soprattutto evidenziare l'elemento politico e femminista, probabilmente decisione dettata anche da una questione di mercato, basti pensare che ci ritroviamo negli anni di enorme fermentazione nel mondo femminista.

La traduzione italiana è un caso differente, anche se la copertina del libro si presenta simile alle altre e come nell'epigrafi inglese e americana è sottolineato il fattore femminista:



Il suo tratto distintivo è l'anno di pubblicazione, il 1977.

Come mai dopo ben cinque anni dall'uscita portoghese e due/tre anni dalle altre traduzioni, la casa editrice Rizzoli decide di tradurre *Novas Cartas Portuguesas*?

Dalla mia ricerca sulla ricezione del libro in Italia, posso presumere che la casa editrice Rizzoli, negli stessi anni in cui pubblicava libri con forte valore politico e sociale, avesse deciso di tradurre *Novas Cartas* proprio perché riusciva a riflettere la delicata situazione che l'Italia stava vivendo. Gli anni Settanta sono anni particolari

per il nostro paese, l'Italia era stata travolta dalle rivoluzioni sociali e soprattutto da una silenziosa guerra civile. In un paese dove gli atti terroristici erano all'ordine del giorno, causando vittime innocenti, la politicizzazione del corpo presente in *Novas Cartas* diventava un'immagine dialettica significativa. È proprio in questo contesto di militanza e contrapposizioni che dobbiamo inserire la traduzione italiana del libro.

Un progetto di traduzione fortemente voluto da Armanda Guidicci, scrittrice e attivista del movimento italiano dell'epoca; autrice, inoltre, della prefazione della versione italiana.

Dalle sue parole di introduzione all'opera, nonostante più volte faccia riferimento al valore letterario del libro, ciò che maggiormente continua ad essere posto in primo piano è il lato femminile – femminista: “il fascino, inafferrabile e captante, di queste pagine sature, esplosive, di femminilità repressa – espressa, si instaura infatti proprio nel rapporto, segreto, fra femminilità e femminismo.”⁷⁷

E alla domanda se questo libro possa essere un implicito manifesto femminista, nonostante non abbia dichiarati slogan, risponde:

“Femminista, invece, proprio nella misura migliore. Nella misura segreta, poetica e rara, in cui, nel nostro scorcio di secolo, la femminilità, una volta che per davvero si intensamente profondamente anche penosamente vissuta ed esperita, senza paura della verità così dura da guardarsi in faccia, del dolore che la verità fino in fondo guardata a occhi duri inevitabilmente infligge – che è lo strazio, umano, e senza

⁷⁷ GUIDUCCI A., op. cit., p. IX

distinzione di sesso, per tutto il non avuto – diventa, per la lucida intensificante forza del dolore, femminismo.”⁷⁸

Nel caso specifico della traduzione italiana di Marina Valente riscontriamo diverse problematiche generate da diverse motivazioni. Seguendo le linee principali del processo suggerito da Berman per una critica della traduzione, vorrei iniziare con una breve presentazione della traduttrice.

Marina Valente: l’orizzonte traduttivo

Marina Braschi, meglio nota come Marina Valente, dal cognome del marito imprenditore editoriale milanese Riccardo Valente⁷⁹, è una traduttrice di lunga esperienza, nel corso della sua carriera si è confrontata con diverse voci straniere, sia femminili che maschili, traducendo soprattutto libri dall’inglese e dal francese.

Il suo primo approccio alla traduzione nasce per aiutare suo marito, grande appassionato di fantascienza, nel suo progetto di pubblicare la famosa rivista fantascientifica americana in italiano “Galaxy”:

“Pubblicavano romanzi di fantascienza americani, e per mancanza di soldi ha convinto la moglie Marina a tradurre i testi, sotto la sua supervisione. *E’ stato così che lei ha iniziato la carriera di traduttrice: oggi (nell’80) è molto affermata nel settore, lavora per Mondadori e Rizzoli traducendo i libri dei maggiori scrittori*

⁷⁸ Ibidem, p. X.

⁷⁹Nonostante i miei disparati tentativi non è stato possibile riuscire a contattare Marina Valente, quindi, tutte le mie affermazioni sono frutto di una sintesi e analisi di dati ritrovati dalle mie ricerche personali.

americani... ma ai tempi di Galaxy non aveva ancora fatto una sola traduzione in vita sua.”⁸⁰

Così nel 1968, anno di pubblicazione di *Galaxy*, Valente comincia a tradurre, successivamente lavorerà per le case editrici Mondadori e Rizzoli, tra le opere tradotte a suo nome ricordiamo:

Dal francese

L'astragalo di Albertine Sarrazin, *Il potere d'informare* di Jean-Louis Servan-Schreiber, *Un sacchetto di biglie* di Joseph Joffo sempre tradotto dal francese,

Dall'inglese

Chi ha perduto un americano?: guida ai luoghi meno accessibili di New York, Londra, Parigi, Dublino, Barcellona, Almería, Siviglia, Istanbul, Creta e Chicago di Nelson Algren, *Due vite* di Donald Windham.

Questi esempi possono bastare per dimostrare la teoria che Marina Valente, nonostante fosse una traduttrice affermata e stimata in quegli anni, non ha mai avuto nessuna esperienza traduttiva con la lingua portoghese se non per *Novas Cartas Portugueas*.

A questo punto, conoscendo l'importanza socio - culturale che è alla base del libro, possiamo percepire la difficoltà incontrata da Marina Valente, che completamente al di fuori dal mondo portoghese, si è ritrovata a tradurre uno dei libri più potenti di tutta la storia della letteratura del Portogallo.

⁸⁰ COZZI, L., *L'Epoca d'oro della Galaxy italiana – 1° parte*, articolo online in Terra Incognita Magazine: <http://www.terraincognitaweb.com/l-epoca-d-oro-della-%E2%80%9Cgalaxy-italiana-1%C2%B0-parte/>

Inoltre, dal confronto tra la traduzione italiana e l'originale portoghese emergono errori, che a mio avviso, sono dettati proprio da questa sua inconsapevolezza culturale.

Nella *Terceira Carta I* in portoghese leggiamo:

“*Só que Beja ou Lisboa, de cal o de calçada – há sempre uma clausura pronta a quem levanta a grimpa contro os usos;*”⁸¹

In italiano:

“che sia a Beja o a Lisbona, tra mura di calce o di cemento armato, una clausura sarà sempre pronta per chi leva la mano contro le usanze”⁸²

Tradurre *de cal o de calçada* -> tra mura di calce o di cemento armato è molto riduttivo, si elimina del tutto, in questo modo, il contesto culturale: qualsiasi persona che è stata a Lisbona o comunque conosce minimamente il Portogallo, anche se non cultrice della lingua e della cultura portoghese, sa che la *calçada* non è il cemento armato bensì una tipica pavimentazione stradale portoghese composta da un mosaico di pietre, inoltre, l'associazione tra *Beja / cal* e *Lisboa / calçada* non è affatto casuale: il *cal* è un materiale tipico delle costruzioni dell'Alentejo e delle piccole cittadine portoghesi, mentre la *calçada* è tipica delle grandi città. È chiaro che nella traduzione non è possibile esplicitare completamente ciò che c'è dietro ad ogni parola, e che il traduttore è posto davanti a delle scelte continue e quindi delle perdite, in ogni caso, è comunque doveroso cercare sempre di rispettare il contesto culturale dell'opera, in quanto, la traduzione non avviene solo a livello linguistico

⁸¹BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., 2010, op. cit., p.6

⁸²BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., 1977, op. cit., p.3

ma anche culturale, e il traduttore deve essere un abile negoziatore tra culture diverse.

Ho notato, inoltre, che Valente traduce il verbo portoghese *subir* -> subire :

“*Resolver não é dar ou subir*”⁸³ -> “Risolvere non è dare o subire.”⁸⁴

Questa traduzione è conferma la sua inconsapevolezza traduttiva. *Subir* in italiano significa Salire e non ha altre accezioni che potrebbero condurre al termine italiano Subire, se non la somiglianza morfologica e fonetica, potremmo dire in fine che questo è un classico errore dettato dai *false friends* linguistici.

Non solo all’infinito ma anche nella forma di participio passato:

“*Que loucura tomada a controgosto; que ternura súbita subida até ao peito.*”⁸⁵

“Che follia mi prende mio malgrado; che tenerezza improvvisa, subita fino al petto.”⁸⁶

Tradurre *subida* -> subita stravolge completamente il senso della frase perdendone completamente di significato.

È evidente che sia stato fatto un lavoro di traduzione letterale, senza soffermarsi molto sull’importanza delle parole.

Marina Valente ancora oggi continua il suo lavoro di traduttrice, traducendo libri soprattutto dall’inglese statunitense, l’ultima traduzione che appare a suo nome è del 2010, *I ragazzi del coro* di Joseph Wambaugh, scrittore infatti statunitense.

Alla luce di teorie come i *Traslation Studies*, dove la conoscenza della cultura del testo originale è il punto di partenza di ogni traduttore, possiamo affermare che la

⁸³ BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., 2010, op. cit., p. 26

⁸⁴ BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., 1977, op. cit., p. 15

⁸⁵ BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., 2010, op. cit., p. p. 74

⁸⁶ Ivi, p.47

traduzione italiana ha delle grandi problematiche dovute all'inesperienza di Marina Valente con la lingua portoghese, probabilmente, la Valente non sapeva realmente cosa stesse traducendo e che non si fosse resa conto di tutto quello che c'era dietro a *Novas Cartas Portuguesas*, che non era solo la questione del processo delle autrici. *Novas Cartas Portuguesas* è infatti un libro complesso, ogni sua parte, dalle lettere ai giochi di parole, deve essere immersa nel mondo portoghese, dietro ad ogni parola ritroviamo un archivio storico e culturale impressionante ed è impensabile poter tradurre quest'opera senza un'appropriata conoscenza. Proprio per questo motivo nel 2010, frutto del progetto "*Novas Cartas Portuguesas Três Décadas Depois*", viene pubblicata un'edizione annotata del libro, che riconosce a quest'opera la dovuta importanza, dando la possibilità a chiunque si approcci alla sua lettura, di percepire, almeno, attraverso le note, tutti i riferimenti, i dialoghi e le allusioni culturali, sociali e letterarie, imprescindibili dal suo processo di scrittura. Per un'adeguata analisi della traduzione è fondamentale indagare sulla posizione, il progetto del traduttore e la ricezione della traduzione stessa, l'analisi quindi deve costantemente riferirsi al processo traduttivo.

Nel libro *Momenti della traduzione fra settecento e ottocento*, Michele Mari nel capitolo dedicato a Girolamo Pompei, traduttore di Plutarco conclude dicendo:

“Credo che il pregio principale della versione pompeiana consista proprio in questa unità di tono, che non è, come hanno giudicato alcuni, ‘monotonia’, ma il segno di un coerente entusiasmo del traduttore nei confronti dell'originale, e al tempo stesso il

riflesso di una personalità letteraria meno inerte di quanto si possa pensare. La grande fortuna della versione ne è la prova migliore”.⁸⁷

Le nuove Lettere Portoghesi, è esattamente il caso opposto.

Manca questo coerente entusiasmo del traduttore, l'unità di tono qui diventa veramente monotonia e questo ha provocato inevitabilmente ad un'inadeguata fortuna del libro in Italia. La traduzione italiana ha dei problemi, problemi che ci fanno riflettere sulla grandezza e l'influenza della traduzione.

Il processo traduttivo

Nel processo traduttivo ha un ruolo fondamentale la dominante⁸⁸ del testo, ovvero, quell'elemento essenziale di un testo di qualsiasi genere sia, intorno alla quale il testo stesso si costituisce, in altre parole, l'elemento che il traduttore ritiene più importante.

Individuare la dominante è il preludio alla traduzione stessa. La focalizzazione della dominante permette di basare le successive strategie e scelte traduttive; in questo modo il traduttore si pone di fronte al testo esponendosi in prima persona, effettuando di volta in volta delle scelte in base alla propria interpretazione del testo, il traduttore diventa rappresentante della sua cultura.

⁸⁷ MARI, M., *Momenti della traduzione fra settecento e ottocento*, Istituto di Propaganda Libreria, Milano, 1994, p.305

⁸⁸ Il concetto di dominante è stato introdotto all'interno delle teorie di traduzione da Jakobson e dai formalisti russi, influenzando in particolar modo tutte le teorie che condussero all'idea di traduzione totale di Torop. Per "traduzione totale" s'intende un processo in cui, benché a ciascun livello della lingua emittente venga sostituito materiale testuale nella lingua ricevente, non significa necessariamente che a tutti i livelli tale sostituzione avvenga mediante equivalenti. Il concetto di totalità non è assoluto ma relativo. Riconoscere la traduzione come processo totale comporta anche la necessità di una descrizione scientifica di questo stesso processo.

Durante l'analisi di contenuto della traduzione italiana di *Novas Cartas Portuguesas* ho incontrato serie difficoltà nel riuscire a percepire quale fosse stata la dominante principale che avesse influenzato le scelte traduttive di Marina Valente.

Non è necessario avere davanti il testo originale portoghese per capire che qualcosa non torna nella traduzione italiana. Ci troviamo di fronte ad un testo senza alcuna dominante, con scelte traduttive comparabili ad una traduzione simultanea, parola per parola, senza dar peso al testo nella sua globalità. Ne deriva un linguaggio complesso e affettato, che non permette al lettore di capire appieno ciò che sta leggendo, a volte è necessario dover rileggere uno stesso passo per poter arrivare al significato del periodo, spesso un significato sfalsato. Anche il linguaggio dell'originale non è semplice, è volutamente ricercato, ma permette comunque una lettura più scorrevole e comprensiva del testo.

Quando si traduce bisogna ricordare che la leggibilità di un testo è il suo fine ultimo.

Nonostante la lingua portoghese presenti una struttura sintattica diversa da quella italiana (il periodo portoghese è molto più ipotattico rispetto a quello italiano) è comunque possibile una modifica o un adattamento per permettere una lettura più fluida e una migliore comprensione per il lettore. È pur ovvio che tale adeguamento linguistico, oltre al significato delle parole, debba rispettare lo stile dell'autore, seguirne il ritmo e accompagnarne la musicalità, caratteristiche fondamentali che conducono il lettore ad un'interpretazione non solo visiva ma anche emozionale. *Novas Cartas Portuguesas* è un continuo stimolo alle passioni e alle sensazioni, attraverso le quali il lettore si riscopre e può affermare la sua presenza nel mondo.

Un altro aspetto fondamentale del testo è la polifonia. Un libro scritto a sei mani che racconta le storie di molte donne inserite in diversi periodi storici. Con questi presupposti *Novas Cartas* può essere considerato un ipertesto. Se provassimo ad immaginare le tre autrici oggi, con internet e i moderni mezzi di comunicazione, forse *Novas Cartas* sarebbe stato il nome di un blog. Accostare il libro ad un blog non intende assolutamente minimizzarne il suo valore letterario. *Nova Cartas* è attuale, innovativo e immediato, con una struttura di *hiper-text*, tipica del web, dove attraverso i link, abbiamo la possibilità di legarci immediatamente ai diversi riferimenti fatti nel testo.

La difficoltà di traduzione può essere dovuta inoltre alla distanza dei vari testi. Nel caso delle lettere scritte dalle autrici, per esempio, gli eventi risalgono agli anni Settanta e rimandano ad un universo linguistico e culturale sicuramente diverso da quello delle lettere di Mariana del 1600. se poi pensiamo che ogni lettera è un racconto di vita, in epoche differenti, basato su esperienza ricettive personali, e che mette in gioco il tempo dilatandolo o avvicinandolo per tratti salienti, dobbiamo renderci conto che la morfologia della realtà captata è quella recuperata nel passato della memoria e nello stesso tempo ri-formata dal racconto. Il traduttore deve fare, quindi, un ulteriore passaggio di ricezione, trovandosi a dover ri-descrivere una realtà già elaborata da una ricezione personale, dalla memoria, del tempo e della scrittura.

Nella sua traduzione italiana, purtroppo, la polifonia si perde completamente, le diverse voci che si richiamano continuamente, anche attraverso il tempo, diventato un monologo atemporale di un autore onnisciente.

La traduzione è il risultato di una strategia dove il traduttore interpreta i testi attraverso il suo archivio culturale e personale. La strategia traduttiva è inevitabilmente collegata al background del traduttore, soprattutto quando intendiamo la traduzione nella sua totalità, seguendo l'idea di Torop, dove non esiste una traducibilità universale, uguale per ogni testo, ma solo livelli di traducibilità di una cultura.

Marina Valente, che come abbiamo già detto, ha sempre e solo tradotto testi dall'inglese e dal francese, ha subito inevitabilmente l'influenza di queste lingue e delle culture relative. Il bagaglio culturale della traduttrice appartiene a mondi e realtà completamente diversi da quella portoghese: se solo immaginiamo la situazione politica e sociale negli anni Settanta negli Stati Uniti ci rendiamo immediatamente conto che si tratta di una situazione opposta allo stato dittatoriale portoghese, ed è quindi evidente che la lente di lettura e di interpretazione della traduttrice non può che essere distorta.

A questo punto è forse legittimo domandarci come Marina Valente abbia potuto tradurre un libro di più di trecento pagine in una lingua che non conosceva.

Innanzitutto l'idea di traduzione negli anni Settanta era differente dall'idea attuale, i traduttori non erano specializzati in una sola lingua e per le case editrici i criteri di valutazione erano molto delimitati, spesso si pensava che per ottenere una buona traduzione bastasse un dizionario e la conoscenza di tecniche traduttive. In questa prospettiva non ci sorprende affatto pensare che per la traduzione de *Le nuove Lettere Portoghesi* sia stata scelta una persona completamente estranea al panorama linguistico portoghese, soprattutto perché il portoghese non era una lingua molto

diffusa in quegli anni, anche a causa del silenzio forzato dovuto dai cinquant'anni di dittatura; nel Mondo ma in questo caso in Italia, si conosceva ben poco del Portogallo.

Considerando la storia editoriale della traduttrice e i diversi problemi nella traduzione è molto probabile che Marina Valente, vista la conoscenza della lingua inglese, abbia trovato qualche spunto nella traduzione americana di *Novas Cartas Portuguesas*. Nella quarta pagina della versione italiana, pagina dedicata ai *copyrights*, ritroviamo non solo quelli portoghesi dell'edizione del 1973, ma anche quelli americani dell'edizione del 1975. Citazione singolare, questa, ma testimone della tesi per cui Marina Valente non conoscesse la lingua portoghese, motivo per cui si è trovata a far fronte alla traduzione affidandosi anche all'edizione americana. Da adesso in poi la questione quindi si sposta su un ulteriore piano comprensivo: la comparazione del processo traduttivo con una terza lingua.

Caso studio: l'influenza della terza lingua

Durante il processo traduttivo di *Novas Cartas* dal portoghese all'italiano, la lingua inglese ha avuto senza dubbio un impatto decisivo. Leggendo il testo tradotto della Valente sembra quasi che la traduttrice abbia fatto ricorso al testo in inglese per saltare gli ostacoli dettati dall'incomprensione linguistico-culturale del testo portoghese, un *escamotage* per risolvere i suoi dubbi e le sue perplessità di fronte ad una lingua così tanto simile alla sua, ma così tanto lontana dalla sua realtà. La scelta e l'extrapolazione degli esempi è un lavoro molto delicato nella critica della traduzione, che si basa sull'interpretazione dell'opera. Il passo che ho scelto come

caso studio in particolare è a mio avviso molto emblematico e esplicativo dell'intero libro, esso testimonia il significato dell'opera attraverso una scrittura che possiede il più alto grado di necessità, e proprio per questo difficile da tradurre. Ha inoltre una prosa molto specifica, questa specificità sta soprattutto nel suo carattere poetico, nel ritmo delle frasi e nella densità ellittica delle immagini e delle espressioni. Sono innumerevoli nell'insieme le frasi intoccabili, dove forma e senso sembrano inseparabili, come se si avesse a che fare con un'unicità fatale che è prerogativa del linguaggio poetico.

Come nel linguaggio poetico non si avanza seguendo il percorso tracciato dalla successione delle parole, ma ci si ferma attratti dal riflesso che certe parole rimando per la prossimità con le altre, indipendentemente dalla sintassi o dal ruolo per cui sono collocate nella catena verbale.

Prima di iniziare la mia analisi e critica della traduzione vorrei che si leggesse per intero il testo tradotto in italiano, in quanto, credo che sia necessario nella prima fase di una critica alla traduzione aver il quadro totale di essa e resistere alla compulsione del confronto con l'originale. La lettura complessiva permette di presentire, e in questo caso dimostrare, che il testo non "tiene", sia come lavoro scritto nella lingua ricevente sia come testo vero e proprio dotato di sistematicità, coerenza, organizzazione di tutte le sue componenti, prerogative fondamentali ai fini della leggibilità:

“MONOLOGO PER ME A PARTIRE DA MARIANA SEGUIDO DA UNA
PICCOLA LETTERA”

Ascolta, Mariana, il silenzio con le sue pietre poste a una a una per costruire un convento.

Che madre ti aiutò, che mano ti tocco la spalla, che pungo ti sferrò l'ultimo colpo?

Tu bionda, contrariamente alla tua casta(così ti sarebbe piaciuto essere?) o di pelle dolce, come indica il tuo nome: mora, il mare e la terra, il tuo Alentejo ardente, arido, la tua spiaggia interiore dove ti distendi con l'ozio nelle cosce, nelle anche, nella vagina.

Tu, bionda, riparata e esposta.

Tu, esposta malgrado le grate dietro cui ti sei messa in vedetta.

Tu, di vedetta e esposta. Tu esatta. Tu di cui oggi si dubita l'esistenza.

Troppo hai visto oppure nulla ti accadde se fosti rifiutata; eri eccessiva. Ti sei voluta rifiutata. Non ha mai capito o saputo nulla di te stessa. Che facevi? Che manovravi? Cosa dimenticavi? Cosa prendevi per sicuro? E sicuramente c'erano giorni in cui ti dimenticavi e nei quali trovavi caldo alimento.

Ti ho troppo posseduta e distrutta; ti rifiuto, esito, ti ricostruisco separata da me e ti rendo una seduttrice.

Cosa è possibile dire di una donna avuta, ricevuta dagli uomini sotto la copertura del velo?

Nella tua cella, di nascosto, hai conosciuto il piacere degli abbracci e il sudore dei corpi, la dolcezza delle lingue, la durezza eretta di chi ti visitava il ventre. Quanti uomini, Mariana, ti liberarono così dal convento? Alcuni ti lasciarono, altri li ingannasti.

Ma, in fondo, che altro modo avevi per affermarti?

Il mio lamento su di te, la mia accusa permanente. So che sei simulatrice, ipocrita, piagnucolona, ma anche documento, testimone per la tua stessa presenza nel mondo.

Ti piaceva sentirti morire sapendoti non amata: oh vizio, oh piacere, oh lunga tortura di ritrovarti sola e di realizzarti soltanto attraverso gli uomini. “Ascolta, madre, il mio ventre liscio e le mie gambe aperte alla vita. Ad essa mi hai negata, mi hai castrata e me ne hai reso preda.”

Che donna si può essere senza padre, senza utero, senza alimento?

Te lo dirò io, marina: cacciando la tua propria preda per alimentarti.

Ascolta come tutto sta diventando quieto e attorno a te si aprono radure e fuochi fatui per rompere le tenebre più nascoste del convento con le sue pietre collocate lì dal silenzio.

Tu sei il frutto, Mariana, il prodotto, il gemito lento di un sintomo così spesso perduto e ritrovato, ripreso incessantemente lungo una scarna storia.

Che ti potrebbero rimproverare se non fossi andata in Francia con le tue lettere? Oggi ti negano la vita che hai vissuto, le lettere che hai scritto: non sei più che una vetrata, un mito senza memoria.

Ascolta, sorella: il corpo. Solo il corpo ci solleva fino agli altri e alle parole.

Nessuno è migliore di te, Mariana, o di me, nessuno è migliore della sete, dello spasimo: oh seta, oh pelle tanto dolce, oh paura e ancora paura senza alcun segreto e abilità.

Fosti costretta a confessare che lo odiavi. “Che cavaliere sei tu che così mi lasci senza cavalcatura, che cavaliere, che amante, che figlio, che padre, che tutto?” perché tutto ciò che è possesso è maschio, Mariana, ancora oggi. La testimonianza che do di te è mia pattumiera e mia alba. Alba e sempre alba quando ti addormentavi con il giorno che già ti saliva dolcemente nei capelli e nelle gambe disposte così, come le mani le avevano lasciate: spalancate, intorpidite, molli, in una posizione così evidente di libertà e vizio.

Dolce lamento che ti sfugge, mi occupa, mi impregna, mi oltrepassa e mi uccide: il mio scrivere.”⁸⁹

Proviamo adesso ad analizzare, partendo dal titolo:

“*Monólogo para mim a partir de Mariana, seguido de uma pequena carta*”

in italiano -> “Monologo per me a partire da Mariana seguito da una piccola lettera”.

Come può percepire un lettore questa frase? Che senso ha dire che un monologo è per me e parte da un'altra persona ed è seguito da una piccola lettera?

La prima problematica che incontriamo è la traduzione di “*A partir de*” che in portoghese ha la connotazione di ispirazione: questo monologo è stato ispirato da Mariana, è stato scritto pensando a lei, per questo è partito da lei, prende vita grazie a Mariana. Un monologo "ispirato" e non "a partire da" ha sicuramente un altro impatto sul lettore, che viene immediatamente immerso in un'altra dimensione, quella della comprensione stimolata da sentimenti, da ricordi, da sensazioni.

La seconda è una “*pequena carta*” che non è una piccola lettera, il significato dell'aggettivo *pequeno*, come qualsiasi parola che assume un significato solo se contestualizzata e posta in relazione con le altre, dipende dal contesto in cui viene utilizzato, può, infatti, assumere diversi valori. Ad esempio, in un portoghese colloquiale si può dire che *uma pessoa é pequena* per descrivere una persona di bassa statura, nel caso del testo qui analizzato, potremmo semplicemente affermare

⁸⁹ Tutti i riferimenti bibliografici da questo punto in poi possono essere ritrovati per la versione portoghese in BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit., pp. 112- 114, per la versione italiana BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., op. cit., pp. 74-75, per la versione inglese in BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M., *The three Marias, New Portuguese Letters*, trad. Ing. di Helene R. Lane, Doubleday, New York, 1975.

che significa “breve”, soprattutto se pensiamo che si riferisce ad una *carta*, e in italiano si è soliti dire una breve lettera e non una piccola lettera.

Continuando poi, con la prima frase del testo, dal confronto delle diverse lingue:

“Ouve Mariana o silêncio com suas pedras uma a uma postas em convento.”

“Ascolta , Mariana , il silenzio con le sue pietre poste a una a una per costruire un convento.”

“Listen , Mariana , to the silence with its stones in place one by one to build the convent.”

Notiamo, innanzitutto, che in italiano e in inglese c'è un'aggiunta delle virgole dopo *Ascolta - Listen* e *Mariana*, cambiando completamente, in questo modo, il ritmo della frase. È una frase pensata e detta di un fiato, perché spezzarla con la punteggiatura? Questa lettera, come già lo stesso titolo ci anticipa è un monologo, quindi un pensiero interiore, un flusso di coscienza fatto di ricordi e di riflessioni, inoltre, nonostante formalmente ci ritroviamo a confrontarci con la prosa, essa è una continua poesia, dove la metafora è la figura retorica predominante.

Prima di tradurre di getto si dovrebbe almeno provare a capire cosa vogliono dire le “tre Marie” affermando che Mariana deve ascoltare il silenzio con le sue pietre che sono state ad una ad una poste in convento. In particolar modo perché il silenzio e la pietra sono temi che ricorrono in tutta l'opera, strettamente collegati tra loro, e Mariana ne è il simbolo, che porta in sé il silenzio forzato di tutte le donne, che come pietre non hanno altra scelta se non tacere, stare ferme, immobili nella loro

condizione sociale, questo silenzio, quindi, con le sue pietre / donne poste ad una ad una costruisce un convento, metafora della clausura e dell'oppressione femminile.

Le pietre, che sono del silenzio, non servono "per costruire" un convento ma sono poste - messe in convento, contro la loro volontà. Il traduttore spesso può a volte aggiungere per riuscire meglio a trasporre il significato della frase nella lingua d'arrivo se questa nell'originale è un po' criptica, ma in questo caso l'aggiunta in inglese (to build) e in italiano del verbo costruire, non aiuta certo il lettore ad un'interpretazione migliore del testo, anzi lo devia conducendolo a pensare che le pietre, intese come materiale, costruiscono il convento, perdendo completamente la metafora che si nasconde dietro di esse.

Nella frase successiva:

“- Que mãe te assistiu, que mão te tocou no ombro, que punho te brandiu o último golpe?”

“Che madre ti aiutò, che mano ti toccò la spalla, che pungo ti sferrò l'ultimo colpo?”

“- What mother ever helped you what hand ever touched you on the shoulder, what dagger dealt you the final blow?”

In italiano scompare il trattino, avviso dell'inizio di un discorso diretto, questa è una domanda diretta, non un discorso riportato, sono parole dette, pronunciate realmente, che in questo momento vengono ricordate. Anche solo un dettaglio come può essere il trattino fa perdere la sensazione che si vuole dare del ricordo,

del passaggio temporale, dal presente, tempo in cui l'autore del monologo sta pensando, si passa attraverso un salto del tempo, nel passato, è un richiamo dettato dalla memoria involontaria, è un flusso che non può essere fermato, mentre scrive il suo monologo i ricordi affiorano alla mente.

Subito dopo troviamo il verbo *assistir* che in portoghese così come in italiano rimanda ad un linguaggio religioso, in inglese e in italiano è stato tradotto con aiutare, ma assistere è diverso da aiutare, soprattutto se lo contestualizziamo in un monologo ispirato ad una suora. Nel nostro immaginario assistere ci riconduce ad un'atmosfera più religiosa, ad esempio che "Dio ti assista", e inoltre per una questione temporale assistere rinvia ad un linguaggio più formale e antico, rispettando il cambiamento di tempo del libro, leggendo questo monologo il lettore senza rendersene conto deve ritrovarsi lentamente nel 1600, parola dopo parola, le autrici lo accompagnano in un viaggio nel tempo.

Sicuramente assistere è un sinonimo di aiutare ma in questo caso specifico ha in sé quell'accezione di staticità, sottolinea il fatto che qualcuno sta sì al suo lato per aiutarla ma praticamente non fa niente, se non dare una pacca sulla spalla per conforto -> *que mão te tocou no ombro*.

Un conforto che subito dopo si rivela essere aleatorio, proprio quella mano che le tocca la spalla per consolarla si trasforma in un pugno, quel gesto che appare innocuo e rassicurante invece è proprio il colpo fatale, l'ultimo che indica la fine della libertà di Mariana, che obbligata dai suoi genitori ad entrare in convento si lascia alle sue spalle tutta la sua vita, perdendo per sempre la libertà.

Allora assistere non è aiutare, la madre è lì che “assiste” Mariana, la guarda in silenzio e immobile, addolorata vorrebbe aiutarla, ma non può fare nulla, ormai le sue sorti sono decise, lei proprio come Mariana è impotente, l’unica cosa che può fare e “assistere” a questa scena e cercare di aiutarla con un gesto di conforto ponendo la sua mano sulla spalla della ragazza, ma quella stessa mano la sta anche spingendo verso la clausura, per questo in realtà le sta sferrando allo stesso tempo il colpo più duro della sua vita.

Mariana sovverte tutti i canoni, conosciamo oramai l’importanza simbolica della sua figura ribelle, motivo per cui è stata scelta dalle stesse autrici come punto di partenza di *Novas Cartas Portuguesas*.

In questa lettera - monologo viene raccontata la sua storia, l’autore cerca di analizzare le motivazioni e di trovare delle spiegazioni per cui la povera suora è stata obbligata alla clausura. Il vero dilemma di Mariana è la sua stessa natura, non ha scelto di essere diversa, è nata diversa, il suo stesso aspetto fisico l’ha condannata, il suo destino era ormai già stabilito, Mariana infatti è nata bionda, elemento simbolico che contraddice la sua casta -> *Tu loura, a contradizer a casta*, in contrasto con il suo stesso nome Mariana -> *come o teu nome indica: morena, o mar e a terra*, lei nata nell’Alentejo, dove la maggior parte delle persone è bruna, abbronzata dal sole ardente, invece è bionda, con una pelle soffice e bianca, insolita, per questo non accettata, quasi una vergogna per la sua famiglia, si rinchioda in se stessa, nella sua spiaggia interiore *onde ao comprido te estendes com o ócio nas coxas, nas ancas, na vagina*.

Ancora una volta nella traduzione il senso cambia, questa grande problematica esistenziale vissuta dalla ragazza fin da bambina non è percepibile, la sofferenza dell'esser nata bionda e la conseguenza di questa sua caratteristica fisica viene sottolineata dagli aggettivi *agasalhada* e *exposta*. “*Tu de loura agasaglhada e exposta*”-> letteralmente è Tu di biondo ricoperta e esposta, in italiano è tradotto -> “Tu bionda, riparata e esposta”. In questa frase non può essere sottovalutato il *de loura*, gli aggettivi *agasalhada* e *exposta* sono conseguenza di *loura*: i capelli biondi che la riparano, che le danno protezione, allo stesso tempo la espongono, in quanto segno distintivo della sua diversità. Mariana, soggetto passivo, subisce l'azione dall'aggettivo biondo, non è stata lei a scegliere di essere bionda e quindi diversa.

È un testo che rivela e racconta la natura contrastiva di Mariana, le contraddizioni sono al centro della questione e vengono sottolineate dal continuo utilizzo degli ossimori, proprio come in questo caso, in cui *agasalhada e exposta*, sono contrari. Continua infatti la descrizione attraverso gli opposti:

“Tu, exposta apesar das grades onde te puseste de vigia. Tu de vigia exposta. Tu exacta. Tu de dívida hoje se existias.”

In italiano leggiamo:

“Tu, esposta malgrado le grate dietro cui ti sei messa in vedetta. Tu, di vedetta e esposta. Tu esatta. Tu di cui oggi si dubita l'esistenza.”

Tu esatta -> nel contesto di questo periodo soprattutto in relazione alla proposizione successiva non ha molto senso. *Exacta e dúvida*, sono opposti, e in italiano potremmo dire che l'opposto di dubbio è sicuro, non esatto.

L'anafora del Tu, ripetuto all'inizio di ogni proposizione, serve a rimarcare il soggetto del periodo, allora è Mariana ad esporsi nonostante stia dietro a delle grate, di vedetta, nascosta ma esposta, lei che è sempre stata *exacta*, cioè sicura di se stessa, ormai nella condizione in cui si ritrova, arriva a dubitare della sua stessa esistenza. Il verbo *existir*, infatti, è alla seconda persona singolare, il suo soggetto è il Tu, e non si può impersonalizzare questa affermazione. In questo caso credo che la traduttrice, come ogni volta che ha avuto delle difficoltà interpretative, sia ricorsa alla lingua da lei meglio conosciuta, l'inglese. Infatti se guardiamo la traduzione americana di questa frase "*You who were so precise. You whose existence today is doubtful.*" possiamo capire da dove provengano gli errori della versione italiana, "esatta" è effettivamente la traduzione letterale non solo dell'aggettivo portoghese *exacta* ma anche di quello inglese *precise*, e "Tu di cui oggi si dubita l'esistenza" è proprio la traduzione di "*You whose existence today is doubtful*".

Il continuo confronto con la versione americana, non aiuta per niente la traduttrice, anzi molto spesso la devia, e il risultato ottenuto è la perdita nella traduzione italiana della potenza letteraria e della poeticità del testo.

La difficoltà di lettura presente in tutto il testo italiano, dovuta ad una traduzione decontestualizzata e non ragionata, la ritroviamo in frasi come:

"Troppo hai visto oppure nulla accadde se fosti rifiutata; eri eccessiva."

“Ti ho troppo posseduta e distrutta; ti rifiuto, esito, ti ricostruisco separata da me e ti rendo una seduttrice.”

In portoghese → “*Desmariado te tenho e destuída; te recuso, hesito, te reconstruo de mim partida e em sedução te ponho.*”

Il verbo *partir*, che in portoghese oltre ad avere lo stesso significato del verbo italiano partire, può essere utilizzato anche nell’accezione di rompere. Marina Valente decide di tradurre *partida* -> separata, suppongo perché abbia fatto un ragionamento di affinità tra partire, allontanarsi e separarsi, in realtà in questo caso, *partir* ha un altro valore, ovvero quello di rompere, è abbastanza chiaro soprattutto se lo si contestualizza nella frase: il cavaliere, parlando in prima persona, avendola posseduta più e più volte l’ha distrutta, l’ha rifiutata, poi ci ha ripensato ed è tornato, ha fatto di lei quello che voleva portandola all’exasperazione, adesso, preso dai sensi di colpa, sente l’esigenza di ricostruirla proprio perché è lui la causa di tutti sui mali, perché *de mim partida*, Mariana è stata “rotta”, “distrutta” da lui non separata da lui.

Anche qui il confronto con l’inglese è necessario -> “*I refuse, I hesitate, I Re-create you out of myself and make of you seductive temptress.*” letteralmente -> ti rifiuto, esito, ti ricostruisco fuori da me e ti rendo una seduttrice, quindi, possiamo adesso capire il perché della traduzione italiana di separata da me.

Il cavaliere, dispiaciuto della situazione in cui si ritrova Mariana, diventa più comprensibile nei suoi confronti e della sua condizione, interpretando il suo essere

seduttrice come l'unico modo che aveva la suora per potersi affermare, per ricordarsi, attraverso le sensazioni provate dal suo corpo, che era ancora viva:

“Em tua cela ás ocultas, conhecias o gosto dos abraços e o suor dos corpos, a doçura das línguas, a dureza erecta de quem te visitava o ventre. Quantos homens Mariana assim te libertaram do convento? Uns te deixaram, a outros enganaste. Mas que outra maneira terias afinal de te afirmares?”

Infatti l'amante francese continua dicendo *“Meu lamento de ti, minha acusação permanente.”* È davvero dispiaciuto per lei, questa è la sua *acusação*, ovvero il suo senso di colpa che avrà per sempre -> *permanente*.

In italiano -> “ Il mio lamento su di te, la mia accusa permanente.”

In inglese -> “ *My complaint about you, my continual accusation*”

Così in italiano come inglese il senso è deviato, sembra quasi che il cavaliere stia ancora una volta accusando Mariana per quello che ha fatto, perché non ha rinunciato ad essere donna, facendo sesso con gli uomini nonostante il suo status sociale religioso, violando in questo modo il suo vestito di suora: *“Que possível dizer-se de mulher havida, por homens recebida a coberto do véu?”*

È questa una scelta traduttiva nata da un'interpretazione errata, probabilmente dettata dalla frase precedente, è chiaro che il traduttore debba dare una sua spiegazione quando il testo può assumere una significato ambiguo e polivalente, tuttavia il vero problema è che in entrambe le traduzioni non si è compreso il vero senso di *Meu lamento de ti*: in portoghese *lamento de* non significa lamentarsi ma

dispiacersi, e proprio per questo la *acusação* non è un'ulteriore accusa nei confronti di Mariana ma è un sentirsi in colpa da parte del cavaliere.

Se poi guardiamo l'ultima frase della lettera dove effettivamente compare la parola lamento in portoghese ovvero *queixume*: "*Brando queixume que te escapava, me ocupa, me emprenha, me oltrepassa e mata:mihna escrita.*", la traduttrice avrebbe potuto percepire che il lamento nel periodo precedente non era un vero e proprio lamento ma un dispiacere. Contestualizzare le parole è sempre fondamentale, soprattutto avere un quadro completo dell'intero testo da tradurre, è doveroso da parte del traduttore riflettere e notare se alcuni termini ritornano all'interno dell'opera, se sono utilizzati sempre nello stesso contesto, l'approccio ad un'altra lingua è sempre difficile e destabilizzante, ma il contesto e la totalità facilita l'ospitalità da entrambe le parti.

Possiamo comprendere a questo punto che il lettore italiano sta leggendo praticamente un altro monologo rispetto all'originale portoghese, a prescindere che una frase come "Il mio lamento su di te", oltre ad essere di difficile comprensione, appare senza alcun senso ancora di più in italiano che in inglese, dove la preposizione *about* (riguardo) rende, almeno, il complemento di argomento, trasmettendo la percezione del dispiacere per \ riguardo qualcuno, mentre il "su" italiano sembra dare vita ad un complemento di luogo, allontanandosi totalmente dal vero significato della locuzione.

Questi errori sono ancora una volta dettati dalla poca conoscenza della lingua portoghese e soprattutto dalla visione della lingua solo come oggetto linguistico e

non come qualcosa di vivo, che cambia e assume valore diverso a seconda dei contesti in cui viene utilizzata.

Proseguendo la lettura in italiano ritroviamo una serie di “Ascolta” posti all’inizio delle frasi proprio come un’anafora, figura retorica che in portoghese non c’è ma che è possibile riscontrare nella sua versione inglese.

- *“Olha mãe, eis-me de ventre liso e pernas abertas para a vida. A ela me negaste, me castraste e caça nela me tornaste.”*
- *“Ascolta, madre, il mio ventre è liscio e le mie gambe aperte alla vita. Ad essa mi hai negata, mi hai castrata e me ne hai reso preda.”*
- *“Listen, mother my belly is smooth and my legs open to life. You denied me life, you castrated me, you made prey of life.”*

“*Olha*” è sicuramente un modo per richiamare l’attenzione e può essere tradotto con il nostro “ascolta”, ma in questo caso è proprio guardare, Mariana vuole proprio attirare lo sguardo di sua madre su di lei, vuole mostrarsi -> “*eis me*”, ossia, “eccomi”, con il ventre liscio e le gambe aperte alla vita, quella stessa vita che la madre le ha negato, e adesso deve avere il coraggio di “guardare” quello che le ha fatto e per questo sentirsi in colpa.

“Escuta como manso se vai tornando tudo e à tua volta se abrem clareiras e fogos fátuos e despertarem o mais interior das trevas do convento em suas pedras postas de silêncio.”

“Ascolta come tutto sta diventando quieto e attorno a te si aprono radure e fuochi fatui per rompere le tenebre più nascoste del convento con le sue pietre collocate lì dal silenzio.”

“Listen to how quiet everything is becoming, and around you clearings are opening up and fires are flickering to cast light on the innermost shadows of the convent with its stones set in place by silence.”

Escuta è effettivamente ascoltare, proprio come nell’inizio della lettera, bisogna ascoltare il silenzio.

Ma nel periodo successivo in italiano credo che avrebbe reso meglio il verbo “sentire” piuttosto che ascoltare:

“Ouve minha irmã: o corpo. Que só o corpo nos leva até aos outros e as palavra.”

“Ascolta, sorella: il corpo. Solo il corpo ci solleva fino agli altri e alle parole.”

“Listen, my sister: the body. Now only the body leads us to others and to works.”

Sentire nel senso di sensazione, le suore- sorelle- donne devono “sentire” il corpo e dargli voce, non solo ascoltarlo, perchè solo attraverso le sensazione date dal loro corpo potranno uscire dal silenzio e arrivare agli altri, alle parole, finalmente, alla loro affermazione.

I continui errori di leggerezza traduttiva, se così si possono definire, sono presenti in tutta la lettera e non solo, ad esempio proprio in questo ultimo caso, nonostante nella versione inglese sia stato tradotto in maniera corretta con il verbo *lead*, il

verbo *levar* -> condurre, in italiano diventa, probabilmente per assonanza e somiglianza, sollevare.

La difficoltà nel tradurre un testo come *Novas Cartas* è enorme, soprattutto sta nel riuscire a mantenere in un'altra lingua la sua fluttuazione, in quanto varietà e fonte di ricchezza, senza cadere in un'instabilità che dà vita ad un testo eccessivamente frammentario, come in effetti è poi accaduto alla versione italiana.

Marina Valente si è ritrovata davanti ad un testo che ha in sé diversi mondi sociali, culturali e letterari, l'archivio delle sue autrici e dello stesso testo è impressionante, e la sua grande pecca è stata di non essersi posta il problema della necessità o almeno di rendere in parte tutti i riferimenti celati, cercando di diminuire per quanto è possibile le perdite.

Non metto in dubbio che la traduttrice si sia dovuta confrontare con una grande responsabilità di scelta ma il problema di base è che non ha capito cosa realmente stesse traducendo, nonostante durante il suo processo traduttivo, come abbiamo dimostrato, sia ricorsa, in momenti di difficoltà, alla versione americana.

Il substrato culturale alla base di questo libro è di notevole portata e questo deve essere il punto di partenza del traduttore che vuole tradurre *Novas Cartas*.

In ogni traduzione, in particolar modo in quella di *Novas Cartas Portuguesas*, si deve tenere conto, come afferma Kristeva, che:

“La lingua è radicata in tutta una gamma di soggettività, dalla sessualità sino alle posizioni religiose e morali. Perciò se si modifica un’espressione si cambia l’architettura dell’individuo e al contempo i suoi legami.”⁹⁰

⁹⁰ KRISTEVA, J., *Au risque de la pensée*, Editions de l’aube, Dove, 2001 p.68

Conclusioni

La pluralità di approcci teorici e l'intensificarsi di studi negli ultimi anni attestano l'interesse sempre più vivo per l'atto del tradurre. All'antica concezione della traduzione quale mero esercizio di resa automatica da una lingua all'altra, si è sostituito il concetto di "processo" che investe non solo il piano linguistico ma l'intero sistema socio-culturale.

Tradurre non può essere un semplice esercizio "parola per parola" su frasi isolate e fuori contesto, un'applicazione metodologica di regole, che per troppo tempo è stata considerata il giusto criterio traduttivo, la cosiddetta "traduzione alla lettera". Una parola nasconde infinite possibilità interpretative, dietro di sé cela diversi mondi che aspettano solo di essere scoperti.

La critica alla traduzione italiana di *Novas Cartas Portuguesas*, resa possibile solo attraverso un continuo confronto tra tre lingue, italiano, portoghese e inglese, è l'esempio di quanto sia di vitale importanza una traduzione letteraria, per la sopravvivenza del testo.

Ma come possiamo valutare "la correttezza" di una traduzione? Possiamo, forse, costruire dei criteri prestabiliti generalizzando, in questo modo, ciò che invece non può essere reso universale perché differente di volta in volta?

Le scelte traduttive nascono a seconda delle esigenze, variano da caso in caso, sono contestualizzate e inquadrare in un ambiente culturale, in una particolare situazione linguistico-sociale. La traduzione è generata da un serie di concause che si intersecano e molto spesso si scontrano, per cui sarebbe paradossale cercare di

generalizzare laddove più volte abbiamo affermato che il “genere” è il punto cruciale della traduzione, quel genere inteso come specificità.

Prima della traduzione del testo, intesa nella sua totalità, c'è la traduzione delle parole, parole straniere che conosciamo attraverso il dizionario, il primo strumento a cui si ricorre. Tuttavia spesso si dimentica che le indicazioni di un dizionario sono già frutto di un'interpretazione anteriore dei contesti linguistici, dai quali sono tratti le singole parole ed i loro usi.

"Un dizionario fornirà nella maggior parte dei casi un'esatta indicazione sul significato delle parole, ma non garantisce ancora, attraverso tale esattezza, una visione perspicua della verità di ciò che la parola significa e può significare, nel momento in cui incominciamo ad investigare il dominio essenziale nominato nella parola. Un "dizionario" può fornire indicazioni utili alla comprensione delle parole, ma non è mai semplicemente e a priori un'istanza vincolante."⁹¹

Ad ogni dizionario manca l'immediato carattere paradigmatico e vincolante, quel carattere che ci permette di compiere "il trapasso dallo spirito di una certa lingua in quello di un'altra"⁹². Senza questo passaggio una traduzione ha fallito nel suo intento, perché la traduzione deve portare alla luce addirittura connessioni presenti nella lingua tradotta, ma non esplicitate: "ogni tradurre dev'essere un'interpretazione."⁹³

⁹¹ HEIDEGGER, M., 1998, op. cit.

⁹² Ibidem

⁹³ Ibidem

Le Nuove Lettere Portoghesi non compiono alcun passaggio ma restano impassibili ad un tentativo forzato da parte della Valente di far combaciare parola per parola, tante singole unità, nel giusto ordine, con la giusta forma verbale, ma che vivono di vita propria perché non inserite in un'omogeneità di contesto poetico e letterario. Tra le righe del testo portoghese di *Novas Cartas* si respira la politica, si avverte la sofferenza e la denuncia, si capta la cultura del tempo in cui vive. Queste emozioni non potevano oltrepassare la lingua con una traduzione "alla lettera" e sommaria. Le scelte che il traduttore fa nel suo processo traduttivo sono importanti e necessarie, scelte che dovrebbero essere fatte andando dietro l'interpretazione e ricercando la contestualizzazione del testo. Il traduttore ha una grande responsabilità nei confronti del prototesto, deve individuare il giusto passaggio da prototesto a metatesto attraverso una serie di percorsi linguistici, culturali e percettivi. La traduzione ha in sé una grande responsabilità, perché un lettore non vive quel libro come un testo tradotto, il lettore non vuole sapere, e non ha l'esigenza, se ha di fronte una traduzione o un testo originale, il lettore vuole vivere la sua esperienza attraverso quella lettura.

Il processo traduttivo, quindi, acquisisce una maggiore autorevolezza e deve essere considerato come testo a sé per poter essere "criticato", soprattutto in una prima fase bisogna considerare la traduzione a prescindere dal confronto con il testo partenza.

Nella lettura de "*Le nuove lettere portoghesi*" ho riscontrato diverse problematiche, prima fra tutte la leggibilità. È un testo che non permette una lettura fluida e una conseguente comprensione, molte frasi sembrano estrapolate da altri testi, non collegate tra loro, un classico esempio, insomma, di una traduzione immediata, di

una semplice trasposizione di parole da una lingua all'altra. Attraverso la lettura delle pagine in italiano, troppo spesso si sente quanto la traduttrice fosse totalmente estranea al mondo portoghese. Questa sua estraneità ha fatto sì che il testo perdesse la sua poeticità, la fluidità, l'intertestualità. I passaggi di tempo e la polifonia, caratteristiche fondamentali del testo portoghese, sono completamente perse nella traduzione italiana. La conseguenza peggiore di tutto questo processo traduttivo è che l'imponenza letteraria del libro originale si è smarrita nel passaggio, è svanita.

Le case editrici europee, come nel caso della Rizzoli, decidono di produrre la stampa della traduzione di un libro per un "gossip" di portata internazionale, e non perché il testo ha una valenza letteraria fondamentale, infatti, le tre autrici sono ricordate e conosciute come le "Tre Marie" per la questione del processo, e non per la scrittura di un libro così importante che ha lottato tanto per iscriversi nel mondo della letteratura portoghese.

La traduzione "incosciente" della Valente non è un fatto isolato, ma un atteggiamento tipico dell'industria culturale europea degli anni settanta, che nonostante in quegli anni ha dato al mercato un impulso notevole, spesso non ha saputo distinguere con accurata osservazione il giusto metodo di traduzione. È il criterio, quindi, che era sbagliato, perché si considerava la traduzione come trasposizione di un segno linguistico da un codice all'altro, senza considerare che attraverso le parole la trasposizione implica anche il trasferimento di pensieri e concezioni del mondo da una cultura all'altra.

La cultura d'arrivo è altrettanto importante quanto quella di partenza:

"ogni passo del processo di traduzione, dalla selezione dei testi stranieri alla realizzazione di strategie di traduzione, alla curatela, alla revisione e alla lettura delle traduzioni, è mediato dai diversi valori culturali, che circolano nella loro lingua d'arrivo".⁹⁴

Le scelte traduttive devono facilitare l'integrazione del testo straniero in un'altra cultura, bisogna sostituire o "adattare" le peculiarità della lingua di partenza che, altrimenti, non sarebbero riconoscibili nella lingua d'arrivo.

L'accuratezza della traduzione dipende dalla bravura del traduttore che dovrebbe generare un effetto equivalente nella cultura della lingua d'arrivo:

"I riceventi di una traduzione dovrebbero comprendere il testo tradotto fino al punto di poter capire il modo in cui i riceventi originali devono aver compreso il testo originale."⁹⁵

Ecco perché *Le nuove lettere portoghesi* non hanno avuto alcuna ricezione in Italia, nonostante trattassero argomenti cari alle femministe italiane e facilmente adattabili all'agenda politica italiana dell'epoca.

Novas Cartas Portuguesas e *Le nuove lettere Portoghesi* sono due libri diversi, è fin troppo evidente. Questa diversità ha portato ad una inadeguata fortuna in Italia, perché il femminismo, la lotta per i diritti, la cultura e la società vista dagli occhi

⁹⁴ VENUTI, L., *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, trad. It Guglielmini Marina, Armando editore, Roma, 1999, p.125

⁹⁵ NIDA, E., A., cit. in VENUTI, L., 1999, op. cit., p.47

delle donne, non possono essere raccontate in maniera inadeguata, le “femmine” hanno dei codici universali che riconoscono, vivono e lottano per gli stessi diritti, sia in Portogallo che in Italia, il linguaggio improprio di una traduzione “sommara” non trasmette queste sensazioni, purtroppo. *Le Nuove lettere* non hanno mediato culturalmente, non sono riuscite a comunicare “adattandosi” e “addomesticandosi”, perché una traduzione deve necessariamente accogliere e lasciarsi accogliere dall’altro, deve comunicare.

Il traduttore deve re-inventare nella lingua d'arrivo del lettore il testo tradotto, e in questo senso la traduzione è una doppia scrittura: una riscrittura del testo straniero attraverso quei termini propri della cultura nazionale. La traduzione, quindi, intesa come una doppia riscrittura richiede una doppia lettura, quella nella lingua d’arrivo in relazione con la lingua di partenza, per *Le Nuove Lettere Portoghesi* potremmo dire di dover aggiungere una terza lettura: quella inglese.

La ri-scrittura associata alla doppia lettura provoca un strano effetto di estraniamento, che non è affatto negativo, anzi a tale proposito Antoine Berman afferma che il testo tradotto è il luogo in cui deve manifestarsi l'alterità culturale, sebbene si tratti di un'alterità che non può manifestarsi nei suoi stessi termini ma in quelli della lingua d'arrivo.⁹⁶

Tradurre è un processo complicato e attraversato da diversi fattori: tradurre è al tempo stesso produrre e riprodurre, guardando la lingua straniera e quella propria, con gli occhi dell’autore e con quelli del traduttore.

⁹⁶ BERMAN, A., *La prova dell'estraneo: cultura e traduzione nella Germania romantica*, Quodolibet, Macerata, 1997, p. 85

La traduzione è al centro della comunicazione umana, è implicita in ogni atto di comunicazione, capire è decifrare. "Il traduttore [allora] è il maestro segreto della differenza tra lingue"⁹⁷, perciò, parlare dei traduttori - oggi come ieri - è quanto mai importante perché, oltre che alla casa editrice, è proprio a loro, che dobbiamo alcune delle nostre migliori letture.

⁹⁷ BLANCHOTE, M., cit. in VENUTI, L., 1999, op. cit., p.7

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, A.

Desconstruindo Identidades: Ler Novas Cartas Portuguesas à Luz da Teoria Queer, in *Cadernos de Literatura Comparada* 2/3, Dezembro, 2001

Le nuove lettere portoghesi, trad. It. Valente, M., Rizzoli, Milano, 1977

BARRENO, M., HORTA, M., VELHO DA COSTA, M.,

Novas Cartas Portuguesas, D. Quixote, Lisbona, 2010

The Three Marias: New Portuguese Letters. trad. Ingl. Helen R. Lane (prosa), Faith Gillespie and Suzette Macedo (poesia), Doubleday, New York, 1975

BERMAN, A

La prova dell'estraneo: cultura e traduzione nella Germania romantica. Quodolibet, Macerata, 1997

La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza, Quodolibet, Macerata, 1999

Pour une critique des traductions: John Donne, Gallimard, Paris, 1995

BHABHA, HOMI, K

I luoghi della cultura, Meltemi, Roma 2001

The Third Space, in J. Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London, 1990

BASSNETT, S.,

The Meek and Might: Reappraising the Role of Translator, in Alvarez, R. Vidal, C.-A., a cura, *Translation, Power, Subversion*, Clevedon, Philadelphia and Adelaide, Multilingual Matters Ltd, 1996

BENJAMIN, W.,

Il compito del traduttore in Benjamin W., *Angelus Novus Saggi e Frammenti*, Einaudi Editore, Torino, 1962

L'opera d'arte nella era della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino, 2000

**BIANCHI, C.,
DE MARIA, C.**

a cura di, *Spettri del potere. Ideologia, identità, traduzione negli studi culturali*, Meltemi, Roma, 2002

NERGAARD, S.,

**CALAFATE RIBEIRO,
M.**

Uma história de regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo, Edições Afrontamento, Porto, 2004

DERRIDA, J.,

Il monolinguisma dell'altro o la protesi d'origine, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004
Mal d'archivio, Filema, Napoli, 2005

DI MARTINO, C.,

ECO, U.,

Il problema della traduzione a partire da Jacques Derrida, n 7 della rivista online di storia della filosofia medievale *Doctor Virtualis*
<http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/94>

Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione. Bompiani, Milano, 2003

FOWLER, E.,

Rendering Words, Traversing Cultures: On the Art and Politics of Translating Modern Japanese Fiction, "Journal of Japanese studies", n.18

FOUCAULT, M.,

Perché studiare il potere? La questione del soggetto, in Foucault, M., *Potere e strategie*, Mimesis, Milano, 1994

GODARD, B.,

Teorizzare il discorso/traduzione femminista, in Bianchi C., Demaria C., Nergaard S., a cura di, *Spettri del potere. Ideologia, identità, traduzione negli studi culturali*, Meltemi, Roma

HEIDEGGER, M.

Che cosa significa pensare?, SugarCo, Milano, 1979
Osservazione sulla traduzione, in inTRAlinea, testi a fronte 1998,
<http://www.intralea.org>.
Sentieri interrotti, trad. It. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze, 1968

LEOPARDI, G.,

Studi Filologici, in *Zibaldoni di pensieri*, volume III, Mondadori, Milano, 1972

- KRISTEVA, J.,** *Au risque de la pensée*, Editions de l'aube, Dove, 2001
I testamenti traditi, Adelphi, Milano, 1994
- KUNDERA, M.,** *Momenti della traduzione fra settecento e ottocento*, Istituto di Propaganda Libreria, Milano, 1994
- MARI, M.,** *L'ideologia tedesca*, in *Opere complete*, vol. V, Editori Riuniti, Roma, 2003
- MARK ,K., ENGELS F.,** *Siting Translation. History, Post-Structuralism and Colonial Contex*, Los Angeles and Berkeley, University of California Press, 1992
- NIRANJANA, T.,** *Traduzioni e semiosi: considerazioni introduttive*, in Athanor, Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura, anno X, nuova serie, n.2, 1999-2000, Meltemi, Roma
- PETRILLI, S.,** *L'ospitalità della lingua: Baudelaire e altri poeti*. Piero Manni, Lecce, 1996
- PRETE, A.,** *La traduzione una sfida etica*. trad. It. Jervolino Domenico, Morcelliana, Brescia, 2007
- RICOEUR, P.,** *As Relações Entre o Corpo o Poder, em Novas Cartas Portuguesas*. Universidade Sao Paolo, Brasil, 13 julho 2008
- TELMA, A.,** *La formazione delle identità culturali*, in Bianchi C., Demaria C., Nergaard S., a cura di, *Spettri del potere. Ideologia, identità*,

traduzione negli studi culturali, Meltemi, Roma

VENUTI, L.,

Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English, "Textuale Practice", 7.2, 1993

L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione. Trad. It Guglielmini Marina, Armando Editore, 1999

Sitografia

- [Doctor virtualis] Rivista online di storia della filosofia medievale -
<http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/94>
- [inTRAlinea] Intralinea – Online translation journal - <http://www.intralinea.org/>
- [ípsilon] Web Magazine - <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=269270>
- [Novas Cartas Potuguesas] Projecto Novas Cartas 40 Anos Depois -
<http://www.novascartasnovas.com/>
- [Terra Incognita] Web Magazine - <http://www.terraincognitaweb.com/l-epoca-d-oro-della-%E2%80%9Cgalaxy-italiana-1%C2%B0-parte/> e
<http://www.terraincognitaweb.com/gli-anni-doro-di-galaxy-seconda-parte/>

Ringraziamenti

La mia tesi potrei direi che è stata proprio come *Novas Cartas Portuguesas* un lavoro corale, fatta quasi a più mani, perché senza l'aiuto di molte persone non sarei mai arrivata fino alla fine.

Desidero ringraziare, innanzitutto, la mia professoressa e relatrice Livia Apa, non solo perché senza di lei questa tesi non sarebbe stata possibile, ma soprattutto per la sua disponibilità, comprensione e umanità. La ringrazio, inoltre, per avermi accompagnato in questi anni di studio, trasmettendomi un nuovo modo di guardare il mondo... e se dopo questo percorso mi sento così cambiata, lo devo anche a lei.

Ringrazio Ana Luísa Amaral e Marianela Freitas per avermi accolto e aiutato nella mia ricerca a Porto.

Ringrazio Manuela Moscarella, mia compagna di avventura, senza troppe parole, tanto lo sa quanto è stata importante per me in questi anni.

Ringrazio mia madre perché, anche se molto spesso non riesce a comprendere le mie decisioni, so che poi alla fine è sempre al mio fianco pronta ad aiutarmi; mio padre per aver appoggiato ogni mia scelta, facendomi capire che credeva in me anche solo con uno sguardo, e non è poco.

Ringrazio mia sorella Imma che, ancora una volta, a 3000 km di distanza, è stata di fondamentale importanza e di un sostegno incredibile.

Ringrazio Manu, Mary, Alessio, Gaia, Manu piccolo, Benedetta e Ciro, non solo perché sono la mia famiglia ma soprattutto la mia forza.

Ringrazio i miei amici di una vita, che nel bene e nel male, vicini o lontani, sono stati lì con me: Mariangela, Marta, Daniela, Giulio, Riccardo, Roberto, Manuele.

Ringrazio in particolar modo Rosario perché “ogni volta che ho avuto bisogno di lui non l’ho mai trovato sordo al mio appello. Mai.”

Ringrazio Raffaella, che in questi anni, anche se inconsapevolmente, mi è stata di grande esempio e aiuto, mostrandomi la possibilità di poter superare le difficoltà della vita a testa alta.

Ringrazio le “mie gemelle” Angela e Nunzia per aver sempre creduto in me, senza mai dubitare che non potessi farcela, trasmettendomi il coraggio e la forza di cui avevo bisogno.

Ringrazio le mie compagne di corso: è stata davvero una fortuna avervi conosciuto e aver potuto trascorrere questi anni della magistrale con voi, ma devo un ringraziamento particolare a Silvia Chesi, la mia “spalla” portoghese.

Ringrazio Marina e Claudio che in questi mesi a Lisbona sono stati di grande supporto.