

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

01

20
14

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO I - APRILE 2014

*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),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento – Paris Ouest Nanterre La Défense*), ROBERTO LUDOVICO (*Massachusetts – Amherst*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

DARIA BIAGI (*Roma*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ANDREA COMBONI (*Trento*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Trento*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Regio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA 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 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.

VAGHEZZA E CHIAREZZA: TRADURRE *IL GRANDE GATSBY*

FRANCA CAVAGNOLI – *Università degli studi di Milano*

L'articolo ripercorre il cammino da me seguito nella traduzione di *The Great Gatsby* (1925) di Francis Scott Fitzgerald, pubblicata da Feltrinelli nel 2011: dalla tensione fra lingua scritta e lingua orale all'alternarsi di registri linguistici assai vari nei dialoghi (formale, colloquiale, popolare), dalla difficoltà di seguire Fitzgerald nelle sue ellissi all'aderenza sia alle sue scelte stilistiche sia ai campi espressivi da lui prediletti, in particolare l'area semantica del mare, delle tenebre, dell'inquietudine. Nell'articolo entro nel dettaglio delle singole scelte traduttive – attraverso il confronto della traduzione con il testo fonte e la spiegazione delle decisioni prese – compiute all'insegna di una scelta di fondo, e cioè che il fine etico dell'atto traduttivo sia accogliere lo Straniero in quanto tale, affinché nel versare un libro nella propria lingua madre l'Altro resti Altro e il desiderio di tradurre non porti a sostituire il proprio all'altrui.

The article retraces the path I followed in my translation, published by Feltrinelli in 2011, of Francis Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby* (1925) – from the tension between the written and spoken languages to the wide diversity of registers (formal, colloquial, popular) in the dialogues, from the difficulty of staying in step with Fitzgerald's ellipses to the preservation of his stylistic choices and his favourite semantic fields, particularly those of the sea, of darkness and of restlessness. By comparing my translation with the source text and explaining the rationale behind my decisions, I will perform a thorough examination of my translation choices, which have been based on the tenet that the ethical aim of the translation act is to receive the Foreign as Foreign, so that when one turns a book into one's own mother tongue the Other remains the Other and the wish to translate does not lead one to replace the Other with the Self.

Verso la fine di *The Great Gatsby* Nick, il narratore, si rende conto di aver scritto «a story of the West».¹ Tutti i personaggi principali del romanzo – da Gatsby a Daisy, a Tom, a Jordan e allo stesso Nick – sono infatti abitanti del Midwest che hanno scelto di trasferirsi sulla East Coast. *Il grande Gatsby* è segnato dalla non permanenza, da un costante succedersi di trasferimenti altrove.² C'è un movimento continuo, un andirivieni di macchine, taxi, barche, un sostare nelle stazioni. I personaggi sono inquieti, irrequieti, senza quiete («restless», «unrestful», «unquiet»), si muovono senza posa («ceaseless») e senza sosta («incessantly»). Per un Paese vasto come gli Stati Uniti, dalle differenze culturali e non solo geografiche così marcate, sono per molti aspetti quasi degli espatriati nel loro stesso Paese, una condizione ben nota a Fitzgerald. Non solo perché pure lui si era trasferito da St. Paul nel Minnesota a Long Island, dove nell'estate del 1924 scrisse *Il grande Gatsby* in un paesino, Great Neck, molto somigliante alla West Egg del romanzo, ma anche perché quella dell'espatriato a tutti gli effetti è una condizione che l'autore conosceva molto bene.

Fitzgerald è stato in perenne e inquieto movimento fra due continenti o fra due o più punti cardinali dello stesso – spesso in viaggio, in case sempre diverse oppure in lussuose camere d'albergo. Come i suoi personaggi, lo scrittore sembra animato da un costante

¹ FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *The Great Gatsby*, London, Penguin, 1990, p. 167.

² RUTH PRIGOZY, *Introduction*, in Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. vii-xxxv.

desiderio dell'Altrove, che però nel suo caso non riflette solo un'insoddisfazione permanente. Non si tratta di un desiderio che non trova mai il suo appagamento; l'autore sente che senza l'invocazione dell'Altrove «la vita appassisce, si mortifica, si spegne» e lui resterebbe invischiato nell'esistente.³ Fitzgerald, si potrebbe dire, è in parte un «uomo tradotto»,⁴ avendo scelto come ha fatto di trasferirsi da un territorio geografico a un altro all'interno del suo Paese – al riguardo non si dimentichino i soggiorni a Hollywood, a completamento della traduzione *from coast to coast* – e poi da un territorio linguistico e culturale a un altro quando ha cominciato a viaggiare per l'Europa. Infine anche il suo romanzo, pur essendo stato scritto negli Stati Uniti, è stato rivisto in Costa Azzurra e le bozze sono state corrette tra il dicembre del 1924 e il febbraio del 1925 mentre si trovava a Roma e a Capri. Il romanzo uscì il 10 aprile 1925, dopo il rientro di Fitzgerald negli Stati Uniti.

Sembra che uno stato di *traduzione permanente* segni il romanzo, i suoi personaggi e il suo autore.

La traduzione è presente in un altro modo nel *Grande Gatsby*. Per raccontarci la sua storia Nick, il narratore, *traduce* le parole di Jordan Baker e di Gatsby. È Jordan che racconta a Nick la breve storia d'amore tra Gatsby e Daisy a Louisville ed è poi Gatsby stesso a raccontare l'incontro con Dan Cody e il periodo della guerra. Nick riverbalizza dunque nella sua stessa lingua ciò che gli raccontano altri.⁵ E qui si percepisce un primo rumore semiotico: ogni volta che si riportano le parole altrui, irrimediabilmente qualcosa va perduto, non passa. Quanta della vaghezza di Gatsby non dipende invece dalla vaghezza di Nick, visto che quello che leggiamo è il suo romanzo?

Nick è un narratore esitante, quasi insicuro; teme di dire qualcosa di sbagliato o di definitivo. Quello che la narratologia bollerebbe come un narratore inaffidabile è invece percepito da chi legge come un narratore molto onesto. Perché nel riferire ciò che sa sul protagonista del romanzo Nick punteggia il racconto di «I think», «I believe», «I imagine», «maybe», «probably», «it's possible», il che porta il lettore a chiedersi: quanto veramente sappiamo della vita degli altri? Nick ammette la sua insicurezza: è un narratore profondamente etico che non giudica e tutt'al più si concede una battuta o un'osservazione ironica. E ha un dono raro: quello di sapersi vedere da dentro e al tempo stesso da fuori, come lui stesso ammette nel secondo capitolo mentre si trova nell'appartamento di Tom a New York: «I was within and without, simultaneously enchanted and repelled by the inexhaustible variety of life».⁶ Nick sa creare tra sé e sé la distanza, il che lo rende ancor più attendibile come narratore. Tuttavia, cinge Gatsby di un alone misterioso: lo rende elusivo per alcuni e forse elusorio per altri. Il romanzo di Fitzgerald si costruisce in un gioco di specchi, e in ognuno c'è solo una parte dell'immagine.

I lettori italiani, infine, leggono il libro in italiano: anche qui qualcosa non passa. Chi traduce sa che nel processo traduttivo qualcosa si perde sempre, perché i campi seman-

3 MASSIMO RECALCATI, *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, p. 117.

4 SALMAN RUSHDIE, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991, p. 17.

5 ROMAN JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 2002, pp. 51-62, p. 53.

6 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 37.

tici delle due lingue non combaciano e le sintassi non si equivalgono, ma anche perché non si trasmettono le stesse eredità culturali e non è facile trasportare in un'altra lingua le connotazioni implicite, che rimangono a gravare sulla pagina. Paul Ricoeur consiglia a chi traduce di abbandonare il sogno della traduzione perfetta e di accettare la differenza insuperabile fra il proprio e l'altrui. La rinuncia a questo sogno porta con sé una sensazione di profonda malinconia e richiede a chi traduce una vera e propria elaborazione del lutto in senso freudiano, orientata verso la rinuncia dell'ideale di perfezione.⁷ Nel sottoporsi alla dura prova del tradurre e nel mettersi alla prova per versare nella lingua materna ciò che sente nella lingua straniera, chi traduce sperimenta strade diverse, erra, e alla fine, quando compie la propria scelta, si accorge che la lingua materna si scontra con la sua incapacità di dare accoglienza all'estraneo. Oppone una resistenza, per così dire, in termini psicoanalitici, un rifiuto sottile, profondo, di ricevere l'estraneo. Solo la rinuncia all'ideale della traduzione perfetta – questa «deficienza accettata» – consente il farsi del tradurre. La rinuncia al sogno onnipotente di una «omnitradduzione», cioè di una razionalità che si sottrae alle costrizioni culturali e ambisce a colmare l'assenza di una lingua universale, permette di vincere la resistenza. È a questo guadagno senza perdita che bisogna saper rinunciare, riconciliandosi nell'accettazione della differenza insormontabile tra il proprio e l'estraneo.⁸

Il grande Gatsby è impregnato di vaghezza. «Vague» è uno degli aggettivi prediletti da Fitzgerald ed è quello che meglio riassume sia l'elusività della sua prosa sia il tratto principale del suo protagonista. Infatti c'è solo una attività di Gatsby di cui il lettore è certo: è dedito a ricostruire l'illusione di un sogno. Una illusione immane, se si pensa che Gatsby e Daisy hanno avuto una relazione di un mese prima della partenza di Gatsby per l'Europa. Un amore di un mese soltanto, ingigantito dall'ossessione amorosa di Gatsby. Giustamente nella sua autorevole introduzione a *The Portable F. Scott Fitzgerald*, l'edizione delle opere maggiori curata da Dorothy Parker nel 1945 e ristampata l'anno successivo da New Directions, Lionel Trilling sottolinea come Gatsby rappresenti l'America stessa, una nazione che, al pari di Gatsby, è nata dalla sua «concezione platonica» di se stessa.⁹ E in *Ballad of a Thin Man* Bob Dylan canta le gesta di un uomo che ha letto molto, tra cui tutti i libri di Fitzgerald, ma pare che non riesca ad afferrare la realtà intorno a lui, «una realtà in cui il tema del sogno americano e del suo fallimento rappresenta un sottotesto cruciale».¹⁰ Entrambi i sogni – quello di Gatsby e quello di un'intera società – sono destinati a morire nella luce vaga che trapela fra le pagine del romanzo.

Nel suo libro Fitzgerald aspira a creare un'atmosfera, e con piccoli tocchi definisce uno stato d'animo, presenta un personaggio, tratteggia un ambiente o una scena. Della vita gli interessano soprattutto i momenti velati, offuscati – «dim» è un altro aggettivo che gli è caro – e gli oggetti in penombra, avvolti dalla foschia. Essendo *Il grande Gatsby*

7 PAUL RICOEUR, *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, a cura di Mirela Oliva, Città del Vaticano, Urbania University Press, 2008s, p. 41.

8 *Ivi*, pp. 55-56.

9 LIONEL TRILLING, *Francis Scott Fitzgerald*, in *The Liberal Imagination*, New York, Viking, 1950, pp. 243-254, a p. 252.

10 GIANFRANCA BALESTRA, *Introduzione*, in Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, a cura di Gianfranca Balestra, trad. da Roberto Serrai, Venezia, Marsilio, 2011, p. 9.

segnato dalla non permanenza, priva di ormecci la scrittura non può ancorarsi alla descrizione di una successione di eventi ben delineata. L'ellissi di Fitzgerald nasce da qui, dalla precarietà, come da qui nasce la vaghezza che impregna il romanzo e seduce i lettori.

Lavorando alla traduzione ho scoperto quanto è difficile seguire Fitzgerald nelle sue ellissi, sia nel montaggio delle scene – per tutte basti citare le due celebri scene, sull'ascensore prima e alla Pennsylvania Station poi, alla fine del secondo capitolo¹¹ – sia nelle ellissi sintattiche. La tendenza a ordinare gli elementi del testo in modo razionale, insita in chi traduce e forse ancor più in chi rivede, può portare a negare il giusto riconoscimento a una figura retorica ardata. Può succedere, infatti, che pur rendendosi conto che un periodo è ellittico, chi traduce o rivede si affanni a cercare dentro di sé le giustificazioni per non lasciarlo tale, temendo che la scelta di rispettare l'ellissi sia troppo audace e generi una non immediata leggibilità che possa essere imputata a chi ha lavorato all'edizione italiana e non all'autore. Chi traduce, o rivede, non osa fare ciò che invece l'autore ha osato fare.

Questo rischio l'ho corso in un breve passo in cui Nick gode di una stupefacente vista di Manhattan dal Queensboro Bridge, uno scenario che preannuncia i misteri e le bellezze del mondo, come Fitzgerald scrive poco oltre. Il brano, e la relativa traduzione, è il seguente:

Over the great bridge, with the sunlight through the girders making a constant flicker upon the moving cars, with the city rising up across the river in white heaps and sugar lumps all built with a wish out of nonolfactory money.¹²

Sul grande ponte, con la luce del sole fra le travi che guizzava sulle automobili in movimento, con la città che s'innalzava al di là del fiume in cumuli bianchi e zollette di zucchero, tutti costruiti con il desiderio scaturito da denaro senza odore.¹³

La tentazione di aggiungere un verbo e magari un avverbio per legare la frase alla precedente – «Adesso erano sul grande ponte, con la luce del sole [...]» – è stata davvero molto forte. Ma più forte è stato il desiderio di aderire a quanto scrive Fitzgerald in uno dei punti più manifestamente modernisti della sua scrittura. Pochi autori riescono come lui a lasciare fuori il superfluo, a scegliere di un'azione o di un'immagine solo il particolare da mettere sotto la luce dei riflettori lasciando tutto il resto in un cono d'ombra. Di fronte all'ellissi di Fitzgerald, la sensazione che si ha è di una serie di scene spesso indipendenti, unite in un sapiente lavoro di montaggio cinematografico: sarebbe stato un peccato privarne i lettori italiani. Ma la cosa più curiosa per me è stato constatare quanta insicurezza abbia generato in me fino alla fine, fino alla lettura delle ultime bozze, la lotta tra il mio desiderio di aderire alla scelta stilistica dell'autore e il bisogno di legare il senso della frase a una lettura senza intralci, a qualcosa che rendesse il periodo più rispondente a criteri di funzionalità semantica e di leggibilità. Ricordo ancora bene la sensazione di disobbedienza che ho provato per un po', dopo aver preso la decisione di non lasciar

¹¹ FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., pp. 30-40.

¹² *Ivi*, p. 67.

¹³ FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cur. e trad. da Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 117.

prevalere dentro di me la figura censoria della maestra delle elementari, con la sua matita rossa e blu, bensì l'ardita libertà espressiva di Francis Scott Fitzgerald.

Un'altra nota distintiva della scrittura di Fitzgerald è la tensione continua fra lingua scritta e lingua orale. Aderirvi ha richiesto assiduità e premuroso scrupolo. Fitzgerald alterna descrizioni nella lingua letteraria, alcune delle quali molto poetiche, a passaggi che attingono alla lingua parlata. Nick riproduce con sapienza i linguaggi altrui e nei dialoghi gioca con i registri più svariati: da quello formale, a volte un po' antiquato, di Gatsby, a quello colloquiale di Tom, di Daisy e dello stesso Nick, fino ai registri popolari di Myrtle e di Wolfsheim, la cui grammatica e ortografia lasciano spesso a desiderare. Una polifonia che è stato necessario assecondare soprattutto nelle sue asperità.

Tra le ruvidità del testo, la parlata di Myrtle correva più di altre il rischio di subire un danno e di gettare nel ridicolo un personaggio che ridicolo non è mai. Un brano tratto dal secondo capitolo, e la sua traduzione, consente di vedere i problemi posti dal linguaggio di Myrtle:

My dear, [...] most of these fellas will cheat you every time. All they think of is money. I had a woman up here last week to look at my feet, and when she gave me the bill you'd of thought she had my appendicitus out.¹⁴

Mia cara, [...] quasi tutti 'sti tizi qua non ci pensano su due volte a fregarti. Pensano solo ai soldi. La settimana scorsa è venuta una donna a farmi i piedi e al momento del conto sembrava che mi aveva tolto l'appendicite.¹⁵

Nelle parole di Myrtle quello che si sente è soprattutto la sua appartenenza a una classe sociale diversa da quella di Tom e dello stesso Nick. Fitzgerald sceglie pochi tratti per marcare la lingua di Myrtle («fellas», «you'd of thought», «appendicitus»), il che mi ha costretto a calibrare attentamente il mio desiderio di marcare in italiano il suo modo di parlare. I miei marcatori sono due: l'uso della forma aferetica di «questi» in «tutti 'sti tizi qua» e la violazione del congiuntivo con la scelta di optare per un indicativo in «sembrava che mi aveva tolto». La parola «appendicite» non è una parola difficile per un italiano e mi sarebbe sembrata una forzatura scegliere un'ortografia sbagliata. L'eventuale decisione di sopprimere una «p» avrebbe potuto portare il correttore di bozze a prendere la mancanza di una «p» per un refuso e a correggerlo. Perciò ho preferito compensare questo residuo con un abbassamento del registro in altri due punti del testo: «fregare» al posto di «imbrogliare» e «farmi i piedi» invece di un improbabile «fare il pedicure». Soppesando le variazioni diamesiche, diafasiche e diastratiche alle quali piegare la lingua standard, ho cercato di rispettare la scelta di lingua spiccatamente orale scelta da Fitzgerald per Myrtle senza incorrere nella tendenza deformante di ridicolizzare lo straniero.¹⁶

Un aspetto sottovalutato dalla critica è l'ironia, a volte ambigua, di cui è impregnato *Il grande Gatsby*. L'ironia affiora nel romanzo in battute e osservazioni fulminanti

¹⁴ FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 33.

¹⁵ FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 82.

¹⁶ ANTONIE BERMAN, *Translation and the Trials of the Foreign*, in *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti, New York-London, Routledge, 2004, pp. 276-289, alle pp. 285-286.

(la mia copia di lavoro è punteggiata di *smileys*). Uno degli esempi più evidenti è l'uso ridondante o a sproposito dell'avverbio «absolutely» e l'uso improprio dell'aggettivo «absolute». È un vezzo sia di Jordan Baker sia di Daisy, che ben presto contagia pure Gatsby, e se da una parte sortisce effetti esilaranti, dall'altra mostra con crudezza la vacuità di un mondo che poggia sull'ostentazione e sull'apparenza. Ecco alcuni esempi:

At this point Miss Baker said: «Absolutely!» with such suddenness that I started – it was the first word she had uttered since I came into the room.¹⁷

«No, thanks,» said Miss Baker to the four cocktails just in from the pantry. «I'm absolutely in training».¹⁸

Ma l'esempio più sorprendente è la celebre battuta di Daisy:

«I love to see you at my table, Nick. You remind me of a – of a rose, an absolute rose. Doesn't he?» She turned to Miss Baker for confirmation: «An absolute rose?».¹⁹

E l'ironia di Fitzgerald è al suo meglio quando fa concludere a Nick:

I waited, and sure enough, in a moment she looked at me with an absolute smirk on her lovely face [...].²⁰

In tutti i casi in cui compaiono «absolute» e «absolutely» ho conservato i traduttori «assoluto» e «assolutamente», ben consapevole del fatto che per l'avverbio ci sono traduttori migliori. D'altronde l'uso dell'avverbio «assolutamente» ha avuto una diffusione contagiosa nel nostro Paese e pressoché nessuno lo avverte come un calco dall'inglese. Ma se non avessi conservato lo stesso traduttore avrei sottratto forza a quel trionfo di inconsistenza e di frivolo compiacimento di sé dato dall'«absolute rose» di Daisy («Mi ricordi una...una rosa, una rosa assoluta»)²¹

Altri esempi, scelti tra i molti in cui le stilette ironiche di Fitzgerald corrono sul filo del rasoio e mettono chi traduce di fronte al proprio inguaribile bisogno di razionalizzare e omogeneizzare la lingua, sono: il punto in cui si dice che la gioventù dorata del Midwest «drifted here and there unrestfully wherever people played polo and were rich together»²² («Si erano trascinati irrequieti qua e là dove la gente giocava a polo e si ritrovava ricca in compagnia»)²³ Oppure quando, durante una delle sfarzose feste di Gatsby «a celebrated tenor had sung in Italian, and a notorious contralto had sung in jazz»²⁴ («Un celebre tenore aveva cantato in italiano e un famigerato contralto aveva cantato in jazz»)²⁵ O ancora: «[...] and when I reached my estate at West Egg I ran the car under its

17 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 15.

18 *Ivi*, p. 16.

19 *Ivi*, p. 19.

20 *Ivi*, p. 22.

21 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 68.

22 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 11.

23 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 60.

24 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 48.

25 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 97.

shed [...]»²⁶ («[...] e quando raggiunti la mia tenuta a West Egg, parcheggiasti la macchina sotto la tettoia [...]»²⁷).

Negli esempi citati la tendenza a razionalizzare è naturalmente sempre in agguato e si potrebbe manifestare nella tentazione di scegliere una perifrasi per aggirare quello scivoloso «rich together» o quell'insidioso «had sung in jazz» oppure, per tradurre «estate», nella decisione di optare per l'innocua parola «proprietà» pur di smorzare la forza irriverente di «tenuta». Ma il desiderio di strappare anche al lettore italiano il sorriso che si sente affiorare sulle labbra se si legge il libro in inglese ha avuto la meglio sulla mia ritrosia a osare, e ho deciso di tradurre cercando di aderire il più possibile alle scelte lessicali di Fitzgerald.

Tra le altre difficoltà che mi ha posto la traduzione del romanzo c'è il fatto che non è stato facile stabilire quando Nick e Gatsby cominciano a darsi del tu, visto che non si chiamano mai con il nome di battesimo e si rivolgono l'uno all'altro dicendo «Mr Gatsby», «Mr Carraway». È così fino al quarto capitolo compreso, quando, dopo aver invitato Nick a pranzo, Gatsby entra con lui nel ristorante e gli presenta Wolfschiem dicendo nel suo consueto modo formale: «Mr Carraway, this is my friend Mr Wolfschiem».²⁸ Da qui in poi i due si rivolgono la parola senza mai chiamarsi né per cognome né tantomeno per nome fino a quando Nick saluta Gatsby, poco prima del suo assassinio, e nel congedarsi lo chiama semplicemente «Gatsby».²⁹ Alla fine del romanzo, però, Nick dice al padre di Gatsby che erano «close friends».³⁰ Ho quindi deciso di passare al tu nel settimo capitolo, quando le confidenze sono state fatte e le maglie del rapporto fra i due sono ormai strette.

Non ho invece mai avuto dubbi sul fatto che tra loro dovessero darsi del lei e non del voi: il romanzo è così moderno nel suo impianto che la scelta è stata del tutto naturale. È il modo di fare di Gatsby, così formale, di uomo di altri tempi, a comunicare al lettore che il romanzo, oltre a essere ambientato in un altrove, è ambientato in un altro tempo.

Fitzgerald predilige alcuni campi espressivi. Le parole del mare – «boat», «ship», «current», «beat on» – e le parole legate alla tenebra – «darkness», «dark», «obscure», «dim» – hanno portato i critici ad accostarlo a Conrad, non ultimo per la scelta di un narratore in prima persona.³¹ Sono parole che affiorano a più riprese nel romanzo, sia in senso proprio sia in senso figurato, e così pure le parole legate all'assenza di quiete («restless», «unrestful», «unquiet», «ceaseless», «incessantly»), come già si è detto. Conservare i rimandi, anche a distanza di molte pagine, mi è costato applicazione e attenzioni costanti, perché spesso i campi semantici delle due lingue non ne volevano sapere di sovrapporsi. Per questa ragione non è stato possibile conservarli nel caso dei colori. *Il grande Gatsby* è una rapsodia in blu, giallo e grigio. Gli uomini che lavorano nella Valle di ceneri sono grigi; i nomi di coloro che partecipano alle feste di Gatsby sono grigi. Il

26 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 25.

27 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 73.

28 FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 68.

29 *Ivi*, p. 147.

30 *Ivi*, p. 159.

31 MATTHEW J. BRUCCOLI, *Fitzgerald's The Great Gatsby. A Literary Reference*, New York, Carroll & Graf, 2002, pp. 112-113, 117-118.

giallo nel romanzo è già meno monocromatico. Il giallo è il colore dell'oro e della materia, dunque il colore dei soldi e di un mondo materiale. C'è poi il giallo dell'ottone, delle rifiniture dorate, del similoro, una pacchiana imitazione dell'oro, e c'è tanto di pacchiano in questo romanzo a fare da sfondo a quello che è forse il personaggio meno pacchiano, Gatsby, nonostante tutti s'industriano a mostrarcelo tale.

Per quanto riguarda «grey» e «yellow» non ci sono stati problemi dal punto di vista traduttivo. Ma nel *Grande Gatsby* c'è molto blu, il colore della paura, della tristezza. In italiano, oltre che con «blu», «blue» si può tradurre con «azzurro». C'è una tensione continua fra il blu della paura e della melanconia e l'azzurro nel suo senso più alto e nobile: il colore del mare che scintilla sotto il sole, il colore di un cielo non scalfito dalle nuvole, l'*Azur* di Mallarmé. E di volta in volta è il contesto a suggerire la sfumatura. Ho visto blu il vestito a pois di crêpe de Chine indossato da Myrtle la prima volta che la scorgiamo, nell'autofficina del marito, e così pure i giardini della casa di Gatsby nelle notti d'estate – anche oggi, al solo rievocarli la sfumatura che vedo è il blu di Prussia –, e ovviamente le bandiere bianche, rosse e blu davanti alle case. E ho visto blu il naso del piccolo produttore che Gatsby presenta a Daisy a una delle sue feste, immaginando l'intrico di venuzze sulla pelle, e così pure il coupé di Tom, solo per fare alcuni esempi. Ma per me sono azzurri gli enigmatici occhi del dottor Eckleburg sul cartellone pubblicitario, il miele del Mediterraneo, il colore dell'uovo del pettirosso, il vestito – azzurro gas con perline color lavanda – che Gatsby fa recapitare a Lucille dopo la festa in cui lei si strappa quello che indossa, e azzurro per me è il colore del fumo che nell'ultimo capitolo si leva dalle foglie friabili, quando nell'Est comincia a soffiare il vento e Nick, dopo la morte di Gatsby, decide di tornare a casa nel Midwest.

Tutt'ora penso che quel fumo avrebbe potuto essere anche blu. In questo caso avrei privilegiato le implicazioni di quella melanconia che è la nota dominante del romanzo. Ma ho scelto l'azzurro per privilegiare l'immagine: i colori che preannunciano l'inverno sono lattiginosi, hanno riflessi mobili e cangianti, non sono definiti in modo netto. Chi traduce, in solitudine, ogni volta fa la sua scelta. Delle molte connotazioni di una parola alla fine bisogna sceglierne una e lasciare dormienti le altre. È questa la condanna di chi affronta una traduzione: cogliere le implicazioni, vedere che sono possibili altre interpretazioni ma, a differenza del critico che può elencarle e commentarle e lasciarle lì, ben allineate sulla pagina con tutto il loro irrisolto, chi traduce è costretto a scegliere. Dover compiere un gesto definito, preciso, chiaro, in un testo intriso di vaghezza porta con sé il rimpianto. E poco mi consola, del colore, l'aver scelto la sfumatura più chiara, non nel senso della più precisa o della più nitida, ma nel senso di quella più tenue, più pallida, smorzata.

Due espressioni cruciali nel romanzo mi hanno fatto molto riflettere. La prima è una tipica espressione del British English, «old sport». L'Oxford English Dictionary definisce così «sport»: «A good fellow, a lively, sociable person (applied to men or women); one who behaves in a 'sportsmanlike' fashion. Also *good sport*; *old sport* (freq. as a familiar term of address, more usually of men than women)». Il primo esempio riportato dall'OED in cui compare la locuzione è del 1905 e appare sul numero del 22 marzo di «Punch» (p. 199): «I shouldn't mind, Old Sport». Mentre nel numero di «Punch» del

21 maggio 1913 (p. 405) si legge: «I say, old chap, I've not had a smoke for half-an-hour, so I think I'll go on top. Be a sport and go inside with the women, will you?».³²

La locuzione «old sport» sembra dunque essere una di quelle espressioni tipicamente inglesi come «old chap», «old bean», ecc., e cioè una variante di «old man». Infatti nel romanzo, rivolgendosi a Wilson, Tom usa proprio questa espressione: «“Hello, Wilson, old man,” said Tom, slapping him jovially on the shoulder».³³ Usa cioè la forma standard impiegata negli Stati Uniti e non conosce il significato dell'espressione usata invece da Gatsby, che avendo frequentato durante la guerra un corso per ufficiali a Oxford, ha probabilmente imparato lì a usare l'espressione «old sport». Far sentire le varietà diatopiche di una lingua in traduzione è molto difficile. Lo stesso Berman mette questa tendenza deformante all'ultimo posto del suo elenco, perché è la più difficile da evitare.³⁴ Avendo scartato subito l'ipotesi di tradurla con un'espressione dialettale per non coprire di ridicolo Gatsby ogni volta che la pronuncia, il che avviene spesso dal momento che l'espressione «old sport» è un suo vezzo, ho preferito creare un residuo traduttivo e ricorrere all'espressione «vecchio mio» – comunque poco usata in italiano – come se Gatsby impiegasse il più comune «old man».

La seconda è una delle parole del mare, «beat on», che compare nell'ultima frase del romanzo. Ecco il relativo brano e la traduzione:

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.³⁵

Così navighiamo di bolina, barche contro la corrente, riportati senza posa nel passato.³⁶

Tra i significati del verbo «to beat» il Webster's dà: «To sail to windward by a series of tacks» con la precisazione: «Said of the ship beating the sea; said of the mariners beating the ship up or to windward» e spiega il significato di «to beat to windward» con «to sail to windward».³⁷

La definizione del monolingue consente di individuare nel navigare di bolina, o bordeggiare, il movimento di una barca che, per risalire lungo la direzione del vento, compie una serie di bordate. La navigazione di bolina consente di seguire la rotta che fa col vento il minimo angolo possibile: avendo la corrente contro, la barca sfrutta il vento, altrimenti non si muoverebbe affatto. Nella lingua quotidiana diremmo «barcamenarsi». Tra «bordeggiare» e «navigare di bolina» ho poi scelto la seconda opzione per una semplice questione di suoni, perché la parola «bolina» subito seguita da «barche» mi ha consentito di non perdere l'allitterazione nella seconda parte della frase («borne back»).

L'assenza di quiete, come si è visto, impregna *Il grande Gatsby*. La quiete compare solo quando Fitzgerald descrive la Valle di ceneri, la terra desolata in cui sorge la discarica

³² *The Oxford English Dictionary*, ed. by J. A. Simpson e E. S. C. Weiner, Oxford, Clarendon Press, 1991, XVI, p. 316.

³³ FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 28.

³⁴ BERMAN, *Translation and the Trials of the Foreign*, cit., pp. 287-288.

³⁵ FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 172.

³⁶ FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., p. 224.

³⁷ *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1986, I, p. 193.

a cielo aperto lungo la strada che porta a New York. È un grande immondezzaio, dove i fuochi bruciano le automobili ormai inutilizzabili. È come se il riposo fosse da associare solo alla morte e alla terra guasta. Uno dei modi in cui Fitzgerald esprime l'irrequietudine dei suoi personaggi è attraverso l'imprudenza con cui guidano. Il libro è pieno di persone che guidano male e di incidenti, ultimo quello della tragedia finale. Le automobili che portano morte e distruzione finiscono per essere distrutte a loro volta nella Valle di ceneri, un luogo in cui cresce solo la pianta della morte. Per tradurre «careless», l'aggettivo che Fitzgerald usa più volte per indicare la leggerezza dei personaggi e la loro mancanza di responsabilità al volante, ho scelto «sventato» perché nel participio passato del verbo «sventare», attraverso il significato arcaico di «svuotare», passa tutta la vacuità di un ambiente sociale privo di contenuti morali.

Fitzgerald rivede le bozze del *Grande Gatsby* all'Hotel des Princes di Roma e a Capri. La corrispondenza tra Fitzgerald e il suo editor, Maxwell Perkins di Charles Scribner's Sons, è stata preziosa non solo per comprendere il tipo di rapporto tra loro e il modo di lavorare di entrambi, ma perché mi ha consentito di prendere alcune decisioni importanti.

Perkins non intervenne sulla pagina con un editing puntuale. Anzi, la preoccupazione per eventuali refusi ed errori di ortografia – uno dei punti deboli di Fitzgerald, sul quale i recensori si erano scatenati al limite dello scherno in occasione dell'uscita del suo primo romanzo – è più dell'autore che dell'editor, come si legge nella lettera del 24 gennaio 1925. Fitzgerald temeva inoltre che le molte correzioni apportate alle prime bozze potessero essere inserite nel posto sbagliato, danneggiando così il ritmo della prosa. Chiese aiuto a Perkins anche per alcuni possibili errori che avrebbe voluto evitare – una descrizione sbagliata della onorificenza del Montenegro conferita a Gatsby –, nonché per dettagli minimi ma fondamentali riguardanti il tono e la cadenza, come la presenza di un punto esclamativo.

Perkins appare meno preoccupato dell'autore riguardo ai dettagli e non se ne cura più di tanto, tant'è che le imprecisioni nel romanzo sono molte e non sono state corrette nemmeno nella seconda edizione. A mo' di esempio si può ricordare che nel primo capitolo del romanzo, ambientato nel giugno del 1922, Daisy dice che sua figlia ha tre anni. Dato che Daisy ha sposato Tom nel giugno del 1919, il giorno delle nozze Daisy doveva essere incinta di nove mesi. Oppure si dice che le retine del dottor Eckleburg sono smisuratamente grandi, il che è impossibile perché la retina è la membrana che costituisce la tunica interna dell'occhio, sicché quelle che si vedono sul cartellone pubblicitario devono essere le pupille del dottor Eckleburg. Anche la geografia del romanzo non è sempre attendibile – nel Tennessee non c'è nessuna Biloxi e ad Astoria non ci sono sopraelevate – anche se, quando Gatsby situa San Francisco nel Midwest, lo si può interpretare come uno dei molti elementi ironici del romanzo. Ma una cosa è certa: l'editor leggendario di Fitzgerald e di Hemingway non si è dato la pena di controllare la veridicità dei fatti contenuti nel romanzo.

A poche righe dalla fine del romanzo compare l'aggettivo «orgastic», una variante poco comune di «orgasmic».³⁸ Anche in italiano «orgastico» è in effetti poco comune.

³⁸ FITZGERALD, *The Great Gatsby*, cit., p. 171.

Sempre nella lettera del 24 gennaio 1925 Fitzgerald scrisse a Perkins chiedendogli di vigilare affinché il correttore di bozze non cambiasse «orgastic» in «orgiastic», visto che l'aggettivo da lui scelto era attinente all'orgasmo e non alle orgie. La sua inquietudine è stata anche la mia e fino all'ultimo sono stata in trepidazione – e ho verificato a ogni giro di bozze – perché quella «i» non facesse capolino nell'edizione italiana. E sono contenta che sia scomparsa anche dall'ultima edizione Mondadori, pubblicata dopo l'uscita del film di Baz Luhrman (2013).

Il grande Gatsby è stato uno dei romanzi della mia adolescenza, un libro che ho riletto più volte nel corso della mia vita. Quando Alberto Rollo mi ha proposto di lavorare per Feltrinelli a una nuova traduzione del romanzo di Fitzgerald sono stata felice di farlo perché il desiderio di tradurlo era forte e questo impegno, al quale mi sono dedicata con amore – non trovo parola più adatta per indicare il mio stato d'animo –, mi ha accompagnato per alcuni anni. L'etimologia della parola «desiderio» deriva dal cessare di contemplare le stelle in atteggiamento fiducioso, sperando che indichino la rotta da seguire. Il desiderio ci allontana dalle stelle. Indica, dunque, «una condizione di disorientamento, di perdita di riferimenti, di nostalgia, di lontananza», ma anche l'attesa.³⁹ Una condizione che chi è mosso dal desiderio di tradurre conosce molto bene. E come in un rapporto d'amore il desiderio dell'Altro dovrebbe comunque far sì che i due restino due, non si confondano, non si immedesimino l'uno nell'altro, così il desiderio di tradurre dovrebbe far sì che nel versare un libro nella propria lingua madre l'Altro resti Altro. Se è vero che tra l'uomo e la donna c'è una differenza che non si compone mai, c'è un'instabilità permanente perché diversi sono i loro modi di vivere l'esperienza dell'amore, forse è pure vero che nel tradurre, come nella vita, l'Altro sia da desiderare e amare come Altro da sé.

BIBLIOGRAFIA

- BALESTRA, GIANFRANCA, *Introduzione*, in Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, a cura di Gianfranca Balestra, trad. da Roberto Serrai, Venezia, Marsilio, 2011. (Citato a p. 165.)
- BERMAN, ANTONIE, *Translation and the Trials of the Foreign*, in *The Translation Studies Reader*, ed. by Lawrence Venuti, New York-London, Routledge, 2004, pp. 276-289. (Citato alle pp. 167, 171.)
- BRUCCOLI, MATTHEW J., *Fitzgerald's The Great Gatsby. A Literary Reference*, New York, Carroll & Graf, 2002. (Citato a p. 169.)
- FITZGERALD, FRANCIS SCOTT, *Il grande Gatsby*, cur. e trad. da Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2011. (Citato alle pp. 166-169, 171.)
- *The Great Gatsby*, London, Penguin, 1990. (Citato alle pp. 163, 164, 166-169, 171, 172.)
- JAKOBSON, ROMAN, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 2002, pp. 51-62. (Citato a p. 164.)

³⁹ RECALCATI, *Ritratti del desiderio*, cit., p. 17.

- PRIGOZY, RUTH, *Introduction*, in Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. vii-xxxv. (Citato a p. 163.)
- RECALCATI, MASSIMO, *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012. (Citato alle pp. 164, 173.)
- RICŒUR, PAUL, *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione*, a cura di Mirela Oliva, Città del Vaticano, Urbania University Press, 2008s. (Citato a p. 165.)
- RUSHDIE, SALMAN, *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Granta Books, 1991. (Citato a p. 164.)
- The Oxford English Dictionary*, ed. by J. A. Simpson e E. S. C. Weiner, Oxford, Clarendon Press, 1991, XVI. (Citato a p. 171.)
- TRILLING, LIONEL, *Francis Scott Fitzgerald*, in *The Liberal Imagination*, New York, Viking, 1950, pp. 243-254. (Citato a p. 165.)
- Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged*, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1986, I. (Citato a p. 171.)

PAROLE CHIAVE

Traduzione, Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, altro, proprio, estraneo.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANCA CAVAGNOLI, *Vaghezza e chiarezza: tradurre Il grande Gatsby*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 163–175.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Franca Cavagnoli ha pubblicato i romanzi *Una pioggia bruciante* e *Non si è seri a 17 anni*, e i saggi *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese* e *La voce del testo* (Feltrinelli 2012, Premio Lo Straniero). Ha tradotto e curato opere di J.M. Coetzee, Nadine Gordimer, Katherine Mansfield, Toni Morrison, V.S. Naipaul. Collabora alle pagine culturali di “il manifesto” e “Alias”. Insegna traduzione presso l'ISIT e l'Università degli Studi di Milano. Nel 2010 ha vinto il premio Fedrigoni – Giornate della traduzione letteraria e nel 2011 il premio Von Rezzori per la sua traduzione di *Il grande Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald.

franca.cavagnoli@unimi.it



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.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – I (2014)

<i>Editoriale</i>	v
TZVETAN TODOROV	
a cura di C. Tirinanzi De Medici, A. Mingati e P. Tamassia	1
<i>Introduzione</i>	3
VLADISLAV TRETYAKOV, <i>Tzvetan Todorov: dalla scienza alla letteratura</i>	7
MIRYANA YANAKIÉVA, <i>Récit et vérité chez Tzvetan Todorov</i>	21
STOYAN ATANASSOV, <i>La naissance de la subjectivité et ses limites dans les études critiques de Tzvetan Todorov</i>	37
EUGENIO BOLONGARO, <i>The Fluidity of the Fantastic: Todorov's Legacy to Literary Criticism</i>	61
STEFANO LAZZARIN, <i>Vers une anthropologie de l'exil : le « second » Todorov</i>	85
GIACOMO TAGLIANI, <i>Teoria e retorica delle immagini. Tzvetan Todorov e la pittura</i>	103
SAGGI	123
CAMILLA PANICHI, <i>Narrare la guerra: da Vita e destino a Le Benevole</i>	125
VALENTINA FULGINITI, <i>Inventare l'altro. Forme di pseudo-traduzione nella scrittura di Salvatore Di Giacomo e Luigi Capuana</i>	141
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	161
FRANCA CAVAGNOLI, <i>Vaghezza e chiarezza: tradurre Il grande Gatsby</i>	163
TOMMASO PINCIO, <i>Il grande Gatsby: note a margine di una traduzione</i>	177
ROBERTO SERRAI, <i>«Too Many Gatsbys in the Fire»: un'occasione mancata?</i>	183
PIETRO TARAVACCI, <i>Don de la ebriedad di Claudio Rodríguez: dall'estasi della visione alla contemplazione del cantico</i>	197
REPRINTS	219
GIOVANNI MACCHIA, <i>Un inno incompiuto del Manzoni (con frammenti inediti)</i> (a cura di Andrea Comboni)	221
INDICE DEI NOMI	235
CREDITI	239
NORME REDAZIONALI	241