

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

11

20
19

T
B

ISSN 2284-4473

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO II - MAGGIO 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

LA «VERBAL MUSIC» DI JAMES JOYCE IN TRADUZIONE*

ARIANNA AUTIERI – *University of Warwick*

Nei *Translation Studies*, si è più volte discusso della necessità di tradurre lo stile dei testi letterari assieme al loro contenuto, in particolare quando questo è ritenuto «dominante» del testo fonte. In *A Portrait of the Artist as a Young Man* e ‘Sirens’, lo stile Joyciano – tanto musicale da essere stato definito «verbal music» – è spesso una delle «dominanti». In questo articolo intendo approfondire come si possano mantenere alcuni aspetti della «verbal music» Joyciana in traduzione prendendo in considerazione i principi della «Science of Rhythm» – una disciplina che ha influenzato lo stile di diversi scrittori modernisti. Nell’articolo, *in primis*, è esposta la teoria ritmica di Sidney Lanier. Secondariamente, si prendono in considerazione alcuni passi da *A Portrait* e ‘Sirens’ per identificarne gli elementi musicali «dominanti». Infine, considerando alcune traduzioni italiane di *A Portrait* e *Ulysses*, si mostra come un’analisi dei pattern sonori del testo fonte permetta di migliorare la musicalità del testo di arrivo.

In *Translation Studies*, scholars have frequently discussed the need to translate the style of literary texts together with their content, especially when the former is «dominant» in the ST. In *A Portrait of the Artist as a Young Man* and ‘Sirens’, Joyce’s style, sometimes characterized by what scholars define as «verbal music», is often one of the «dominants». My aim here is to consider how to translate some aspects of this «verbal music» through the principles of the «Science of Rhythm» – a discipline which influenced the style of many Modernists. In the article, firstly, I report S. Lanier’s rhythmic theory. Secondly, I focus on some passages from *A Portrait* and ‘Sirens’, in order to identify the «dominant» musical elements. Finally, considering some published Italian translations of the texts, I show how the musicality of the TT could be improved through an analysis of the rhymical patterns of the ST.

I L’ANALISI DELLA MUSICALITÀ LINGUISTICA DEI TESTI DI JOYCE SECONDO I PRINCIPI DELLA ‘SCIENZA DEL RITMO’ PER UNA SOURCE ORIENTED TRANSLATION

L’equilibrio tra il mantenimento del senso e della forma originari nel testo tradotto è una delle questioni più dibattute nell’ambito della teoria e della pratica della traduzione. La scelta tra l’una o l’altra componente viene considerata particolarmente delicata per i testi letterari. Già Schleiermacher, nel 1813, parlava della necessità – e al tempo stesso della difficoltà – in questi testi, della traduzione dell’«elemento musicale della lingua», ovvero di quelle caratteristiche stilistiche e poetiche tipiche della lingua usata dal primo autore.¹ Ciò che, seguendo la definizione di Schleiermacher, possiamo chiamare ‘musicalità linguistica’ caratterizza diversi passi della prosa di James Joyce. Lo scrittore, infatti, sfrutta le proprietà poetiche della lingua inglese in modo altamente musicale, e non solo nei grandi romanzi della maturità – *Ulysses*, dove si propone di imitare la struttura musicale della fuga, e *Finnegans Wake*, dove egli ricerca una ‘musica pura’, caratterizzata,

* Nel corso dell’articolo si impiegheranno le seguenti sigle: P = JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a cura di JOHNSON JERI, Oxford, Oxford University Press, 2000 (con il riferimento al numero di pagina); U = JAMES JOYCE, *Ulysses*, a cura di H. WALTER GABLER, New York, Random House, 1986 (con il riferimento al numero del capitolo e versi).

1 FRIEDRICH SCHLEIERMACHER, *Sui diversi metodi del tradurre* [1813], in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di MORETTO GIOVANNI e SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2009, p. 160.

come afferma Michelle Witen, da «the fusion of sound and sense, the visible and the audible»² – ma già a partire dalle prime opere.

Nei testi di Joyce, la musica non è semplicemente uno spunto tematico o un'analogia lontana. Prima di essere scrittore, Joyce è stato musicista; nel momento della scrittura di *Dubliners* egli stava studiando musica ed era al principio di una carriera come cantante.³ A parere di Robert Haas,⁴ è molto probabile che, già in *Dubliners*, nel tentativo di sfruttare la lingua oltre i suoi limiti ordinari Joyce abbia fatto ricorso a molte delle sue conoscenze in ambito musicale. L'attenzione dello scrittore per i suoni – spesso pari a quella di un compositore – risulta in un linguaggio caratterizzato da allitterazioni, rime e pattern ritmici, tanto musicale che, nei saggi inclusi in *Bronze by Gold: the Music of Joyce* (1999), Thomas Jackson Rice⁵ e Andreas Fischer⁶ lo definiscono «verbal music». In *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings* (1998), Jack Weaver⁷ parla, a questo proposito, di un «melos» musicale percepibile a livello acustico già in *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Nella descrizione delle forme di musicalità linguistica di 'Sirens', poi, lo stesso Zack Bowen⁸ distingue tra l'utilizzo di duplicati di espedienti musicali veri e propri – *appoggiature, staccati, sostenuti, trilli* – e una musicalità linguistica di più ampio respiro – che potremmo assimilare alla *verbal music* descritta da Rice e Fischer – caratterizzata dal ricorrere di espedienti poetici e retorici quali l'allitterazione, l'onomatopea e altre figure della ripetizione.

In diversi passi dei testi joyciani ciò che, seguendo Rice e Fischer, definiamo *verbal music* e che corrisponde all'«elemento musicale della lingua» descritto da Schleiermacher può essere considerata 'dominante'⁹ primaria o secondaria del testo, almeno da un punto di vista formale. L'individuazione delle principali forme ritmiche e melodiche di questa *verbal music* è quindi il primo passo per una *source oriented translation* che tenti di mantenere, oltre al senso, anche le principali proprietà stilistiche del testo fonte. In questo articolo si intende *in primis* riportare delle considerazioni sugli elementi linguistici che determinano la musicalità della prosa di *A Portrait* e, in modo maggiore, di 'Sirens'. Si intende, inoltre, mostrare, tramite alcuni esempi, come queste caratteristiche possano essere riprodotte in traduzione.

Al fine di trovare dei punti comuni tra le diverse forme musicali individuate dai critici joyciani nei testi dell'autore, si farà riferimento ad alcune teorie elaborate nell'ambito

2 MICHELLE WITEN, *James Joyce and Absolute Music*, London, Bloomsbury Academic, 2018, p. 3.

3 A parere del fratello Stanislaus, nel momento della scrittura di *Dubliners* Joyce era «a musical singing [...] voice (a tenor), a good undeveloped talent in music» (STANISLAUS JOYCE, *My Brother's Keeper: James Joyce's Earlier Years*, London, Faber e Faber, 1958, p. XIV).

4 ROBERT HAAS, *Music in Dubliners*, in «Colby Quarterly», xxviii/1 (1992), pp. 19-33, alle pp. 22-23.

5 THOMAS JACKSON RICE, *The Distant Music of the Spheres*, in *Bronze by Gold: the Music of Joyce*, a cura di SEBASTIAN KNOWLES, New York, Galand Publishing Inc, 1999, p. 215.

6 ANDREAS FISCHER, *Strange Words, Strange Music*, in *Bronze by Gold: the Music of Joyce*, a cura di SEBASTIAN KNOWLES, New York, Galand Publishing Inc, 1999, pp. 245-262, pp. 256-257.

7 JACK WEAVER, *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings*, Gainesville, University Press of Florida, 1998, p. 27.

8 ZACK BOWEN, *Bloom's Old Sweet Song: Essays on Joyce and Music*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.

9 ROMAN JAKOBSON, *The Dominant*, in *Language in Literature*, a cura di KRYSZYNA POMORSKA e RUDY STEPHEN, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University, 1987, pp. 41-46, p. 41.

della ‘Scienza del ritmo’. Sviluppata tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento come ramo della psicologia sperimentale, la Scienza del ritmo si è occupata di esaminare le caratteristiche comuni della ritmica in diversi campi, tra i quali appunto l’ambito letterario e quello musicale. In *The Science of English Verse* (1880), Sidney Lanier ha proposto un modello di analisi musicale del verso poetico, basato sulle leggi della scienza acustica e sui principi che accomunano l’ascolto verbale a quello musicale. Nonostante nella sua analisi Lanier faccia principalmente riferimento alla poesia, le sue teorie possono essere ritenute valide anche per la prosa perché, come sostiene lo stesso autore: «It would not serve to discriminate verse and prose. Prose has its rhythms, its tunes, and its tone-colors, like verse».¹⁰

Il ricorso ai principi della Scienza del ritmo per l’analisi e la traduzione dei testi joyciani è giustificato dal ruolo che essa ha nell’estetica dell’autore e che è stato dimostrato da William Martin in *Joyce and the Science of Rhythm* (2012). Martin afferma, infatti:

For the purpose of studying the development of modernist poetry, free verse, and prose, the interaction between the fields of experimental psychology and prosody is of particular interest to the literary critic, as the theories of rhythm developed during this time not only worked to *motivate* the creation of new poetic forms, but also served to *legitimate* the stylistic experiments of modernists such as Pound, Yeats, and Joyce.¹¹

Joyce, ricorda Martin,¹² lesse il trattato che apre la strada alla nascita della Scienza del ritmo – i *First Principles* di Herbert Spencer (1862) – durante il periodo trascorso allo University College di Dublino; il capitolo sul ritmo, ‘The Rhythm of Motion’, sembra essere stato per lui di particolare interesse, dal momento che la parola «rhythm» divenne da quel momento tra i concetti centrali della sua estetica. Lo scrittore sarebbe in seguito venuto a contatto con la teoria sulla musicalità del testo poetico elaborata da Sidney Lanier tramite la lettura del trattato di Arthur Symons sulla poetica simbolista. Anche le basi fisiche della teoria di Lanier, dipendenti dagli studi sulle proprietà acustiche del suono di Helmholtz¹³ e utili, come vedremo, per definire le forme di ritmo secondario, risultano note allo scrittore. La conoscenza da parte di Joyce delle proprietà acustiche del suono e degli esperimenti di Helmholtz sul timbro e sul *colore* dei suoni del linguaggio, ripresi da Lanier, è confermata anche da diverse riflessioni di Leopold Bloom in ‘Sirens’.¹⁴ A questo proposito, ad esempio, nell’articolo *Good Vibrations: “Sirens”, Soundscapes, and Physiology* (2009), Vike Plock¹⁵ ricorda che Bloom è consapevole non solo del fatto che suono e silenzio sono dovuti alla presenza o all’assenza di vibrazioni, ma anche del fatto che le onde sonore devono percorrere una distanza spaziale nell’aria

¹⁰ SIDNEY LANIER, *The Science of English Verse*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1880, p. 57.

¹¹ WILLIAM MARTIN, *Joyce and the Science of Rhythm*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 2; corsivo dell’autore.

¹² *ivi*, p. 4. Le informazioni biografiche a cui Martin fa riferimento sono tratte da *James Joyce* (1982) di Richard Ellmann.

¹³ Espresi in *On The Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (1895).

¹⁴ MARTIN, *Joyce and the Science of Rhythm*, cit., pp. 4-13 e 145.

¹⁵ VIKE M. PLOCK, *Good Vibrations: “Sirens,” Soundscapes, And Physiology*, in «James Joyce Quarterly», XLIV/3-4 (2009), pp. 481-496, alle pp. 484-486.

prima di raggiungere l'orecchio: «In the silence after you feel you hear. Vibrations. Now silent air» (*U*, II: 793-794). Allo stesso modo, la teoria della generazione degli intervalli musicali e della conseguente percezione dell'altezza relativa di due note è dimostrata nel passo in cui Bloom costruisce un rudimentale strumento a corda in grado di riprodurre due note a un'ottava di distanza avvolgendo un elastico attorno alle dita: «The elastic band of his packet [...] round four forkfingers, stretched it, relaxed, and wound it round his troubled double, fourfold, in octave» (*U*, II: 681-684). A parere di Martin, inoltre, è possibile trovare nel capitolo anche le prove della familiarità di Joyce con la teorizzazione di Helmholtz sugli armonici e sul timbro. Il passo di 'Sirens' citato a questo proposito è il seguente: «Richie cocked his lips apout. A low incipient note sweet banshee murmured: all. A thrush. A throistle. His breath, birdsweet, good teeth he's proud of, fluted with plaintive woe. Is lost. Rich sound. Two notes in one there» (*U*, II: 630-633) Richie Goulding – che sta imitando l'esecuzione da parte del tenore Joe Maas dell'aria *Tutto è sciolto* da *La Sonnambula* di Bellini (1831) – è in grado di riprodurre le caratteristiche timbriche della voce di un uccello grazie alla posizione delle labbra («lips apout») – che influenza appunto la fisionomia dello strumento di riproduzione – e all'interferenza che si crea tra la nota fondamentale e gli armonici («two notes in one there»).¹⁶

Prima di affrontare la descrizione della *verbal music* joyciana e di definire come si possa tentare di mantenerne le caratteristiche fondamentali nel testo tradotto, ritengo necessaria una piccola premessa sulla teoria esposta da Sidney Lanier. Basandosi sul concetto di 'ritmo composto' di Spencer, per cui il ritmo sarebbe dato da elementi primari e secondari,¹⁷ e ipotizzando che i principi acustici che regolano l'ascolto possano essere percepibili anche nella lettura silenziosa,¹⁸ Lanier individua, come si è detto, diverse proprietà comuni tra linguaggio poetico e musica. Secondo Lanier, nel momento dell'ascolto di una composizione musicale o verbale l'orecchio umano percepisce un'alternanza temporale definita di suoni e silenzi. I singoli suoni non sono avvertiti come elementi isolati, ma come parte di un tutto ritmico – il 'ritmo primario'. Secondariamente, per comprendere la serie sonora, la mente organizza questa lunga serie di suoni in piccoli gruppi, ricorrendo ai parametri sonori dell'altezza, del timbro, della durata e dell'intensità. Per mostrare come questo avviene, lo studioso riporta, tra altri, un esempio acustico. Il ticchettio regolare dell'orologio viene percepito come una serie organizzata in gruppi di due secondo il parametro dell'altezza o dell'intensità, anche se in realtà è caratterizzato

¹⁶ MARTIN, *Joyce and the Science of Rhythm*, cit., p. 148.

¹⁷ Secondo Spencer, il ritmo non è un elemento semplice, bensì composto da elementi primari, secondari, terziari e quaternari, generati dall'interferenza tra diverse forze: «Rhythm is very generally not simple but compound. There are usually at work various forces, causing undulations differing in rapidity; and hence it continually happens that besides the primary rhythms there are secondary rhythms, produced by the periodic coincidence and antagonism of the primary ones. Double, triple, and even quadruple rhythms are thus generated» (HERBERT SPENCER, *First Principles* [1862], Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 316).

¹⁸ Diversi sono i successivi studi sull'*auditory imagery* e sulla lettura mentale che hanno confermato questa ipotesi (e.g. TIMOTHY L. HUBBARD, *Auditory Imagery: Empirical Findings*, in «Psychological Bulletin», CXXXVI/2 (2010), pp. 302-329; MARCELA PERRONE-BERTOLOTTI et al., *How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading*, in «Journal of Neuroscience», v (2012), pp. 17554-17562).

da una serie di suoni identici tra di loro, uguali in termini di durata, intensità, altezza e timbro:

A difference in pitch, as if the clock, instead of saying, “Tick-tick, tick-tick, tick-tick,” and so on, should say, “Tick-tack, tick-tack, tick-tack,” and so on [...] but also a difference in emphasis, stress, or accent (that is, in intensity), as if the clock said, Tick-táck, tick-táck,” and so on.¹⁹

Questo principio acustico, che vede l’organizzazione secondaria delle serie sonore secondo i parametri del suono, è valido per ogni tipo di materiale acustico, musicale o linguistico che sia. Lo stesso Lanier ricorda però che il parametro dell’intensità, sebbene utile nella distinzione di suoni realmente percepiti, non è precisamente misurabile in termini numerici e pertanto non è di aiuto per la comprensione del ritmo nei testi scritti.²⁰

La comprensione ritmica secondaria può essere facilitata tramite alcuni espedienti che generano, appunto, ciò che Lanier definisce ‘ritmo secondario’. In musica, per contribuire all’organizzazione del materiale musicale, costituito da note e silenzi (il ritmo primario), il compositore può far leva sulla suddivisione in incisi, *semifrasi* e *frasi*, su *pattern* ritmici (le cellule ritmiche) e melodici (i temi), su espedienti coloristici dei singoli strumenti o dell’organico strumentale. Le scelte del compositore influenzeranno il ritmo secondario secondo i diversi parametri sonori: i *pattern* melodici determineranno un ritmo secondario percepibile secondo il parametro dell’altezza, quelli ritmici e la suddivisione in *frasi* influenzeranno la durata, gli espedienti coloristici il timbro. Allo stesso modo, a parere di Lanier, in un testo letterario lo scrittore può contribuire alla suddivisione secondaria del ritmo primario, che nella lingua inglese sarebbe dato dalle parole e dai silenzi,²¹ per mezzo di espedienti come la metrica e la suddivisione in versi (in poesia) – e quindi la suddivisione in periodi e paragrafi (in prosa) – l’allitterazione, le rime, i gruppi enfatici e la punteggiatura. Ciascuno di questi espedienti influenzerebbe il ritmo secondario in relazione a uno o più dei tre parametri sonori rilevanti nella lettura silenziosa. Nello specifico, una peculiare suddivisione in parole, *frasi* (inteso in senso musicale) e periodi, o la loro ripetizione nel testo determinerebbero una musicalità a livello della durata; la presenza e le ripetizioni di alcune tipologie di *intonation units* segnalate dalla punteggiatura,²² l’utilizzo di gruppi enfatici o di una sintassi marcata connoterebbero il testo secondo il parametro dell’altezza; la presenza di allitterazioni, assonanze,

19 LANIER, *The Science of English Verse*, cit., pp. 63-64.

20 *ivi*, p. 39; il principio è confermato anche dallo studio di Hubbard (HUBBARD, *Auditory Imagery: Empirical Findings*, cit., p. 319).

21 «Rhythm is as much a matter of silence as of sound» (LANIER, *The Science of English Verse*, cit., p. XVIII).

22 Il linguaggio parlato presenta delle unità prosodiche – le «intonation units» – caratterizzate da uno o più picchi di intonazione, diversificate fra loro per il movimento melodico che definisce la loro parte finale e separate da pause. Nel linguaggio scritto queste unità sono segnalate spesso dalla punteggiatura (*ivi*; WALLACE CHAFE, *Punctuation and the Prosody of Written Language*, in «Written Communication», v/4 (1988), pp. 395-426; GERALD KNOWLES, *Patterns of Spoken English. An Introduction to English Phonetics*, London, Longman, 1987).

consonanze, rime o di un tessuto vocalico e consonantico²³ peculiare determinerebbe un'organizzazione secondaria del ritmo secondo il parametro timbrico.

Le considerazioni di Lanier sono utili per determinare quali caratteristiche della «verbal music» dei testi di Joyce siano da mantenere per una traduzione 'adeguata'²⁴ degli stessi testi. Una volta stabilito, infatti, seguendo la teoria di Jakobson, che la dominante del testo da tradurre è la musicalità della lingua, chi traduce dovrà capire come è composta l'organizzazione ritmica del testo primario e determinare la 'gerarchia'²⁵ delle sue componenti. Come abbiamo visto, infatti, le modalità attraverso cui la prosa è resa musicale sono molte. Dal momento che non è possibile mantenere tutto ciò che è nel primo testo, chi traduce dovrà scegliere quali aspetti dell'«elemento musicale della lingua» siano essenziali e cercare, per quanto possibile, di mantenere almeno questi nel testo di arrivo. Se il ritmo primario, inevitabilmente legato alle proprietà sillabiche della lingua di partenza, è difficilmente riproducibile nel testo di arrivo, ad accomunare la percezione ritmica nelle diverse lingue può essere soprattutto la modalità di organizzazione del ritmo secondario. Il traduttore consapevole della dimensione musicale del testo, pertanto, dovrà considerare quegli elementi in particolare che generano il ritmo secondario nel testo fonte, cercando di organizzare le sillabe e le parole del testo tradotto nello stesso modo in cui esse sono organizzate nel testo fonte.²⁶ Le modalità di suddivisione secondaria del ritmo potranno essere classificate secondo una 'gerarchia' di sottodominanti che saranno da mantenere nel testo di arrivo in ragione dei mezzi della lingua di arrivo. Nelle sezioni seguenti intendo evidenziare, tramite un confronto tra la teoria di Lanier e l'analisi di alcuni critici joyciani, le caratteristiche della musicalità linguistica di alcuni passi di *A Portrait of the Artist as a Young Man* e 'Sirens'. All'analisi degli esempi tratti dai testi fonte, seguirà un confronto tra alcune traduzioni italiane e, poi, una nuova proposta traduttiva mirata alla riproduzione della ritmica testuale identificata tramite un'analisi musicale. Come vedremo, a volte le traduzioni edite che prenderemo in considerazione avranno come dominante e sottodominanti caratteristiche testuali diverse, non necessariamente anti-musicali, che il traduttore avrà privilegiato rispetto alle caratteristiche da me individuate seguendo le teorie di Lanier: la scelta di privilegiare altre componenti è il risultato di un'interpretazione legittimamente diversa di tali brani. La mia «scommessa interpretativa»²⁷ è messa in pratica attraverso una strategia 'estranianti': per mantenere la musicalità del testo fonte ritengo necessario che gli espedienti ritmici e musicali in-

23 Houtsma scrive a proposito del timbro nel linguaggio: «The timbre, although not commonly named this way in speech literature, is different for each phoneme and depends physically on the shape of the glottal air flow pulse and the instantaneous shape and length of the vocal tract (throat, oral and nasal cavities)» (A.J.M. HOUTSMA, *Pitch and Timbre: Definition, Meaning and Use*, in «Journal of New Music Research», xxvi/2 (1997), pp. 104-115, p. 110).

24 GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995, p. 57.

25 JAKOBSON, *The Dominant*, cit., pp. 44-45.

26 A questo proposito segnaliamo che secondo Lanier ciò che nel linguaggio ordinario è definito come «ritmo» fa riferimento proprio all'organizzazione del ritmo secondario (LANIER, *The Science of English Verse*, cit., p. 65).

27 UMBERTO ECO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2010, pp. 121-146, a p. 123.

dividuati mantengano in traduzione, fin dove è possibile, le stesse proprietà e la stessa posizione degli espedienti del testo fonte.

2 LA «VERBAL MUSIC» IN *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN*

Sebbene *A Portrait of the Artist as a Young Man* non sia stato scritto da Joyce con preciso riferimento alla musica, il suo stile è caratterizzato da una forte musicalità linguistica. A questo proposito, ad esempio, in *Joyce Music and Noise* (1997), Jack W. Weaver²⁸ afferma che *A Portrait* è contraddistinto da un «melos» musicale percepibile a livello acustico, da lui descritto tramite le parole di Minahan da *Words like a Bell* (1992):

Beginning with *A Portrait*, infatti, Joyce attempts and often achieves a musical *melos* – that is, “the quality of sound and rhythm [...] created by [...] the conscious or intuitive arrangement of various consonant and vowel groupings [...] and degrees of stressed syllables” (Minahan 1992, 92) – in brief a state where form and content are one.²⁹

La musicalità linguistica di *A Portrait* è presente soprattutto nel primo capitolo del romanzo. In *A Portrait* Joyce si propone di descrivere Stephen come uno scrittore emergente, attraverso passi in cui il protagonista manipola la lingua a scopo artistico; l'interesse per sonorità e musicalità della lingua manifestato dal protagonista nel primo capitolo è volto a dimostrare che Stephen è dotato, fin da bambino, di un'abilità particolare che gli garantirà un futuro come artista.³⁰ Attraverso ciò che Kershner definisce «pseudo-stream-of-consciousness»,³¹ l'interesse del protagonista per la lingua si manifesta in uno stile narrativo caratterizzato da una forte ritmica e da proprietà melodiche. Secondo Weaver sono tre le forme in cui il *melos* musicale si manifesta nel testo: nelle filastrocche del linguaggio infantile (caratterizzate soprattutto da componenti timbriche quali allitterazioni e onomatopee), nell'attenzione alle parole (che a nostro parere consiste soprattutto in una continua ripetizione delle parole significative per il protagonista), e nella ripetizione secondo la forma del *tema e variazioni di frasi* (in senso musicale) e periodi.³² A proposito di queste ripetizioni, facendo riferimento al concetto di «intonational quotation

28 WEAVER, *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings*, cit., p. 27.

29 *Ibid.*

30 A proposito del ruolo che lo stile utilizzato nel primo capitolo ha nel romanzo, Derek Attridge afferma, inoltre, che esso non rappresenta per Joyce solo una nuova tecnica stilistica, ma è anche segnale di una comprensione piena delle potenzialità letterarie della lingua: letteratura e linguaggio infantile, infatti, sarebbero accomunati dalla capacità di sfruttare il linguaggio in modo concreto, opponendosi all'astrattezza e allo strumentalismo della maggior parte delle teorie linguistiche (DEREK ATTRIDGE, *Joyce Effects on Language, Theory, and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 73).

31 R.B. JR KERSHNER, *The Artist as Text: Dialogism and Incremental Repetition in Joyce's Portrait*, in «ELH», LIII (1986), pp. 881-894, p. 885.

32 Weaver cita a questo proposito i seguenti passi: «That was mean of Wells to shoulder him into the square ditch because he would not swop his little snuff box for Wells's seasoned hacking chestnut, the conqueror of forty» (P: 61); il passo è ripetuto in forma *variata* a breve distanza «It was Wells who had shouldered him into the square ditch the day before because he would not swop his little snuffbox for Wells's seasoned hacking chestnut, the conqueror of forty» (P: 63).

marks» di Bakhtin,³³ Richard Kershner sostiene che le parole e *frasi* ripetute in contesti diversi – solitamente espressioni proprie del gergo giovanile dei compagni di scuola di Stephen, o del linguaggio imperativo degli adulti o che si riferiscono a tabù misteriosi, ma talvolta anche del protagonista stesso – sono recitate nella narrazione come fossero corpi estranei esistenti solo per la loro qualità sonora.³⁴ Tra le tre forme di *melos* indicate da Weaver, è spesso l'attenzione alle parole a connotare la musicalità del capitolo, anche se un ruolo rilevante è svolto anche dalle ripetizioni *variate* di *frasi* e periodi. Come dimostrerebbe uno studio più approfondito dell'intero capitolo, infatti, quando una parola o un'espressione colpisce il giovane Stephen, essa entra a far parte del lessico del narratore e ricorre ritmicamente nel testo: succede, ad esempio, con «*queer*», «*fellow*», «*cold*», «*hot*». Le parole e le frasi che colpiscono il protagonista caratterizzano lo *pseudo-stream-of-consciousness* in modo musicale e, secondo lo schema di Lanier, influiscono sul ritmo secondo il parametro della durata.³⁵

Per mostrare come è possibile mantenere la musicalità di un testo caratterizzato da una forte organizzazione ritmica secondaria determinata dal parametro della durata si prenderà come esempio il seguente passo:

It made a roar like a train at night. And when he closed the flaps the roar was shut off like a train going into a tunnel. That night at Dalkey the train had roared like that and then, when it went into the tunnel, the roar stopped. He closed his eyes and the train went on, roaring and then stopping; roaring again, stopping. It was nice to hear it roar and stop and then roar out of the tunnel again and then stop (P: 63).

Qui «*train*», «*tunnel*», «*roar*» e «*stop*» sono ripetuti in modo sistematico e ritmico. Il ripetersi delle parole non solo in questo brano ma anche in un passo molto simile a qualche capoverso di distanza – quando Stephen paragona il rumore del treno e del refettorio all'alternarsi del trimestre e delle vacanze (P: 65) – permette di considerare il parametro della durata come sottodominante musicale di tali passaggi:

But the Christmas vacation was very far away (P: 64) [...]. That was very far away. First came the vacation and then the next term and then vacation again and then again another term and then again the vacation. It was like a train going in and out of tunnels and that was like the noise of the boys eating in the refectory when you opened and closed the flaps of the ears. Term, vacation; tunnel, out, noise, stop. How far away it was! (P: 65)

33 Bakhtin fa riferimento a un «indirect discourse [...] the representation of another's word, another's language» riportato in *intonational quotation marks* (MIKHAIL M. BAKHTIN, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, a cura di CARYL EMERSON e MICHAEL HOLQUIST, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 50). Le parole riportate nelle *intonational quotation* sono utilizzate nel discorso principale come una forma di «intentional hybrid» (*ivi*, p. 76). Come tutte le frasi di costruzione ibrida, le frasi che contengono *intonational quotation* appartengono grammaticalmente a un singolo parlante, ma contengono due voci – «two utterances, two speech manners, two styles, two “languages”» (*ivi*, p. 305).

34 KERSHNER, *The Artist as Text: Dialogism and Incremental Repetition in Joyce's Portrait*, cit., p. 884; il corsivo è di Kershner.

35 *Ivi*, pp. 884-885.

Prendendo in considerazione il secondo brano, notiamo, inoltre, che alla ripetizione delle parole del primo brano – «again», «going in/out», «stop», «then», «train» e «tunnel» – si intreccia il ricorrere di «term» e «vacation»: il susseguirsi di trimestre e vacanze viene idealmente paragonato dal protagonista al rumore del refettorio e al treno che entra ed esce dalla galleria. La disposizione delle parole all'interno delle *frasi* e delle *frasi* nei due periodi è simile: in entrambi l'alternanza di *frasi* contenenti in un caso «roar» e «stop» nell'altro «term» e «vacation» riproduce anche acusticamente il movimento del treno. Osserviamo in particolare che è il ricorrere di «and», «again» e «then», oltre alla disposizione *fraseologica*,³⁶ a rendere i periodi molto simili tra loro. Sottolineiamo, inoltre, il peculiare ruolo svolto dalla ripetizione del predicato nominale «was far away» che è riferito, in questo caso, anche alle voci dei compagni.³⁷ Facendo una ricerca nel testo osserviamo che la prima volta in cui «far away» compare nel testo è in «but the Christmas vacation was very far away» (P: 64). Il ricorrere di «far away» sembra innescare nella memoria di Stephen il paragone tra le vacanze lontane e il rumore delle voci nel refettorio; il nesso ricorre due volte nel testo, come ad aprire e chiudere il passo musicale caratteristico della «modalità recitativa»³⁸ del protagonista. La ripetizione di «far away», come dimostrerebbe un'analisi più approfondita, inoltre, diviene un elemento ritmico che caratterizza tutto il capitolo. Se come abbiamo visto la durata è il parametro che influenza più di tutti il ritmo dei due passi, per mantenere le componenti principali del ritmo del primo testo il traduttore dovrà quindi essere attento, oltre a individuare le ripetizioni, anche a mantenere per ognuna di esse lo stesso traducevole nel testo di arrivo.³⁹

La ripetizione di parole comporta anche una ripetizione di fonemi e quindi una ritmicità secondo il parametro del timbro. Tuttavia, a essere rilevante in questi passi con sottodominante sulla durata non è solo il valore timbrico di consonanti e vocali, ma il loro valore in termini *fraseologici*, ovvero la loro capacità di influenzare la percezione di *frasi* musicali nel testo. Nei passi connotati da ripetizioni di parole, infatti, il ricorrere ritmico di consonanti con proprietà iconico-imitative⁴⁰ caratterizza in modo più marcato l'apertura e la chiusura delle parole e delle *frasi*, segnalando in modo chiaro l'articolazione del passo. In questi brani, caratterizzati dall'alternarsi delle consonanti fricative e approssimanti con quello delle occlusive, la percezione fluida delle parole è contrapposta a una continua interruzione nella loro pronuncia mentale, dovuta alla presenza delle

36 Per «disposizione fraseologica» intendo la modalità in cui le *frasi* (musicali) sono disposte nel testo e come esse permettono a lettore di percepire l'articolazione del discorso. 'Fraseologico' è quindi inteso qui in senso musicale.

37 «They had big voices and big boots and they studied trigonometry. That was very far away» (P: 65).

38 KERSHNER, *The Artist as Text: Dialogism and Incremental Repetition in Joyce's Portrait*, cit., p. 886.

39 Ad esempio, notiamo che l'aggettivo «queer», che compare già nella prima pagina e sarà ripreso in tutto il capitolo, è una parola importante per Stephen; se possibile, quindi, è da rendere sempre con lo stesso traducevole nel testo di arrivo.

40 La sonorità delle consonanti utilizzate in questo passaggio assume anche un valore iconico-imitativo: le fricative e le approssimanti, generate da una semplice restrizione dell'apparato fonatorio che permette il passaggio dell'aria, rappresentano acusticamente un rumore libero di diffondersi e di raggiungere la sua piena sonorità, come quello creato dal treno; le consonanti occlusive, generate tramite un blocco del flusso dell'aria nella pronuncia, sono volte a descrivere un suono smorzato, che rappresenta l'entrata nel tunnel o il rumore del refettorio attutito dalle mani sulle orecchie («roaring and then stopping»).

occlusive. Questo avviene nel primo passo – in cui le consonanti di «roar» and «stop» riproducono anche acusticamente un rumore libero di diffondersi e poi attutito –, ma anche nel secondo, in cui si alternano «term» e «vacation». Sebbene il parametro della durata sia quello che più di tutti influenza la musicalità di questi passi anche altri parametri influenzano il ritmo del testo. Oltre all'utilizzo di fonemi particolari, a livello timbrico nel secondo passo possiamo notare, infatti, la presenza di rime e assonanze in posizione finale – «agAIN(ə'gen)/thEN(ðen)», «thEN(ðen)/tERM(t3:m)», «nOISE(/nɔɪz/)/BOYS(/bɔɪz/)» – che contribuisce a evidenziare ulteriormente la suddivisione fraseologica già in parte segnalata dalla punteggiatura e dall'utilizzo della congiunzione «e».

Di seguito riportiamo i passi, assieme a due traduzioni italiane: la storica traduzione di Cesare Pavese (1933) per Frassinelli, poi rilevata da Adelphi (1976), e quella più recente di Bruno Oddera (1997) per Mondadori.⁴¹

1) He leaned his elbows on the table/ and shut/ and opened the flaps of his ears./ Then he heard the noise of the refectory/ every time he opened the flaps of his ears./ It made a roar like a train at night. And when he closed the flaps/ the roar was shut off/ like a train going into a tunnel./ That night at Dalkey the train had roared like that/ and then, /when it went into the tunnel,/ the roar stopped. He closed his eyes/ and the train went on,/ roaring/ and thEN (/ðen/) stopping/ roaring agAIN (ə'gen)/ stopping. It was nice to hear it roar/ and stop/ and thEN (/ðen/) roar out of the tunnel agAIN (/ə'gen/) and thEN (/ðen/) stop.

2) But the Christmas vacation was very far away [...]. That was very far away./ First came the vacation/ and thEN (/ðen/) the nEXT (/nekst/) tERM (t3:m)/ and thEN (/ðen/) vacation agAIN(ə'gen)/ and thEN (/ðen/) agAIN (ə'gen) another tERM (t3:m)/ and thEN (/ðen/) agAIN

1) Appoggiò i gomiti sul tavolo/ e chiuse/ e aprì i padiglioni delle orecchie. Sentiva il rumore del refettorio/ ogni volta che apriva i padiglioni./ Faceva un rombo come un treno di notte/ e quando chiudeva i padiglioni il rombo cessava./ come quando il treno entra in una galleria./ Quella notte a Dalkey il treno aveva rombato/ e poi,/ quando era entrato nella galleria,/ il rombo era cessato./ Chiuse gli occhi/ e il treno andò innanzi,/ rombando e poi cessando;/ rombando di nuovo,/ cessando./ Era bello sentirlo rombare e cessare e poi,/ fuori della galleria,/ tornare a rombare e poi cessare.

2) Ma le vacanze erano molto lontane [...]. Era una cosa molto lontana./ Prima venivano le vacanze e poi l'altro trimestre/ e poi di nuovo le vacanze/ e poi di nuovo un altro trimestre/ e poi di nuovo le vacanze./ Era come un treno che entra e esce per le gallerie/ e questo somigliava

1) Appoggiò i gomiti sul tavolo/ e si chiuse i padiglioni delle orecchie/ e li riaprì. Ogni volta che li riapriva/ udiva lo strepito del refettorio./ Sembrava il rombo di un treno nella notte./ E quando li chiudeva/ il rombo cessava/ come un treno che entra in galleria./ Quella notte a Dalkey il treno aveva sferragliato così/ e poi/ quando era entrato in galleria il rombo era cessato. Chiuse gli occhi/ e il treno continuò a correre, sferragliando e poi tacendo;/ sferragliando ancora,/ tacendo. Era divertente sentirlo rombare e tacere,/ poi rombare di nuovo fuori della galleria/ e tacere ancora.

2) Le vacanze di Natale, però, erano lontanissime [...]. Ma quello era un tempo molto lontano. Prima sarebbero venute le vacanze/ e poi il corso successivo,/ quindi di nuovo le vacanze,/ e poi un altro corso/ e poi ancora le vacanze./ Era come un treno che entrava nelle gallerie/ e ne

41 Nell'esempio ho evidenziato in grassetto le consonanti importanti dal punto di vista timbrico, segnato in maiuscolo le rime e le assonanze, ho sottolineato le ripetizioni proprie del parametro della durata, e diviso le frasi con delle barre oblique. Le citazioni sono estratte, rispettivamente da: P, pp. 63 e 64-65; JAMES JOYCE, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. da CESARE PAVESE, Milano, Adelphi, 1990, p. 32 e 34-36; JAMES JOYCE, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. da BRUNO ODDERA, Milano, Mondadori, 1997, p. 9 e 11-13.

(ə'gen) *the vacation. It was like a train going in and out of tunnels/ and that was like the noise* (/noɪz/) of *the boys* (/bɔɪz/) *eating in the refectory/ when you opened and closed the flaps of the ears./ Term,/ vacation;/ tunnel,/ out;/ noise,/ stop./ How far away it was!*

al *rumore dei ragazzi che mangiavano nel refettorio,/ quando ci si apriva e chiudeva i padiglioni delle orecchie./ Trimestre,/ vacanze;/ galleria,/ fuori; rumore,/ chiuso./ Com'era lontano!*

usciva/ ed era come il chiasso dei ragazzi che mangiavano nel refettorio,/ quando ti tappavi e ti aprivi le orecchie./ Corso,/ vacanze; galleria, fuori della galleria; strepito, silenzio. Come era lontano quel tempo!

In primo luogo, possiamo notare che i due traduttori hanno adottato scelte diverse nella resa della ripetizione delle parole nei passi: se Pavese è in genere più attento all'aspetto ritmico, Oddera privilegia spesso l'aspetto semantico e sceglie di variare i traduttori, assecondando un atteggiamento molto in voga all'epoca. A volte, però, questa variazione non è giustificata da un tentativo di restituire al lettore la chiarezza del testo fonte, ma è piuttosto il risultato del gusto sinonimizzante del traduttore e spesso risulta in una «nobilitazione»⁴² del registro. Innanzitutto, nel primo passo osserviamo che, adottando una scelta estraniante, Pavese introduce il verbo «rombare» – che richiama il sostantivo «rombo». Questa decisione gli permette di mantenere lo stesso significato in tutti i contesti in cui «roar» compare nel testo fonte. Scommettendo sul senso, invece, Oddera utilizza prima «rombo» poi «sferragliare». Pavese, inoltre, conserva lo stesso significato ogni volta anche per «noise», «rumore», – una delle parole chiave del capitolo – che Oddera traduce arbitrariamente una volta con «strepito», una volta con «chiasso». Nessuno dei due traduttori mantiene la differenza tra «shut» e «close», tradotti entrambi con «chiudere» – traduttore forse poco chiaro a livello semantico. A proposito della ripetizione di «stop», notiamo che se nel primo passo Pavese usa generalmente sempre «cessare», Oddera traduce a volte con «cessare» e a volte con «tacere»; alla fine del secondo passo, tuttavia, anche Pavese cambia traduttore, usando «chiuso», che è un'altra parola chiave, mentre Oddera usa «silenzio», una parola nuova nel contesto e che quindi non aggiunge ripetizioni assenti nel testo fonte. A proposito della ripetizione di «far away», infine, osserviamo che se Pavese usa due volte, in modo *adeguato*, il superlativo «molto lontano», per rendere «very far away», e una volta semplicemente «lontano», in corrispondenza di «how far away it was», Oddera usa una volta «lontanissime», una volta «tempo molto lontano» e una volta «tempo lontano».

Prendendo in considerazione le ripetizioni di «again» e «then», che abbiamo visto essere particolarmente significative anche a livello timbrico e *fraseologico*, osserviamo che Pavese rispetta generalmente la diversità tra le due parole e la loro ripetizione negli stessi contesti del testo fonte: l'utilizzo di «poi» e «di nuovo» non permette di mantenere le rime del testo fonte, ma consente la ripetizione delle vocali *i* e *o*. Oddera usa, invece, traduttori diversi: «poi», «ancora», «continuare a», «di nuovo» e «quindi». A livello timbrico, inoltre, notiamo che entrambi i traduttori scelgono dei traduttori che riproducono, almeno parzialmente, il valore fonosimbolico delle consonanti del testo fonte:

42 ANTOINE BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* [1991], Macerata, Quodlibet, 2003, p. 44.

«roar» è reso con «rombo» e «rombare» – in cui, tuttavia, compare un'occlusiva che ferma il suono – e «sferragliare», «stop» con «tacere» e «cessare» – meno *adeguato* di «tacere», dato che in «cessare» non vi sono occlusive, anche se l'affricata [tʃ] è composta da un momento occlusivo e un momento fricativo.

Anche se l'intonazione del testo non è stata considerata sottodominante del passo, infine, notiamo che in alcuni punti delle traduzioni è riscontrabile un'alterazione della punteggiatura originaria – non dettata dalle norme della lingua italiana – che influisce sulla percezione delle *intonation units*. Nell'ultimo periodo del primo passo Pavese introduce, infatti, un inciso assente nel testo fonte «,/ fuori della galleria,/ », così come fa Oddera nel secondo passo con «,/ quindi di nuovo le vacanze,/»: l'introduzione di queste virgole altera sensibilmente l'intonazione del testo fonte, dato che introduce un'*intonation unit* assente nel primo testo.

Una proposta di traduzione musicale dei passi sopraccitati potrebbe essere:

1) Poggio i gomiti sul tavolo/ e iniziò a tapparsi le orecchie/ e a togliere le mani. Ogni volta che toglieva le mani dalle orecchie sentiva il rumore del refettorio. Faceva un ruggito come un treno di notte. E quando le copriva/ il ruggito si smorzava come quando un treno va dentro a una galleria. Quella notte a Dalkey il treno aveva ruggito così e dOPO,/ quando era andato dentro la galleria,/ il ruggito si era sPento. Chiuse gli occhi e il treno andò avanti,/ ruggiva e dOPO si sPegneva;/ ruggiva di nuOVO,/ si sPegneva. Era bello sentirlo ruggire/ e sPegnersi /e dOPO ruggire di nuOVO fuori dalla galleria / e dOPO sPegnersi.

2) Ma le vacanze di Natale erano davvero molto lontane [...] Era tutto davvero molto lontano./ Prima venivano le vacanze/ e dOPO il trimestre successivo,/ e dOPO le vacanze di nuOVO/ e dOPO di nuOVO un altro trimestre/ e dOPO di nuOVO le vacanze. Era come un treno che va dentro e fuori dalle gallerie/ ed era come il rumore dei ragazzi che mangiano nel refettorio quando ti copri le orecchie e toglie le mani. Trimestre,/ vacanze;/ galleria,/ fuori;/ rumore,/ spento./ Com'era molto lontano tutto questo!

A un primo livello ritmico di ripetizione delle parole, adottando una strategia estraniante si è cercato di mantenere sempre gli stessi traducanti dove Joyce propone la stessa parola, variando solo quando l'autore varia. Si è scelto sempre «togliere le mani»⁴³ per «open» – preferito rispetto ad «aprire» per maggiore chiarezza – e «coprire» per «close». Per ragioni semantiche, tuttavia, non è stata mantenuta la ripresa di «shut» in «shut off», e sono stati resi «shut» con «tapparsi» e «shut off» con «smorzarsi». Sempre per ragioni semantiche, inoltre, «flaps of the ears» è stato tradotto con «le orecchie» e si è usato il pronome «le» quando nel testo fonte è presente solo «flaps». Come Pavese si è scelto di utilizzare un sostantivo che potesse funzionare anche da verbo per rendere «roar», che è stato tradotto con «ruggito» e «ruggire»: la scelta di «ruggito» e «ruggire» permette di mantenere meglio le proprietà fonosimboliche segnalate nel testo grazie all'assenza di occlusive nella radice del significante (l'effetto si percepisce

43 Per la scelta di «togliere le mani» ho preso spunto dalla nuova traduzione italiana di *A Portrait of the Artist as a Young Man*: JOYCE JAMES, *Un ritratto dell'artista da giovane*, trad. da FRANCA CAVAGNOLI, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 17.

soprattutto quando il verbo è utilizzato all'imperfetto e all'infinito, dove non è presente l'occlusiva *t* come nel sostantivo e nel participio passato). L'utilizzo al trapassato prossimo del verbo «ruggire», inoltre, permette la ripetizione integrale di «ruggito» – diversamente da quanto accade con «rombare», il cui participio passato, «rombato», oltre a non riprodurre integralmente «rombo», perde anche i maggiori connotati fonosimbolici di «roar». Sempre per ragioni timbriche si è scelto di tradurre «stop» con il verbo «spegnersi», che presenta un'occlusiva nella radice dopo la *s*, come «stop», e il gruppo *gn* che rallenta la pronuncia, e che al participio passato, «spento», mantiene anche l'occlusiva finale del verbo inglese. Si è mantenuta pure la ripetizione di «go», meno significativa a livello ritmico – come in inglese è stato utilizzato lo stesso verbo «andare» e si è sostituita la preposizione che lo segue, «andare dentro/fuori/avanti» – e si è tradotto «then» e «again» con «dopo»⁴⁴ e «di nuovo», mantenendo un'assonanza tra le due parole utile a segnalare anche la disposizione *fraseologica*. È stata conservata, infine, la ripetizione di «[very] far away», che si è scelto di rendere con «[davvero] molto lontano» per ricreare nel lettore la percezione di un'*intonational quotation*: dal momento che l'utilizzo di «molto lontano» nell'ultimo periodo del secondo passo, infatti, avviene in un contesto inusuale nella lingua italiana – «Com'era molto lontano tutto questo!» – il lettore è portato a meglio percepire il nesso come caratteristico della modalità recitativa di Stephen.

Per riprodurre la disposizione *fraseologica* e l'intonazione del testo fonte, facendo così una scelta estraniante, si è rispettata la punteggiatura originaria quando le norme della lingua italiana lo permettevano – in particolare non sono state aggiunte virgole dove il testo inglese presenta passaggi senza punteggiatura, dato che si è preferito mantenere l'ambiguità nella segnalazione dell'intonazione del testo originaria – e sono state ripetute tutte le congiunzioni «e»; dove non si creavano situazioni troppo inusuali, anche la posizione dei traduttori è rimasta invariata rispetto al testo fonte.

Seguendo il modello proposto da Lanier, come si può osservare, è stato possibile mantenere in italiano gli elementi musicali considerati primari nella 'gerarchia delle dominanti'⁴⁵ del testo. Se già Pavese, diversamente da Oddera, rispettava la ripetizione dei principali *pattern* rimici che influenzano la durata – soprattutto la ripetizione di parole – che abbiamo individuato come sottodominante primaria del testo, scegliendo altri traduttori (come «ruggire» al posto di «rombare», «spegnersi» invece di «cessare» o «dOPO/di nuOVO» invece di «pOi/di nuOVO/ ancOra») è stato possibile mantenere anche la maggior parte degli elementi timbrici significativi per la disposizione *fraseologica* del testo. Inoltre, il modello di Lanier ha permesso di osservare che la punteggiatura contribuisce alla musicalità del discorso sia dal punto di vista della durata che da quello dell'intonazione, e questo ha portato a un'inusuale scelta traduttiva estraniante anche nell'interpunzione.

44 Tranne nel secondo periodo, dove per non proporre una traduzione «strana» ho preferito omettere il traduttore italiano «dopo». A proposito delle traduzioni strane, infatti, Humboldt scrive: «La traduzione ha raggiunto i suoi alti fini se invece della stranezza fa sentire l'estraneo; infatti dove appare la stranezza in sé e questa addirittura oscura l'estraneo, il traduttore tradisce di non essere all'altezza dell'originale» (WILHELM VON HUMBOLDT, *Introduzione alla traduzione dell'Agamemnone*, in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2009, p. 137).

45 JAKOBSON, *The Dominant*, cit.

3 LA «VERBAL MUSIC» IN ‘SIRENS’

Se in *A Portrait of the Artist as Young Man* è stato possibile individuare alcuni elementi ritmici della prosa che possono essere analizzati come espedienti musicali, ma che nella poetica del testo fungono soprattutto da prova delle capacità artistiche del piccolo Stephen, diverso è il caso di ‘Sirens’, in cui musica e lingua si fondono per esplicito volere di Joyce. Il suo intento in questo episodio dell’*Ulysses* è, infatti, scrivere un testo che imiti nella struttura e nel linguaggio una composizione musicale. Parlando con Georges Borach, il 18 giugno 1919, egli afferma

I wrote this chapter with the technical resources of music. It is a fugue with all musical notations: *piano*, *forte*, *rallentando*, and so on. A quintet occurs in it, too, as in *Die Meistersinger*, my favorite Wagnerian opera [...]. Since exploring the resources and artifices of music and employing them in this chapter, I haven’t cared for music, any more.⁴⁶

Se nella sua forma ‘Sirens’ è volto a rappresentare una fuga o una *fuga per canonem*, a livello linguistico l’episodio è caratterizzato da una fortissima sonorità e ritmicità che rischiano di essere perse o modificate in traduzione. Nel considerare la musicalità della lingua di ‘Sirens’, come si è visto, Zack Bowen distingue tra l’utilizzo del linguaggio in modo musicale – tramite allitterazioni, onomatopee, rime interne e *pattern* ritmici, usati in modo più sistematico e in numero maggiore rispetto a quelli individuati nella *verbal music* di *A Portrait* – e l’imitazione di espedienti musicali veri e propri – ad esempio *martellato*, *staccato*. Se diversi sono gli studiosi joyciani (e non) che si sono occupati dell’analisi delle tecniche musicali presenti in ‘Sirens’ (e.g. Stuart Gilbert e il compositore Luciano Berio), le caratteristiche di una musicalità linguistica più generica ma fondamentale per impostare la traduzione di ‘Sirens’ sono state prese in minor considerazione. Tra gli studiosi che hanno approfondito la categoria della musicalità, in *Strange Words, Strange Music*⁴⁷ Andreas Fischer propone una descrizione musicalmente interessante della lingua dell’episodio: muovendo da una descrizione delle differenze che esistono tra musica e letteratura, mostra efficacemente i tentativi di Joyce di superare i limiti del codice verbale. Secondo lo studioso, Joyce avrebbe cercato *in primis* di colmare la differenza tra musica e lingua rendendo il linguaggio scritto polifonico. Attraverso la segmentazione in frammenti di due *continua* sonori monodici – i *temi* – e la loro ricomposizione in un nuovo *continuum*, in cui i temi intesi come simultanei compaiono l’uno accanto all’altro nel testo, Joyce avrebbe cercato di riprodurre diversi suoni che sono udibili nello stesso momento narrativo.⁴⁸ Nell’esempio riportato sotto,

«Bravo! Clapclap. Good man, Simon. Clappyclapclap. Encore! Clapclip-clapclap. Sound as a bell. Bravo, Simon! Clapclapclap. Encore, enclap, said, cried, clapped all [...]» (*U*, II: 756-758).

46 RICHARD ELLMANN, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982, p. 459.

47 FISCHER, *Strange Words, Strange Music*, cit.

48 L’esempio che Fischer riporta, sottolineando con il secondo *continuum* sonoro, è il passaggio successivo all’esecuzione di *M'appari* da parte di Simon Dedalus, in cui un primo *continuum* sonoro è dato dalle voci che apprezzano l’esecuzione e un secondo *continuum* è formato dalla resa onomatopeica degli applausi (*ivi*, p. 253).

notiamo che l'espedito della polifonia incide sull'organizzazione del ritmo del testo secondo il parametro della durata, nella disposizione delle *frasi*. Fischer nota che Joyce cerca di applicare la polifonia anche a un livello inferiore, nella formazione delle *parole*: il neologismo «enclap» è infatti risultato di una prostesi o fusione del prefisso/morfema 'en' della parola «encore», proveniente dal primo *continuum* sonoro, e dell'onomatopea «clap», facente parte del secondo *continuum*. Considerando la riproduzione del ritmo musicale (in senso stretto, ovvero la durata delle note dei temi musicali e la durata di frasi e periodi nella composizione) nella lingua, Fischer afferma che Joyce sovverte la normale ritmica del discorso verbale scritto – normalmente segnalata dalla punteggiatura – attraverso l'uso di «overpunctuation» e «underpunctuation». Il particolare uso della punteggiatura sarebbe combinato in 'Sirens', inoltre, all'utilizzo a fine ritmico di ripetizioni e onomatopee.⁴⁹ Fischer non descrive ulteriormente in che modo l'utilizzo di *over* e *under punctuation* possa influenzare musicalmente il discorso. Tuttavia, come possiamo osservare in passaggi come il seguente,

Miss Douce halfstood to see her skin askance in the barmirror gildedlettered
where hock and claret glasses shimmered and in their midst a shell (*U*, II: 118-120),

l'utilizzo di *underpunctuation* condiziona la suddivisione *fraseologica* – perché obbliga il lettore a pronunciare mentalmente il periodo senza respiri – influenzando quindi ciò che Lanier definisce ritmo secondario secondo il parametro della durata. L'utilizzo di *overpunctuation* in passaggi come «Will? You? I. Want. You. To.» (*U*, II: 1096), poi – oltre a riprodurre l'effetto musicale dello *staccato*⁵⁰ – suddivide il testo in *frasi* più brevi. Questi frazionamenti delle *frasi*, attuati a prescindere dal contenuto, sono probabilmente quanto di più simile al ritmo musicale (in senso stretto) possa esistere in un testo letterario. La suddivisione ritmica, infatti, non è più volta a rappresentare in modo chiaro il significato, come avviene in qualsiasi espressione verbale scritta, ma porta a una riorganizzazione del solo significante secondo delle cellule ritmiche caratteristiche e facilmente identificabili all'ascolto, come avviene in musica. Possiamo notare, inoltre, che l'*underpunctuation* sollecita il lettore-ascoltatore a riformulare più volte il testo nella mente per capirne la corretta forma melodica, proprio perché i «chunks»⁵¹ che compongono le *intonation units* non sono segnalati in modo chiaro. Allo stesso modo l'*overpunctuation* segmenta le curve dell'intonazione: l'andamento melodico delle interrogazioni «Will? You?» non corrisponderà, infatti, a quello dell'intera *frase* «Will you?». Di fatto, quindi, anche se *overpunctuation* e *underpunctuation* sono citati a ragione come esempi significativi di riproduzione ritmica musicale in senso stretto, possiamo sostenere che esse svolgono un ruolo significativo anche a livello melodico. Una volta individuati nel testo, polifonia,

49 *Ivi*, p. 255.

50 In musica per *staccato* si intende la realizzazione di una serie di note in modo *articolato* e non *legato*, tramite l'introduzione di uno spazio di silenzio tra una nota e l'altra; l'effetto di silenzio è solitamente ottenuto tramite la riduzione del valore delle note della serie.

51 A proposito del ruolo che la punteggiatura ha nell'indicare le componenti prosodiche del discorso, Gerald Knowles scrive «The role of punctuation as it has developed is [...] to help the reader understand the sentence by marking the main chunks. Once you understand a written sentence, you automatically read it with correct intonation pausing and grouping of words» (KNOWLES, *Patterns of Spoken English*, cit., p. 179).

over e *underpunctuation* sono principi musicali che il traduttore può riprodurre abbastanza facilmente, sia quando essi svolgono il ruolo di sottodominante, come in questi passi, sia quando sono elementi ritmici secondari.

Infine, sempre a proposito della musicalità del linguaggio, Fischer sottolinea che Joyce cerca sia una riproduzione mimetica della musica — «P. S. The rum tum tum. [...]. La la la ree» (U II: 889-891),⁵² — sia la creazione di una vera e propria *verbal music*, come riscontrabile nei seguenti esempi:

Bloom signed to Pat, bald Pat is a waiter hard of hearing, to set ajar the door of the bar. The door of the bar. So. That will do. Pat, waiter, waited, waiting to hear, for he was hard of hear by the door» (U, II: 669-672);

Bald Pat at a sign drew nigh. A pen and ink. He went. A pad. He went. A pad to blot. He heard, deaf Pat (U, II: 822-823);

Bald deaf Pat brought quite flat pad ink. Pat set with ink pen quite flat pad. Pat took plate dish knife fork. Pat went (U, II: 847-848);

Bald Pat who is bothered mitred the napkins. Pat is a waiter hard of his hearing. Pat is a waiter who waits while you wait. Hee hee hee hee. He waits while you wait. Hee hee. A waiter is he. Hee hee hee hee. He waits while you wait. While you wait if you wait he will wait while you wait. Hee hee hee hee. Hoh. Wait while you wait (U, II: 915-919)

Quest'ultima categoria è caratterizzata da principi musicali simili a quelli riscontrati in *A Portrait* e analizzabili secondo i principi di Lanier. A livello di ritmo primario, infatti, è possibile riscontrare un utilizzo consistente di monosillabi – caratteristica già tipica del ritmo primario della lingua inglese. Considerando il ritmo secondario secondo il parametro della durata, poi, osserviamo la ripetizione integrale di parole e di *frasi* – «Pat», «waiter», «went», «pad», «hard», «hear», «the door of the bar», «while you wait» – la ripetizione *variata* di parole – «waiter, waited, waiting» – di *frasi* e di periodi – «He waits while you wait», «He waits while you wait», «While you wait if you wait he will wait while you wait», «Wait while you wait» – e il ricorrere degli stessi espedienti a diversi capoversi di distanza, come avveniva per i *temi e variazioni* di *A Portrait*. A livello dell'intonazione notiamo l'utilizzo di una leggera forma di *overpunctuation* che segmenta il testo in *frasi* brevi, influenzandone la curva melodica. A livello timbrico si ricorre all'allitterazione – «*wait while you wait/ went*», «*hard of his hearing*» – al ripetersi dei suoni consonantici – ad esempio delle occlusive *p, b, t, d* e *k* in «*Bald deaf Pat brought quite flat pad ink/ Pat set with ink pen quite flat pad*» – e al contrasto vocalico – «*wait (/weɪt/)/ while (/waɪl/)/ wait (weɪt)/ will (/wɪl/)*». Se in *A Portrait* la presenza di particolari timbri consonantici assumeva talvolta una valenza mimetica nei confronti dei suoni reali, come nel caso dell'imitazione del rumore del treno, in questi esempi l'uso di determinate consonanti può rimandare alle tecniche musicali (il ricorso alle occlusive iniziali nei monosillabi, ad esempio, è un'imitazione della tecnica musicale

52 Il testo è sottolineato come nell'esempio di Fischer.

del *martellato*).⁵³ Nell'ultimo passaggio citato da Fischer, inoltre, è possibile riscontrare un utilizzo polifonico del linguaggio, attuato tramite l'interposizione del *continuum* di suoni legati all'area semantica dell'attesa e del *continuum* dei suoni onomatopeici «hee hee hee hee», «hoh».

Generalmente, nei passi in cui la musicalità linguistica risulta dominante, una componente ritmica e un parametro sonoro specifico prevalgono sugli altri, influenzando in modo più consistente il ritmo secondario. Tuttavia, alcuni brani sono resi musicali proprio dalla combinazione di diversi espedienti sonori, senza che nessuno dei tre parametri assuma il ruolo di sottodominante primaria del testo. In questo caso, dal momento che le componenti cui prestare ascolto sono molte, chi traduce si troverà più spesso davanti alla necessità di scegliere cosa mantenere e cosa perdere in traduzione: possibilmente, seguendo una strategia estraniante, chi traduce mirerà a conservare un equilibrio generale tra gli espedienti propri dei diversi parametri, in modo che il lettore possa confrontarsi con un ritmo organizzato nel modo più simile possibile a quello del testo fonte. Questo è ciò che avviene nei passi riportati sopra, in cui Fischer individua una *verbal music*, e in cui tutte le componenti del ritmo secondario interagiscono in egual misura a organizzare il discorso.

Di seguito riportiamo due degli esempi citati da Fischer nella traduzione storica di Giulio de Angelis per Mondadori (1960) e nella recente traduzione di Gianni Celati per Einaudi (2013).⁵⁴

- | | | |
|---|---|--|
| <p>1) Bloom signed to <u>Pat</u>,// <u>bald</u>
<u>Pat</u> is a waiter <u>bard</u> of <u>bearing</u>,//
to set ajar (/ə'dʒɑ:r/) the do<u>OR</u>
(/dɔ:r/) of the <u>BAR</u> (/bɑ:r/).
The do<u>OR</u> (/dɔ:r/) of the <u>BAR</u>
(/bɑ:r/)// So.// That will do.//
<u>Pat</u>,// <u>waiter</u>,//
<u>waited</u>,// <u>waiting</u> to hear,// for
<u>he</u> was <u>bard</u> of <u>hear</u>/ by the do<u>OR</u>
(/dɔ:r/).</p> | <p>1) Bloom fece un cenno a <u>Pat</u>,//
il calvo <u>Pat</u> è un <u>cameriere</u> <u>duro</u>
<u>d'orecchio</u>,// perché
sochiudesse la p<u>OR</u>ta del <u>BAR</u>.
La p<u>OR</u>ta del <u>BAR</u>. Ecco.// Basta
così.// <u>Pat</u>, cameriere <u>attento</u>,//
<u>attendeva</u>,// <u>attendendo</u> di udi-
re,// perché era <u>duro d'orecchio</u>
vicino alla p<u>OR</u>ta.</p> | <p>1) Bloom fece segno a <u>Pat</u>, // <u>calvo</u>
<u>Pat</u> è un <u>cameriere</u> <u>duro d'orec-</u>
<u>chie</u>,// gli fece segno di lasci<u>AR</u> se-
mi<u>ap</u>ERta/la p<u>OR</u>ta del <u>BAR</u>. La
p<u>OR</u>ta del <u>BAR</u>.// Sì, così.// Va
bene.// <u>Pat</u> <u>attivo</u> e <u>attento at-</u>
<u>tendeva</u>,// <u>attendendo</u> d'udire,//
ma essendo per lui ciò difficile/
nell'<u>attiguo</u> <u>atrio</u> della p<u>OR</u>ta.</p> |
| <p>2)
is a <u>waiter</u> <u>bard</u> of <u>his bearing</u>.//
<u>Pat</u> is a <u>waiter</u> (/ˈweɪtər/) <u>whO</u></p> | <p>2) <u>Pat</u> è un <u>cameriere</u>
<u>duro d'orecchie</u>.// <u>Pat</u> è un <u>at-</u>
<u>tendente</u> in <u>attesa</u>/ <u>attento</u> men-</p> | <p>2)
<u>Pat</u> <u>cameriere</u> <u>duro d'orecchi</u>,//
in ogni <u>atto</u> <u>attento</u>/ che fa <u>at-</u>
<u>tendere</u>.// Ah ah.// Sembra un</p> |

⁵³ Con *martellato* si fa solitamente riferimento a una particolare modalità di esecuzione dello *staccato* da parte degli strumenti ad arco in cui l'articolazione delle note è ottenuta tramite dei colpi pesanti con l'archetto sulla corda. La tecnica può essere usata anche nel pianoforte e nel canto, in cui l'effetto viene riprodotto tramite colpi più pesanti sui tasti o un'articolazione molto pronunciata delle parole. In 'Sirens', il *martellato* è riprodotto attraverso l'utilizzo ritmico delle consonanti plosive e di parole il cui ritmo primario sia breve – come avviene in «One rapped on a door, one tapped with a knock, did he knock Paul de Kock, with a loud proud knocker, with a cock carracarracarra cock. Cockcock» (U, II: 986-988).

⁵⁴ Indichiamo graficamente gli espedienti ritmici più rilevanti secondo il procedimento usato nell'analisi di *A Portrait*: in corsivo e neretto le allitterazioni e il tessuto timbrico, con la maiuscola le rime e le assonanze, con una sottolineatura le ripetizioni secondo il parametro della durata, con una barra semplice le suddivisioni *fraseologiche* e con la doppia barra le *intonation units* indicate dalla punteggiatura e dalla disposizione delle parole. Le citazioni sono estratte, rispettivamente da: U, II: 669-672 e II: 915-919); JAMES JOYCE, *Ulisse*, trad. da GIULIO DE ANGELIS, Milano, Mondadori, 1988, p. 273 e 266; JAMES JOYCE, *Ulisse*, trad. da GIANNI CELATI, Torino, Einaudi, 2013, p. 376 e 386.

wAIts (/weɪts/) wHIle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/).// Hee hee hee hee.// He wAIts (/weɪts/) wHIle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/).// Hee hee.// A wAIter (/ˈwaɪtər/) is he.// Hee hee hee hee.// He wAIts (/weɪts/) wHIle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/).// WHIlle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/) / if yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/) / he will wAIt (/waɪt/)wHIle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/).// Hee hee hee hee. Hoh.// WAIt (/waɪt/) wHIle (/waɪl/) yOU (/ju:/) wAIt (/waɪt/)

tre attendi.// Ih ih ih ih. Attento mentre attendi.// Ih ih. //È un attendente inver.// Ih ih ih.// Attento mentre attendi.// Mentre attendi/ se tu attendi/ mentre attendi attenderà.// Ih ih ih ih.// Ah.// Attende mentre attendi.

attendente attento/ mentre tu attendi. //Ah ah.// Ma mentre tu attendi/ lui attende a quel che ha da fare.// Oh.// Così.// cameriere sordo.// tu attendi/ che lui finisca d' attendere/ ad altre cose.

A livello timbrico osserviamo che entrambi i traduttori cercano di mantenere le allitterazioni del testo fonte: «*bard of bearing*» è reso con «*duro d'orecchi/e/o*» e «*waits while you wait*» è riprodotto con la ripetizione del nesso *at* – «*attendere*», «*attendente*», «*attivo*» e «*attento*». Le rime e assonanze tra «*ajAR*(/ə'dʒɑ:r/), «*doOR*(/dɔ:r/))» e «*baR*(/ba:r/)), utili per distinguere la disposizione *fraseologica* del periodo, sono riprodotti in modo più 'adeguato' da Celati che con «*lasciAR semiaPERta/ la PORta del baR*» guadagna una rima grazie alla desinenza del verbo «*lasciAR*», mantiene le assonanze come nel testo fonte e crea delle consonanze; allunga, però, il ritmo primario. De Angelis, invece, utilizzando «*socchiudesse*» perde queste possibilità e mantiene solo la consonanza tra «*pORta*» e «*baR*». Sia De Angelis che *f* cercano poi di mantenere nel testo la presenza di occlusive, che riproducono la tecnica musicale del *martellato*.

Osservando il testo secondo il parametro della durata, notiamo che Celati varia le parole che creano *pattern* nel testo fonte – allungando, inoltre, il ritmo primario – e perde molte ripetizioni di «*waits while you wait*». In entrambe le traduzioni notiamo la difficoltà di rendere «*waiter*» in tutti i contesti in cui compare, dato che «*cameriere*» perderebbe il valore timbrico che ha nel testo fonte quando compare in concomitanza con «*wait*» — attendere: se De Angelis traduce una volta con «*cameriere*», poi con «*cameriere attento*», introducendo gradualmente il timbro *at*, necessario per creare le allitterazioni con il verbo «*attendere*», e poi con «*attendente*», Celati traduce con «*cameriere*», poi con «*attivo e attento*», e introduce «*attendente*» con «*sembra un*». Celati diminuisce la durata dei passi onomatopeici che, come abbiamo visto, creano una polifonia nel testo. Inoltre, aggiunge una lunga *frase* introdotta dal punto e virgola, dove nel testo fonte si trova solo «*by the door*» – incorrendo nella forma di teratologia dell'«*aggiunta*»⁵⁵ e nella tendenza deformante della «*chiarificazione*»⁵⁶ – «*ma essendo per lui ciò difficile nell'attiguo atrio della pORta*». In particolare, questo passo dimo-

55 HENRI MESCHONNIC, *Poetica del tradurre – cominciando dai principi*, in «*Testo a fronte*», xxiii (2013), a cura di MATALDI NAZZARENO, pp. 5-26, p. 22.

56 BERMAN, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* [1991], cit., p. 44.

stra che, trascurando le altre componenti del testo, Celati ha privilegiato la traduzione del timbro del testo fonte.

A livello di intonazione, notiamo che De Angelis rispetta generalmente le *intonation units* segnalate dall'*overpunctuation* e la disposizione delle parole nelle *units*, mentre Celati elimina la virgola e aggiunge una «e» nella traduzione di «Pat, // *waiter*, // *waited*, // *waiting to hear*, //», aggiunge la *frase* segnalata sopra e, variando la riproduzione di «waits while you wait», modifica fortemente l'intonazione del passo.

Di seguito riporto proposta di traduzione musicale dei brani:

1) Bloom fece segno a Pat, // Calvo⁵⁷ Pat è un cameriere duro d'orecchio, // di socchiudER/ la pORta del bAR. // La pORta del bAR. // Così. // Va bene. // Pat, // attendente, // atteso, // attende d'udire, // perché era duro d'udito/ vicino alla pORta.

2) Pat è un cameriere duro d'orecchio. // Pat è un attendente che attende mentr' attendi. / HUI hi hi hi. // LUI attende mentr' attendi. // HUI hi. // È un attendente IUI. // HUI hi hi hi. // LUI attende mentr' attendi. / Mentr' attendi se attendi/ IUI attenderà mentr' attendi. HUI hi hi hi. // Oh. // Attende mentr' attendi.

A livello timbrico, oltre a mantenere le decisioni *adeguate* dei traduttori riguardo ai traducanti allitteranti, segnalo in particolare la scelta di rendere «hard of hear» con «duro d'udito» quando compare dopo «hear» nel primo passo: la variazione, oltre a permettere l'uso del participio passato di «udire», rispecchia anche la differenza tra «hard of hearing» e «hard of hear» e compensa il maggior numero di suoni allitteranti presenti in «hard of his hearing» in altri passi. Nel secondo passo le onomatopée «hee hee» sono state rese con «hui hi»: la scelta è volta a riprodurre acusticamente il legame tra «he» e «Hee», significativo nel testo fonte, attraverso l'assonanza tra «hui» e «lui», senza perdere la componente semantica della risata. La scelta compensa, inoltre, la perdita dei giochi vocalici in «*wait* (/weɪt/) *while* (/waɪl/) *you* (/juː/) *wait* (/weɪt/)». Per riprodurre la rima e le assonanze tra «ajAR(/ə'dʒɑ:r/)», «doOR(/dɔ:r/)» e «bAR(/bɑ:r/)», senza perdere il ritmo primario e la suddivisione *fraseologica*, si è deciso di tradurre adottando il traducante «socchiudere», come De Angelis, ma di usare la forma tronca dell'infinito, «socchiudER», che segnala tramite una consonanza con «bAR» la disposizione delle *frasi*.

Considerando il parametro della durata si è cercato di rispettare integralmente tutte le ripetizioni di «waits while you wait», tradotto sempre con «attende mentr'attendi». Per far fronte alla difficoltà di rendere «cameriere» in tutti i contesti, nel primo caso è stato scelto come traducante «cameriere», per trasmettere al lettore il senso esatto in un contesto in cui il valore timbrico della parola non è così rilevante, e poi, senza ulteriori

⁵⁷ La scelta di tradurre «Bald Pat» con «Calvo Pat» è volta a mantenere una coerenza interna con i passi caratterizzati dall'impiego della tecnica musicale del *martellato*. Ho utilizzato la maiuscola – intendendo «Calvo Pat» quasi come un nome proprio – per rendere possibile per il lettore la percezione delle due parole senza articolo, senza che essa risulti strana.

specificazioni, si è introdotto «attendente», che semanticamente presenta connotati simili a quelli di «cameriere», confidando nelle capacità del lettore di loro associare i due ruoli.

A livello di intonazione, si è rispettata l'*overpunctuation* e si è cercato di mantenere inalterata la disposizione della sintassi e degli accenti. A questo proposito segnalo la scelta di eliminare «tu» nelle traduzioni di «while you wait»: in questa *frase* in inglese è riscontrabile un accento principale e un ritmo primario di tre sillabe; questo andamento è meglio riproducibile in italiano con «mentr'attendi», in cui si trovano un accento primario e quattro suddivisioni sillabiche.

Rispetto agli esempi osservati di *A Portrait*, i passi citati di 'Sirens' sono caratterizzati da una presenza più uniforme di espedienti che influenzano tutti i parametri del suono; in *A Portrait*, infatti, il parametro della durata svolgeva il ruolo di sottodominante musicale e tutti gli altri elementi ritmici individuati (ad esempio, la scelta delle consonanti e la punteggiatura) erano subordinati ad esso, tanto che, come si è visto, anche consonanti e rime contribuivano all'articolazione della disposizione *fraseologica* dei passi. In questi esempi tratti da 'Sirens', invece, anche se le ripetizioni di parole e *frasi*, che influenzano il parametro della durata, sono molte, i giochi timbrici contribuiscono ugualmente alla musicalità del testo; allo stesso modo, l'utilizzo dell'*overpunctuation* rende l'intonazione un elemento ritmico enfatizzato. Le difficoltà nella scelta dei traduttori 'adeguati' anche dal punto di vista del senso sono in questi casi maggiori. Ad esempio, come si è visto, mantenere sia timbro che durata unitamente al senso – come nel caso di «cameriere/attendente/attendere» – è stato talvolta impossibile. Tuttavia, grazie all'analisi svolta, si è potuto scegliere in modo bilanciato quali espedienti musicali tradurre e quali sacrificare, rendendo uniforme la musicalità del secondo testo.

Se l'«elemento musicale»⁵⁸ della lingua resta comunque una delle problematiche maggiori nella resa dei testi narrativi in traduzione, i principi ritmici e acustici che accomunano concretamente musica e linguaggio, individuati da Lanier nell'ambito della Scienza del ritmo, possono essere un valido aiuto per i traduttori che non volessero affidarsi semplicemente al proprio orecchio. Il ricorso alle teorie elaborate in questo contesto disciplinare è qui giustificato dal rilievo che esse hanno nell'estetica joyciana. Tuttavia, tramite uno studio più approfondito della scienza acustica e del ruolo che i parametri sonori hanno nell'organizzazione linguistica della materia musicale, il discorso potrebbe essere esteso anche ad altri testi in cui la musicalità verbale è significativa e in cui l'autore fa ricorso all'estetica musicale o semplicemente sfrutta a pieno le risorse sonore della lingua. Se, come abbiamo osservato, i principi della Scienza del Ritmo sono stati d'aiuto nel tradurre due testi con modalità narrative tanto diverse come *A Portrait of the Artist as a Young Man* e 'Sirens' in *Ulysses*, è ipotizzabile che essi possano essere utili anche nella traduzione di testi con modalità narrative differenti ma accomunati da un'attenzione alla materialità e alla poeticità del linguaggio.

⁵⁸ SCHLEIERMACHER, *Sui diversi metodi del tradurre* [1813], cit., p. 160.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ATTRIDGE, DEREK, *Joyce Effects on Language, Theory, and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. (Citato a p. 413.)
- BAKHTIN, MIKHAIL M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*, a cura di CARYL EMERSON e MICHAEL HOLQUIST, Austin, University of Texas Press, 1981. (Citato a p. 414.)
- BERMAN, ANTOINE, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* [1991], Macerata, Quodlibet, 2003. (Citato alle pp. 417, 424.)
- BOWEN, ZACK, *Bloom's Old Sweet Song: Essays on Joyce and Music*, Gainesville, University Press of Florida, 1995. (Citato a p. 408.)
- CHAFE, WALLACE, *Punctuation and the Prosody of Written Language*, in «Written Communication», v/4 (1988), pp. 395-426. (Citato a p. 411.)
- ECO, UMBERTO, *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2010, pp. 121-146. (Citato a p. 412.)
- ELLMANN, RICHARD, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982. (Citato a p. 420.)
- FISCHER, ANDREAS, *Strange Words, Strange Music*, in *Bronze by Gold: the Music of Joyce*, a cura di SEBASTIAN KNOWLES, New York, Galand Publishing Inc, 1999, pp. 245-262. (Citato alle pp. 408, 420, 421.)
- HAAS, ROBERT, *Music in Dubliners*, in «Colby Quarterly», xxviii/1 (1992), pp. 19-33. (Citato a p. 408.)
- HOUTSMA, A.J.M., *Pitch and Timbre: Definition, Meaning and Use*, in «Journal of New Music Research», xxvi/2 (1997), pp. 104-115. (Citato a p. 412.)
- HUBBARD, TIMOTHY L., *Auditory Imagery: Empirical Findings*, in «Psychological Bulletin», cxxxvi/2 (2010), pp. 302-329. (Citato alle pp. 410, 411.)
- HUMBOLDT, WILHELM VON, *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone*, in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2009. (Citato a p. 419.)
- JAKOBSON, ROMAN, *The Dominant*, in *Language in Literature*, a cura di KRYSZYNA POMORSKA e RUDY STEPHEN, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University, 1987, pp. 41-46. (Citato alle pp. 408, 412, 419.)
- JAMES, JOYCE, *Un ritratto dell'artista da giovane*, trad. da FRANCA CAVAGNOLI, Milano, Feltrinelli, 2016. (Citato a p. 418.)
- JOYCE, JAMES, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a cura di JOHNSON JERI, Oxford, Oxford University Press, 2000. (Citato a p. 407.)
- *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. da CESARE PAVESE, Milano, Adelphi, 1990. (Citato a p. 416.)
- *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. da BRUNO ODDERA, Milano, Mondadori, 1997. (Citato a p. 416.)
- *Ulisse*, trad. da GIULIO DE ANGELIS, Milano, Mondadori, 1988. (Citato a p. 423.)
- *Ulisse*, trad. da GIANNI CELATI, Torino, Einaudi, 2013. (Citato a p. 423.)
- *Ulysses*, a cura di H. WALTER GABLER, New York, Random House, 1986. (Citato a p. 407.)

- JOYCE, STANISLAUS, *My Brother's Keeper: James Joyce's Earlier Years*, London, Faber e Faber, 1958. (Citato a p. 408.)
- KERSHNER, R.B. JR, *The Artist as Text: Dialogism and Incremental Repetition in Joyce's Portrait*, in «ELH», LIII (1986), pp. 881-894. (Citato alle pp. 413-415.)
- KNOWLES, GERALD, *Patterns of Spoken English. An Introduction to English Phonetics*, London, Longman, 1987. (Citato alle pp. 411, 421.)
- LANIER, SIDNEY, *The Science of English Verse*, New York, Charles Scribner's Sons, 1880. (Citato alle pp. 409, 411, 412.)
- MARTIN, WILLIAM, *Joyce and the Science of Rhythm*, New York, Palgrave Macmillan, 2012. (Citato alle pp. 409, 410.)
- MESCHONNIC, HENRI, *Poetica del tradurre – cominciando dai principi*, in «Testo a fronte», XXIII (2013), a cura di MATALEDI NAZZARENO, pp. 5-26. (Citato a p. 424.)
- PERRONE-BERTOLOTTI, MARCELA, JAN KUJALA, JUAN R. VIDAL *et al.*, *How Silent Is Silent Reading? Intracerebral Evidence for Top-Down Activation of Temporal Voice Areas during Reading*, in «Journal of Neuroscience», v (2012), pp. 17554-17562. (Citato a p. 410.)
- PLOCK, VIKE M., *Good Vibrations: "Sirens," Soundscapes, And Physiology*, in «James Joyce Quarterly», XLIV/3-4 (2009), pp. 481-496. (Citato a p. 409.)
- RICE, THOMAS JACKSON, *The Distant Music of the Spheres*, in *Bronze by Gold: the Music of Joyce*, a cura di SEBASTIAN KNOWLES, New York, Galand Publishing Inc, 1999. (Citato a p. 408.)
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, *Sui diversi metodi del tradurre* [1813], in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di MORETTO GIOVANNI e SIRI NERGAARD, Milano, Bompiani, 2009. (Citato alle pp. 407, 426.)
- SPENCER, HERBERT, *First Principles* [1862], Cambridge, Cambridge University Press, 2009. (Citato a p. 410.)
- TOURY, GIDEON, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1995. (Citato a p. 412.)
- WEAVER, JACK, *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings*, Gainesville, University Press of Florida, 1998. (Citato alle pp. 408, 413.)
- WITEN, MICHELLE, *James Joyce and Absolute Music*, London, Bloomsbury Academic, 2018. (Citato a p. 408.)

PAROLE CHIAVE

James Joyce; verbal music; Science of Rhythm; ritmo composto; parametri del suono; traduzione; *A Portrait of the Artist as a Young Man*; *Sirens*

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Arianna Autieri è dottoranda all'Università di Warwick (UK), e il suo progetto di ricerca è finanziato da CADRE (Centre for Arts Doctoral Research Excellence in Warwick). Le sue relatrici sono Chantal Wright e Christina Britzolakis. Nel suo progetto, Arianna si occupa di ricercare quali siano le caratteristiche musicali dello stile di certi episodi di *Ulysses* di James Joyce, e di verificare come differenti forme di musicalità possano essere riprodotte, assieme ai molteplici significati del testo, in traduzione. Precedentemente, si è laureata in Lingue Letterature Europee ed Extraeuropee all'Università Statale di Milano, con una tesi sulla traduzione delle musicalità della prosa di "The Dead", *A Portrait of the Artist as a Young Man*, and "Sirens", con i relatori Franca Cavagnoli e Alessandro Vescovi. Si è inoltre diplomata al Conservatorio G. Verdi di Milano. I suoi interessi di ricerca includono teoria e pratica della traduzione, traduzione sperimentale, World and Music Studies, musica, modernismo e James Joyce. I suoi articoli *A short insight into some linguistic musical patterns in the first chapter of A Portrait of the Artist as a Young Man, and their echoes in 'Sirens'* e *James Joyce e la 'verbal music'* sono stati recentemente pubblicati in «Il Tolomeo», xx (2018), e in «Letteratura e Letterature», XIII (2019). Inoltre, le è stato conferito il 2019 Giorgio Melchiori Grant dalla *James Joyce Italian Foundation*, e ha vinto una borsa di studio per partecipare alla Trieste Joyce School 2019. Arianna è membro della *James Joyce Italian Foundation* e della *International James Joyce Foundation*.

Arianna.Autieri@warwick.ac.uk

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ARIANNA AUTIERI, *La «verbal music» di James Joyce in traduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI (2019), pp. 407–429.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XI (2019)

LA LETTERATURA SOTTO I TORCHI.

BIBLIOLOGIA, STORIA DEL LIBRO E STUDI FILOLOGICO-LETTERARI

a cura di Flavia Bruni, Matteo Fadini, Chiara Lastraioli

	v
<i>Introduzione</i>	vii
PAOLO TROVATO, <i>A Few Words on Manuscripts, Printed Books, and Printer's Copies</i>	1
MARTINA CITA, <i>Towards an Atlas Of Italian Printer's Copies in the Fifteenth and the Sixteenth Centuries</i>	7
SIMONA INSERRA, <i>'Si in alcuna cosa è defectuosa, cui la legi la corregia et perdunimi': annotazioni a margine dei cinque esemplari superstiti di un testo di letteratura religiosa siciliana</i>	63
STEFANO CASSINI, <i>Espedienti tipografici ed esperimenti metrici umanistici</i>	85
GIANCARLO PETRELLA, <i>Nuovi accertamenti per la tipografia ferrarese del primo Cinquecento. Lorenzo Rossi e una miscellanea Trivulziana di stampe popolari</i>	109
LORENZO BALDACCHINI, <i>Streghe in tipografia. Un opuscolo della Biblioteca Casanatense</i>	141
PAULA ALMEIDA MENDES, <i>L'édition de « Vies » de saints et de « Vies » dévotes au Portugal au XVI^e siècle : textes et contextes</i>	153
VINCENZO TROMBETTA, <i>Torquato Tasso nell'editoria napoletana dal Seicento all'Ottocento</i>	175
ANDREA DE PASQUALE, <i>Le carte del tipografo: libri e manoscritti di tipografia dall'archivio di Giambattista Bodoni</i>	203
SAGGI	235
LUIGI GUSSAGO, BRIAN ZUCCALA, <i>«Tradurre in forma viva il vivo concetto». Verismo e traduzione intersemiotica nella teoria capuaniana</i>	237
IDA GRASSO, <i>Essere Pascual López ovvero Andrés Hurtado. Paradigmi clinici e forme della scrittura autobiografica nel romanzo spagnolo tra Otto e Novecento</i>	265
ROBERTO BINETTI, <i>Il godimento e l'oggetto lunare. Per una lettura lacaniana de Gli sguardi, i fatti e Senhal di Andrea Zanzotto</i>	283
BARBARA JULIETA BELLINI, <i>La ricezione editoriale di Max Frisch in Italia (1959-1973). Ascesa di uno svizzero engagé</i>	299
VALERIO ANGELETTI, <i>Note in margine a una vita assente di Paolo Milano: tra diario e aforistica dell'esilio</i>	327
MARCO MALVESTIO, <i>Celebrity, fatherhood, paranoia: the post-postmodern gothic of Lunar Park</i>	343
ANGELA LOCATELLI, <i>Considerazioni sulla letterarietà della storia e la storicità della letteratura</i>	363

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	379
ELISA FORTUNATO, <i>Profezia e disincanto. New Words e Nineteen Eighty-Four di George Orwell</i>	381
ARIANNA AUTIERI, <i>La «verbal music» di James Joyce in traduzione</i>	407
REPRINTS	431
ALESSANDRO SERPIERI, <i>Hopkins. Due sonetti del 1877: appunti sul parallelismo</i> (a cura di Francesca Di Blasio)	433
CREDITI	461
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	463

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO II - MAGGIO 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.