

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

01

20
14

TB

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 – Regione 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.

«TOO MANY *GATSBYS* IN THE FIRE»: UN'OCCASIONE MANCATA?

ROBERTO SERRAI – *Pomezia*

Da quando lo scadere del settantesimo anno dalla morte di Francis Scott Fitzgerald ha permesso di sfruttare commercialmente – e legalmente – le sue opere senza dover pagare i diritti d'autore, editori piccoli e grandi hanno invaso le librerie con nuove traduzioni dei suoi lavori più importanti. Nuove? Non sempre. Negli oltre sessant'anni che sono trascorsi dall'ultima versione italiana del *Grande Gatsby* (Fernanda Pivano per Mondadori, 1950), per esempio, il mondo ha «recuperato» il testo corretto dell'opera, grazie al lavoro di Matthew J. Broccoli; alcuni giovani studiosi – tra tutti, Keith Gandal del City College of New York – hanno guardato al romanzo con occhi nuovi e solida *scholarship* per offrirne punti di vista in parte inediti e, soprattutto, non viziati da pregiudizio; la teoria e la pratica della traduzione, infine, si sono evolute e il primato della traduzione scorrevole, accettabile e appropriante viene ormai sempre più eroso (almeno nei casi più virtuosi) da traduzioni adeguate al testo e alla sua specificità culturale. Le nuove traduzioni tengono conto di tutto questo o sono solo operazioni commerciali? Questo contributo vorrebbe essere da stimolo alla nascita di una nuova tradizione nella ricezione di questo testo, che non risponda esclusivamente a logiche mercantili e narcisismi da catalogo, ma che come accade per la versione di Fernanda Pivano formi nuove generazioni di lettori, entusiasti ma – soprattutto – consapevoli e informati.

Since the coming of the seventieth year after Francis Scott Fitzgerald's death allowed to commercially – and legally – take advantage of his works without having to pay royalties, publishers big and small flooded bookstores with new translations of his novels. New? Not always. In the more than sixty years since the last Italian version of *The Great Gatsby* (Fernanda Pivano, Mondadori, 1950) the world gained access to the correct text of the novel, thanks to the efforts of Matthew J. Broccoli; some scholars – among them, Keith Gandal of the City College of New York – have looked at the novel with new eyes and solid scholarship, offering new critical arguments not tainted by prejudice; the theory and practice of translation, finally, evolved and the primacy of the smooth, acceptable (and appropriating) translation is now being increasingly eroded (at least by the most righteous) by translations striving to faithfully conform to the text and its cultural specificity, sometimes almost keeping the reader at a distance. Do the new *Gatsby's* translations take into account all of this or do they just answer to commercial demands? This contribution would aim to be a starting point to the development of a new tradition, a new way to address the text that would not respond exclusively to mercantile logic and catalog narcissism, but – as it happened with Pivano's version – would shape new generations of readers, excited but also aware and informed.

*Now too much has passed but never mind
Because everything turns out nicely in the summer time
There's too many irons in the fire
There's iron loss from iron gain
And iron sadness iron pain*

CARDIACS, *There's Too Many Irons in the Fire*, 1987

Interrogato su quali dovessero essere le caratteristiche di un buon traduttore, Luciano Bianciardi una volta rispose che costui, o costei, doveva possedere a) un'ottima padronanza della lingua di partenza (l'inglese, per esempio), b) una familiarità quanto meno

paragonabile – sembra scontato, magari lo fosse – con la lingua di arrivo (l’italiano) e infine c) doveva «saper tradurre».¹

Bianciardi non aggiunse altro, e dare un significato a quest’ultima parte della sua affermazione, ovvero spiegare cosa intendesse, è probabilmente velleitario: esiste, cioè, una ricetta che vada bene per qualsiasi testo? Più passa il tempo, più sembra opportuno dubitarne (come di tutte le posizioni assolute e dogmatiche: l’opposto, insomma, della studiata vaghezza di Bianciardi). Quando si sentì domandare, nel corso di uno dei vari incontri organizzati in giro per il Paese dopo la prima ondata delle nuove traduzioni del *Gatsby*, quali fossero le basi teoriche dalle quali partiva per i suoi lavori – e per quello in particolare, ovvio – chi scrive rispose d’istinto che non ne aveva, per poi affrettarsi a chiarire che era vero solo in parte.² Dopo aver negoziato (per usare un termine, molto efficace, di Umberto Eco) per un paio di decenni con testi di ogni genere e per editori molto diversi tra loro, infatti, spiegò che gli erano rimasti per così dire giusto una serie di principi che di volta in volta tentava di mettere in pratica e non sempre con eguale successo, vuoi per un testo particolarmente refrattario, per la propria umana imperfezione oppure, perché no, per un cattivo editor.

Non voleva, precisò ulteriormente, chiamarsi fuori da una riflessione sul mestiere del tradurre che andasse oltre le questioni pratiche; era il termine “basi teoriche” a mettergli soggezione. Molti di quei principi, del resto, si inserivano per conto proprio (che lo volesse o no, insomma) in un divenire storico, e le metodiche traduttive che ne conseguivano erano comunque il risultato, in un modo che, giova sperare, sarà più chiaro alla fine di questo contributo, di un certo confronto con la tradizione, ovvero con la maniera in cui nel nostro paese si era nel tempo inteso il tradurre.

Si trattava, e si tratta tutt’oggi, di scelte di campo molto concrete. La prima, forse quella fondamentale, riguarda l’eterna dialettica tra *accettabilità* e *adeguatezza*. Produrre un metatesto (il testo tradotto) *accettabile* significa in sostanza intervenire sul prototesto (il testo da tradurre) con l’obiettivo di venire incontro al lettore e spianargli la strada verso un’esperienza di lettura piacevole perché lontana da ogni effetto di straniamento. Si tratta della famigerata traduzione scorrevole, insomma, ma non solo: nel corso dei decenni la ricerca dell’*accettabilità* si è declinata spesso in senso fortemente appropriante, per esempio con la sostituzione degli elementi culturospecifici del prototesto (oggetti, usanze, marchi, slogan pubblicitari e altro) con equivalenti che appartenessero all’immaginario culturale del lettore nella lingua di arrivo. Oggi, quando questo accade, la discriminante è soprattutto di natura economica: se un testo è immediatamente riconoscibile nei riferimenti culturali la sua lettura sarà meno impervia e dunque, forse, si venderà meglio. In altre occasioni, tuttavia, la discriminante è stata politico-ideologica: se un testo proviene da una cultura che si ritiene (erroneamente, di solito) inferiore a quella di arrivo, meglio annullarne i riferimenti culturospecifici e uniformare tutto alla cultura egemone

¹ Venni a conoscenza di questo episodio nel 1997, durante il convegno “Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore”, promosso (24-25 ottobre) dalla Fondazione Bianciardi di Grosseto. Gli atti sono pubblicati nel n. 7 dei *Quaderni* della Fondazione (LUCIANA BIANCIARDI (a cura di), *Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore*, atti del Convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi, Grosseto, 24-25 ottobre 1997, Firenze, Giunti, 2000).

² Successe al “Gatsby Day” promosso dall’Università di Siena il 14 aprile 2011.

– si intenda questo termine anche in senso gramsciano. Un motivo in più per diffidare di questa impostazione.

Al contrario, produrre un metatesto *adeguato* significa abbracciare la culturospecificità e le asperità del linguaggio di un autore, la refrattarietà di un testo (la sua vera e propria alterità, a volte) come parte integrante e irrinunciabile del meccanismo con il quale si produce il senso – come parte dell'identità del testo, insomma – e cercare di renderli al meglio, ovvero con un residuo traduttivo ridotto al minimo, anche se così il lettore farà un po' più fatica. Sembra, questo, un approccio quantomeno più rispettoso nei confronti di tutti: l'autore, il lettore, le rispettive culture.

Come si è inserita questa prima, sommaria distinzione (se non è ancora abbastanza chiaro, ho sempre parteggiato per l'adeguatezza) nel mio lavoro sul *Gatsby*? Innanzitutto chiarendo fin da subito quale doveva essere il rapporto con la traduzione che del romanzo aveva fatto Fernanda Pivano nel 1950³ e che ha, come ha ben scritto Matteo Nucci su *Repubblica*,⁴ «formato generazioni di lettori» – tra cui il sottoscritto, che confessa di non avere mai letto la traduzione precedente.⁵ La risposta è stata semplice: nessuno, o quasi; ho tolto dallo scaffale la traduzione di Pivano solo durante la seconda stesura della mia, e solo per curiosità, ovvero per andare a rileggere con occhi stavolta *davvero* diversi certi passaggi che avevo amato. Non ho mai inteso prendere parte a quello che Antonio Armano sul *Fatto Quotidiano* ha definito un «matricidio culturale»;⁶ fin troppe persone hanno approfittato, immagino con quale soddisfazione, dell'uscita delle nuove traduzioni del *Gatsby* per dare una spolverata al vecchio astio verso la grande divulgatrice genovese. Quella traduzione del *Gatsby*, per me, era da rifare, ma non tanto perché *sbagliata* (errori ne facciamo tutti), quanto perché inesorabilmente *vecchia*.

Vecchia, inoltre, non – non solo – per responsabilità della sua autrice, ma prima di tutto perché figlia (la traduzione) dei propri tempi. Se Pivano aveva reso *football* con 'calcio' e *drugstores* con 'farmacie' era successo certo nell'intenzione di produrre un metatesto *accettabile*, ma anche perché nel nostro paese il football americano e i drugstore erano, concettualmente, sconosciuti. Più che termini culturospecifici, che possono essere traducibili, erano allora dei veri e propri *realia*.⁷ Nel *Gatsby*, poi, non tutti reggono bene l'alcol (come forse qualcuno crede): in almeno due occasioni (l'uomo che finisce fuori strada dopo la festa da Gatsby nel capitolo III e Daisy la sera prima del matrimonio, nel capitolo IV) i personaggi si esprimono in un inglese chiaramente male articolato, da ubriachi, e dunque in un registro molto particolare che bisognava (credo) rendere in maniera opportuna anche in italiano.⁸ Pivano non distingue tra i vari registri, ma ne-

³ FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, trad. da Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1950.

⁴ Sulla *Repubblica* del 30 marzo 2011.

⁵ FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Gatsby il Magnifico*, trad. da Cesare Giardini, Milano, Mondadori, 1936.

⁶ Sul *Fatto Quotidiano* del 20 giugno 2011.

⁷ Il termine, di origine latina ('le cose reali'), indica quelle «parole che denotano cose materiali culturospecifiche» e che, di norma (ma esistono anche altre maniere, come vedremo, per gestirle), per la loro intraducibilità «sono conservate inalterate nel metatesto» (BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004, p. 221).

⁸ Ove non specificato diversamente, le citazioni dal romanzo sono tutte tratte da FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, trad. da Roberto Serrai, Venezia, Marsilio, 2011 (l'unica edizione dotata di testo a

gli anni Cinquanta si traduceva così, ovvero non c'era questa sensibilità mimetica verso la lingua; allo stesso modo, produrre traduzioni *accettabili* era una prassi che nessuno metteva in discussione. Nei metatesti di quegli anni (almeno in quelli che ho esaminato direttamente) tutti parlavano lo stesso italiano standard. In alcuni racconti di caccia di William Faulkner sui quali ho lavorato all'inizio degli anni Novanta, e che erano in parte già stati tradotti nel nostro paese, almeno fino agli anni Settanta gli esponenti della "nobiltà" del Sud e i loro famigliari, persone relativamente istruite, parlano esattamente lo stesso italiano dei semianalfabeti *cajun* delle paludi della Louisiana, il cui inglese è oltretutto contaminato da influenze creole. Ancora, per tornare al *Gatsby*, la signora Wilson – nel prototesto – non parla certo in modo così corretto come nella traduzione di Pivano (che arriva fino a correggere il bisticcio appendicite/appendice del capitolo II, con il quale la signora Wilson dimostra la sua non impeccabile padronanza dell'inglese).⁹

Alcune stranezze della traduzione di Pivano, d'altra parte (oggi lo si sa), dipendevano (e non era nemmeno questo colpa sua) dall'utilizzo di un prototesto – difficile identificarlo con esattezza, per i motivi che diremo – scorretto, ovvero (letteralmente) privo delle numerose correzioni che Fitzgerald chiese fossero apportate alla prima edizione (Scribner's 1925) del romanzo. Oggi invece, anzi già dal 1991, è facilmente disponibile una versione critica del romanzo, a cura di Matthew J. Bruccoli, che ricostruisce il *Gatsby* come Fitzgerald lo avrebbe voluto e chiese che tornasse a essere, tenendo conto di tutte le fonti disponibili, comprese le carte e la corrispondenza dell'autore. Potendo accedere a questo materiale sembrava scontato che tutte le nuove traduzioni lo usassero come riferimento, eppure non è andata così; ognuno può trarne le conclusioni che crede, ma almeno dovrebbe porsi il problema. Alcune delle correzioni sono importanti anche per una più articolata e complessa lettura critica del romanzo (vedremo come), altre no, ma sono comunque curiose: è il caso, per esempio, del *kyke* (termine dispregiativo per *jew*) con cui la signora McKee, sempre nel capitolo II, si riferisce a un suo vecchio spasimante.¹⁰ Almeno, lo fa nel testo curato da Bruccoli; nell'edizione Penguin attualmente in commercio, che a leggere il *colophon* è identica a quella del 1926, *kyke* diventa *tyke* (sempre dispregiativo, ma stavolta di [*young*] *man*; nel caso di bambini piccoli il termine perde curiosamente ogni sfumatura negativa) lasciando inalterato il senso di fastidio ma privando il commento della donna di qualsiasi connotazione razziale.¹¹ Pivano traduce correttamente – lasciando intendere che *non* facesse riferimento alla prima edizione del romanzo; nella lista di correzioni richieste da Fitzgerald, tuttavia, *kyke/tyke* non c'è. È possibile, dunque, che *tyke* sia un semplice refuso dell'edizione britannica, arrivato di ristampa in ristampa fino a oggi? Forse non è importante rispondere a questa domanda: basterà sapere che in alcune delle nuove traduzioni italiane si parla di giovani ebrei, in altre di giovani e basta.

Con forse maggiore pregnanza, le unità all'interno delle quali *Gatsby* e Nick prestano servizio durante la prima guerra mondiale (ecco l'esempio al quale si accennava prima) sono per alcune delle nuove traduzioni – e per Bruccoli – rispettivamente il Nono bat-

fronte). Gli episodi citati qui sono, rispettivamente, alle pp. 162-167 e 204-205.

⁹ *Ivi*, pp. 116-117 (a p. 42 dell'edizione tradotta da Pivano).

¹⁰ *Ivi*, pp. 122-123.

¹¹ Nel *paperback* Penguin consultato (senza alcun dato che permettesse di identificare la ristampa) si trova a p. 36.

taglione mitraglieri e il Settimo reggimento di fanteria (entrambi inquadrati nella Terza divisione di fanteria), mentre per altre – e per Pivano – sono il Ventottesimo reggimento di fanteria e il Sedicesimo reggimento di fanteria (inquadrati invece nella Prima divisione). Potrebbe sembrare una differenza di poco conto, invece non è così.¹² La versione «Brucoli/Fitzgerald post-prima edizione» è più corretta anche storicamente, e colloca Gatsby e Nick con maggiore precisione dell'altra su alcuni dei più importanti campi di battaglia della prima guerra mondiale (il settore di Château-Thierry, per esempio, o il saliente di Saint-Mihiel); corrobora l'ipotesi che Nick sia stato congedato (o trasferito a un'altra unità) prima di Gatsby, e che comunque quest'ultimo abbia partecipato anche alle ultime azioni offensive del conflitto (in linea con la diegesi del romanzo); rende più plausibile anche un'altra ipotesi, ovvero che Gatsby sia stato decorato non solo dal «piccolo Montenegro», ma anche da «every Allied government», una prassi più comune di quanto si creda, specialmente per unità così blasonate; soprattutto, fa sì che Gatsby sembri molto più sincero quando riconosce Nick come ex compagno d'armi alla festa del capitolo III.¹³

Nel nostro paese esistono ancora accademici per cui «Gatsby mente su tutto, quindi mente anche sul servizio militare», e il caso è chiuso; negli apparati dell'edizione critica di Brucoli, tuttavia, c'è vario materiale che testimonia come Fitzgerald avesse richiesto quelle particolari correzioni (oltre a ricerche di carattere numismatico sulle medaglie del Montenegro) affinché lo stato di servizio di Gatsby risultasse il più verosimile possibile. Negli Stati Uniti del 1917, il bisogno di ufficiali (capitani, nello specifico) per il corpo di spedizione in Europa spinse l'esercito a rimuovere gli steccati di natura sociale, economica e (almeno in parte) razziale che fino ad allora avevano escluso da quel genere di carriera proprio gli uomini come Gatsby, intelligenti ma di umili origini. Una delle installazioni scelte per partecipare a questo programma fu proprio Camp (Zachary) Taylor, a poche miglia da Louisville, dove Gatsby incontra Daisy.¹⁴ È il servizio militare, dunque, *prima* dei loschi affari con Wolfsheim (non Wolfsheim, attenzione), a fornire a Gatsby una scorciatoia per uscire dall'anonimato e portarsi, almeno socialmente, allo stesso livello di Daisy (con buona pace di Tom che, all'oscuro di certi dettagli, nel capitolo VII non si capacita di come i due abbiano potuto incontrarsi). La strada per rendersene conto passa forse, anche, da una nuova traduzione condotta sull'edizione critica del romanzo – quantomeno, riproporre la vaghezza della versione (pure se incolpevole, come si è detto) di Pivano non aiuterà il lettore né gli accademici di cui sopra a leggere *Gatsby* anche come la storia di due reduci. Inoltre, se prendiamo (come sembra sia consigliabile fare) per buona la storia del maggiore Gatsby, e la inseriamo nel contesto della cosiddetta *Lost Generation* e della sua disillusione post-bellica potremmo addirittura, come ci sforziamo di comprendere Frederic Henry quando diserta alla fine di *A Farewell to Arms*, riusci-

¹² Per questi dati, si veda FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *The Great Gatsby*, ed. by Matthew J. Brucoli, Cambridge-New York, CUP, 1991, pp. 188-189, ma anche un documento dattiloscritto, *Brief Histories of Divisions, U.S. Army 1917-1918*, Historical Branch, War Plans Division, General Staff, June, 1921, e liberamente scaricabile dal sito del [Defense Technical Information Center di Fort Belvoir, VA](#).

¹³ FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., pp. 148-149.

¹⁴ Su questo argomento, si veda KEITH GANDAL, *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, and the Fiction of Mobilization*, New York, OUP, 2010.

re a comprendere meglio Gatsby quando si dà al crimine, e magari dare al suo desiderio di «ripetere il passato» (tornare, cioè, al tempo di Camp Taylor e agli anni prima della guerra) un significato più ampio del semplice tornare con Daisy.

In questo senso, una nuova traduzione di un libro come il *Gatsby* che sia condotta con criteri discutibili (ad esempio non rifacendosi al prototesto corretto), oltre ad acquistare il vago sapore di un'occasione perduta può anche spingersi fino a tradire le responsabilità che un'operazione del genere si assume, per la sua stessa natura, non solo verso l'autore del prototesto (Fitzgerald) e il lettore del metatesto, ma anche verso la cultura di quest'ultimo e, per essere ancora più chiari, verso uno specifico *sistema* appartenente a questa cultura, ovvero la tradizione letteraria – e per di più da almeno due punti di vista.

Entrambe queste riflessioni partono da quella che si definisce *intertestualità di secondo grado*: in parole povere una traduzione, nel momento in cui viene pubblicata, «influenza [...] ciò che la cultura di arrivo produce da quel momento in poi».¹⁵ Poter leggere un testo in lingua originale è bello ma non è obbligatorio e dunque, per una quota di lettori, il metatesto finisce per diventare a sua volta un prototesto: per chi può leggerlo solo in traduzione, cioè, il *Gatsby* (e così ogni altro libro, è ovvio) sarà *quello* e non, o non in modo così automatico, quello di Fitzgerald. Il lettore però, in buona fede, si aspetterà che le due versioni siano identiche, o almeno che la resa della versione italiana sia fedele e rispettosa dell'identità dell'originale.

Nella nostra tradizione letteraria, anzi nella «storia della *nostra cultura*» (come ebbe a dire, scegliendo le parole non a caso, Calvino), c'è già un caso emblematico: l'antologia *Americana*, curata da Elio Vittorini nel 1941 e da poco ripubblicata da Bompiani in un'edizione completa delle illustrazioni originali.¹⁶ Il volume, in breve, si proponeva di introdurre il lettore italiano a una panoramica della grande letteratura americana da Washington Irving a John Fante, con traduzioni di scrittori come Montale, Pavese e Moravia, oltre ovviamente allo stesso Vittorini. Al di là dell'indiscusso valore divulgativo (obiettivo che, come si è detto, era fondamentale anche per Pivano), uno dei risultati dell'operazione fu che i lettori italiani (tra loro, si immagina, anche molti scrittori *in pectore*) rimasero affascinati – e in certi casi, indubbiamente, *ispirati* – dal volume identificando come letteratura americana quella che tuttavia era, *anche*, la letteratura americana *interpretata* dai suddetti scrittori e influenzata, per esempio, dalle rispettive idiosincrasie linguistiche.

È chiaro, forse, come da questo punto di vista una traduzione poco curata ma anche, in linea di massima, una traduzione troppo spinta verso l'accettabilità possano provocare danni anche gravi. Prima di tutto il lettore che non ha accesso al prototesto in originale rischierà di farsi un'idea scorretta, o incompleta, di cosa *siano* un romanzo come il *Gatsby* e un autore come Fitzgerald; si corre, tuttavia, anche un altro pericolo. Per dirla con Nabokov, «[una cattiva traduzione], mentre tradisce un poeta, ne fuorvia un altro».¹⁷ Lo

¹⁵ OSIMO, *Manuale del traduttore*, cit., p. 89.

¹⁶ ELIO VITTORINI (a cura di), *Americana*, Milano, Bompiani, 2012. La frase di Calvino è riportata sulla copertina di questa nuova edizione dell'antologia (corsivi miei).

¹⁷ Citato in OSIMO, *Manuale del traduttore*, cit., p. 89.

stesso lettore, se fosse rimasto così entusiasta da avere in animo di *scrivere come Fitzgerald*, potrebbe infatti scoprirsi ingannato due volte.

Produrre una traduzione *adeguata*, rispettosa di tutti e davvero nuova ha dunque significato per chi scrive, e per Gianfranca Balestra che ha curato l'introduzione e l'apparato critico, per prima cosa (lo voglio ribadire, perché ci sono stati dei fraintendimenti) aggirare, ignorandolo, l'ostacolo Pivano, e in seconda battuta (ri)partire dal prototesto emendato; il passo successivo è stato interrogarsi sul lettore modello nella cultura ricevente. Malgrado sia lecito affermare che il *Gatsby* è un testo molto conosciuto, abbiamo auspicato che il nostro metatesto – benché provvisto di un ricco apparato critico e di una lunga introduzione (elementi che, per alcuni editori, scoraggiano il grande pubblico) – potesse interessare *anche* a un lettore non specialista e soprattutto, per quanto riguardava me, non necessariamente di ambito accademico (includo in questo ambito anche gli studenti, ovviamente). Ho sperato cioè che le note, l'introduzione, la cura filologica, e non ultima la scelta del testo a fronte fossero viste come un valore aggiunto e rendessero questa operazione appetibile anche per librerie casalinghe dove il *Gatsby*, in una forma o nell'altra, fosse già presente.¹⁸ Non ho idea, sinceramente, di come sia andata.

La scelta del testo a fronte, inoltre, affatto scontata e adottata solo da noi, si collega a due considerazioni. Oltre a rendere ancora più accessibile e diffusa la versione corretta del romanzo, il testo originale ha agito come una immaginaria sentinella che garantisse, da parte mia, la fedeltà al testo di Fitzgerald – difficile cedere al narcisismo e prendersi chissà quali libertà, in queste condizioni; d'altra parte, grazie alla presenza dell'originale, e fatta salva la buona fede del traduttore, chi avesse familiarità con la lingua di partenza sarebbe stato spinto, di fronte ad apparenti deviazioni, per non dire infedeltà, a interrogarsi sulla loro ragion d'essere e acquisire, di riflesso, una conoscenza più profonda del testo.

È difficile offrire un esempio di questo meccanismo nelle intenzioni virtuoso, perché si tratta di qualcosa che è diffuso nel testo in modo capillare, ma vale la pena provarci. *Gatsby* e Wolfshiem, come è noto, per vendere alcol in modo semi-legale durante il Proibizionismo si appoggiano a una serie di *drugstore* sparsi per le strade meno battute di New York e Chicago. Fitzgerald, qui, scrive «[to sell] grain alcohol over the counter», perché i *drugstore* sono *anche* farmacie, e quindi ci si può vendere alcol spacciandolo per un medicinale.¹⁹ La scelta di tradurre questa espressione con 'vendere [alcol] sottobanco' (invece che, per esempio, 'come un prodotto da banco') può sembrare una svista – 'sottobanco' si direbbe *under the counter*, non *over* – e invece risponde al desiderio di trasmettere, senza possibilità di errore, il senso che i due stiano ricorrendo comunque a un *escamotage*, a una manovra che oscilla pericolosamente (nella migliore delle ipotesi) sul confine dell'illegalità.

¹⁸ Non ha certo aiutato l'elevatissimo (di gran lunga il più alto tra tutte le nuove traduzioni del romanzo) prezzo di copertina, frutto di chissà quali considerazioni; più utile è stata la scelta fatta da Emons Audiolibri di utilizzare il mio metatesto per la versione audio del romanzo letta da Claudio Santamaria, diretta da Flavia Gentili e comparsa in libreria alla fine del 2011 (operazione che ha reso il metatesto, anche se purtroppo non l'apparato, meno costoso e dunque più accessibile).

¹⁹ FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., pp. 318-319.

Più semplice, purtroppo, è ricordare alcuni casi in cui il meccanismo non ha funzionato (e dove il mio lettore modello, invece di incuriosirsi, avrà storto la bocca). Si tratta quasi sempre di scelte redazionali, a onor del vero, non sempre condivise. I famigerati *drugstore*, visto che siamo in argomento, compaiono nell'edizione Marsilio come 'em-pori', quando avevo chiesto che restassero *drugstore*, termine culturospecifico ma ormai, credo, perfettamente intelligibile anche a un lettore italiano. Allo stesso modo, il *putter* (la particolare mazza da golf che serve – Devoto-Oli, 2013 – «per indirizzare la pallina nella buca del green») di Jordan Baker, giocatrice professionista, che ci si aspetta chiami certe cose con il loro nome, è dovuto restare una generica 'mazza da golf'.²⁰ Jordan Baker sembrava già abbastanza poco rigorosa per conto proprio per aggiungere ulteriore superficialità al personaggio, ma tant'è.

Il problema non è certamente l'intervento di redattori, curatori e revisori, quanto il fatto che agendo in questo modo si è data l'impressione di andare in direzione contraria rispetto alla decisione di non operare, traducendo, alcuna scelta paternalistica nei confronti del lettore. In dettaglio, questo aveva significato valutare caso per caso quali elementi della culturospecificità del testo il lettore odierno potesse tranquillamente accogliere nella sua esperienza (perché – come i due casi citati sopra – ormai parte dell'immaginario collettivo della cultura ricevente), su quali altri si potesse/dovesse intervenire per salvaguardare il potenziale significante di un testo e quali altri, infine, fosse opportuno lasciare intatti perché significanti *proprio* nella loro alterità. Va detto che, almeno per chi scrive, nel *Gatsby* quest'ultimo caso si verifica molto di rado, ma è comunque un tema, quello della gestione dell'alterità del testo, che alcuni – non tutti – dei nuovi traduttori del *Gatsby* hanno affrontato, con esiti diversi.

Ad esempio, nel capitolo II, in poche righe il testo originale ha *Fifth Avenue, West Hundreds e 158th Street*.²¹ Chi scrive ha mantenuto *Fifth Avenue* perché ormai, come abbiamo superato (in Italia) la fase 'Giorgio Washington' – quando si italianizzavano i nomi propri, cioè – stiamo superando anche la fase 'Quinta Strada'. *West Hundreds*, invece, è sembrato opportuno esplicitarlo; questa è, del resto, una delle rese possibili e accettate dei *realia*, e dunque 'strade sopra la Centesima' (*sopra* ovvero *con il numero più alto*: 101, 102... – ma anche fisicamente *più in alto*, ovvero che si incontrano allontanandosi dall'estremità inferiore di Manhattan); *158th Street*, invece, è stato reso con 'la 158ma' un po' perché, contrariamente a quanto sta avvenendo per *Fifth Avenue*, ancora siamo abituati a dire (o ascoltare, in TV e al cinema) così, e inoltre (anzi, è il motivo principale) è scritto in cifre, ma si dovrebbe leggere *one-hundred-and-eighty-fifth* e, forse, l'effetto di straniamento sarebbe eccessivo.

Il rapporto con l'alterità di un testo, insomma, è qualcosa di complesso e soprattutto fluido, perché il dialogo con la culturospecificità di una lingua cambia col tempo, con il contesto d'uso e con chi la adopera, e dunque impone un'attività negoziale ancora più articolata e, in una certa misura, lontana dal dogma fino a raggiungere l'apparente contraddizione. In questo medesimo passo, in un'altra delle nuove edizioni del *Gatsby*

²⁰ *Ivi*, pp. 304-305.

²¹ *Ivi*, pp. 110-111.

(traduzione di Franca Cavagnoli,²² che sulla questione dell'alterità ha scritto pagine attente e rigorose) si legge rispettivamente 'Fifth Avenue' e 'West Hundreds' – e fino a qui posso essere d'accordo, anche se con qualche dubbio sul secondo termine (assimilabile, appunto, a un *realia*) – ma il terzo elemento culturospecifico viene reso con un '158 Street' che forse suona *fin troppo* "altro", anche perché resta curiosamente a metà: come mai solo '158' e non '158th'?²³ Per essere più chiari, il senso di lontananza che si prova di fronte a questa resa molto forte dell'alterità del testo lascia perplessi anche perché riguarda un'opera già (comunque) disponibile da oltre settant'anni nella nostra lingua. Pivano tradusse il primo termine con un interlocutorio 'Quinta Avenue' (forse per segnare, ed è interessante, la differenza tra *avenue* e *street*), eliminò con disinvoltura ogni riferimento alle forse troppo poco immediate *West Hundreds* (un'operazione adesso discutibile, ma allora in perfetta armonia con il criterio dell'accettabilità), e infine optò per un tranquillo '158a Strada'. Quindi, in un certo senso, è come se l'edizione Feltrinelli togliesse familiarità – giusta o sbagliata – a un testo e volesse quasi restaurarne un'alterità che forse non ha più se mai ha avuto (è quasi una provocazione, ma il *Gatsby* non è un romanzo a chiave postmoderno, non è un testo postcoloniale, non vi si usano linguaggi o codici specifici di alcuna microsocietà e non c'è neanche una riga di quello *Spanglish* che nel nostro paese è andato di moda, per riprendere una battuta da *2 Broke Girls*, «for, like, ten seconds back in 2000-and-are-you-kidding-me»).²⁴ D'accordo con il punto di partenza teorico (la difesa dell'alterità di un testo), dunque, leggermente dubbiosi sull'applicazione pratica, almeno a *questo* testo.

Va detto, a ogni modo, che almeno per chi scrive interrogarsi su questo senso di lontananza e sul disagio che ne conseguiva ha di recente portato a un'altra domanda, e cioè se questo insistere sull'alterità del testo nell'edizione Feltrinelli potesse nascondere una sorta di ammonimento proprio verso il sentirsi troppo a casa in una certa lingua o in una certa cultura: parlo di quell'America che ci viene incontro a ogni angolo di strada e che perfino mia madre, dal giorno in cui dentro chissà quale cinema del passato vide Audrey Hepburn/Holly Golightly fare colazione davanti alle vetrine di Tiffany, ha sentito – forse sbagliando, dunque – un po' anche sua. Chissà.

È un'ipotesi per certi versi affascinante, ma che esula dagli scopi di questo contributo. Fermo restando tutto quello che si è detto finora, comunque, *Gatsby* non sembra né è mai sembrato, a chi scrive, un testo su cui fare esperimenti. Con due sole eccezioni – sulle quali però è prontamente intervenuta la curatrice, opponendosi (e almeno in uno dei due casi forse ha fatto bene). Sintetizzando riflessioni già esposte altrove, e alle quali si rimanda, la ricerca di una lingua per il mio nuovo *Gatsby* è passata, in qualche modo, per

²² FRANCIS SCOTT FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cur. e trad. da Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2011.

²³ Preferisco, qui, parlare di *edizione Feltrinelli* – come ho parlato di edizione Marsilio a proposito dei *drugstore* e del *putter* – piuttosto che di *traduzione Cavagnoli* alla luce, ancora, di tutti gli interventi che in ambito redazionale possono prevalere sulle scelte di chi traduce (e che in questo caso ignoro).

²⁴ *2 Broke Girls* è una situation comedy prodotta dalla Warner Bros. Television e in onda dal settembre del 2011 sul network americano CBS. La battuta viene pronunciata dal personaggio di Max (Kat Dennings), una delle due ragazze del titolo, all'inizio dell'ultimo episodio ("And Martha Stewart Have a Ball") della prima stagione (a proposito, però, dello *steampunk*).

gli anni Ottanta del secolo scorso.²⁵ Mi sembrava che, tra gli ultimi decenni che abbiamo più male che bene attraversato, quello fosse il più vicino alle atmosfere del romanzo, e dunque ho lavorato – per recuperare una certa estetica, uno stato d'animo – con quegli anni in mente. Così, quando si è trattato di rendere il personaggio di McKee, che si inventa artista proprio come in tanti facevano/mo a quei tempi, e che «inform[s Nick] that he [is] in the “artistic game”» ho avvertito, fortissima, la tentazione di cercare un modo per rendere l'espressione tra virgolette con 'fauna d'arte', come il compianto Pier Vittorio Tondelli descriveva una certa umanità, per lo più giovanile, di quegli anni che seppe raccontare come nessun altro e proprio mentre accadevano.²⁶ Mi sembrava, sulla base delle mie considerazioni, lecito. O almeno ero pronto ad assumermene la responsabilità. Quello che mi convinse, più delle obiezioni della curatrice, fu la presenza del testo a fronte. *Game*, infatti, oltre che 'gioco' è anche 'selvaggina', 'cacciagione', e dunque quel 'fauna' sarebbe stato più facilmente etichettato come un errore che come un (riprendiamo Eco, per tirarci su di morale) «rimando intertestuale occulto».²⁷ Un altro rimando intertestuale (sempre occulto) avrebbe dovuto essere la resa dell'aggettivo *irresistible* – che Fitzgerald usa per definire il viaggio in treno con cui Gatsby, dopo la guerra, torna a Louisville iniziando di fatto il suo tentativo di «ripetere il passato» – con 'invincibile';²⁸ stavolta, il riferimento sarebbe stato a un altro sfortunato protagonista degli Ottanta, Andrea Paziienza, e nello specifico a una delle sue storie più tristi, «Segno di una resa invincibile», perché scegliendo di tornare a Louisville Gatsby, in qualche modo, si condanna a un destino ineluttabile, esattamente come quello di Michele (il fotografo protagonista della storia di Paziienza).²⁹ *Irresistible*, però, è un aggettivo di Fitzgerald, che lo adopera altre due volte nel romanzo, prima che di Paziienza, e allora anche stavolta hanno prevalso le esigenze della cura filologica.

Su una cosa, tuttavia, non ero disposto – se fosse nata una discussione – a transigere: l'ultima frase del romanzo, e l'azione che descrive: quel terribile, amarissimo, *beat on*.³⁰ Delle sei (su, al momento, nove) nuove traduzioni del romanzo che mi è capitato di leggere, solo due (Franca Cavagnoli e Tommaso Pincio) hanno modificato questo verbo, che dal 'continuiamo a remare' di Pivano è diventato, rispettivamente, 'navighiamo di bolina' e 'seguitiamo a bordeggiare'. Non si tratta, secondo me (ne abbiamo discusso a lungo ma, come dire, solo tra noi), di una modifica di poco conto. Uno dei significati principali di *to beat*, come azione, si ricollega a un gesto ripetuto e ripetitivo, come può essere quello del remare (si parla di *boats*) per tentare di vincere la forza contraria della corrente (*against the current*) e andare avanti. In questo caso senza successo, perché si

25 Si tratta di alcuni contributi per la rivista online *La Nota del Traduttore* (e anche dell'intervista aggiunta, in formato Mp3, in coda all'audiolibro della Emons).

26 Si veda soprattutto PIER VITTORIO TONDELLI, *Un week-end postmoderno*, Milano, Bompiani, 1990. Nel *Gatsby*, l'episodio è alle pp. 114-5.

27 È curioso, tuttavia, notare come la rappresentazione che Baz Luhrmann, nella sua recente versione cinematografica del romanzo, fa del personaggio di McKee rimandi a un'estetica non troppo lontana da quella sia degli anni Ottanta che di certi personaggi tondelliani.

28 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., pp. 354-355.

29 Si veda ANDREA PAZIENZA e MARCELLO D'ANGELO, *Segno di una resa invincibile*, in «Corto Maltese», III (1983).

30 FITZGERALD, *Il grande Gatsby*, cit., pp. 410-411.

finisce per essere 'sospinti senza posa nel passato'. Si fallisce, insomma, e il *Gatsby* – mi sembra sia difficile negarlo – è prima di tutto la storia di un fallimento esistenziale (del protagonista, ma anche di Nick, e forse di tutti gli altri, ciascuno a modo proprio). Una storia di fatiche e sforzi che non vengono coronati da successo. Quindi, mi domando ancora, perché 'remare' sarebbe inesatto, tanto da sentire il bisogno di cambiarlo? È vero: nel romanzo si parla anche di yacht e barche a vela di lusso (non ne esistono altri generi, in fondo), e le vediamo anche in azione. È vero: il dizionario Random House indica *to beat* (intransitivo), al trentesimo posto nella lista dei significati, come sinonimo di *to tack*, cioè, appunto, 'bordeggiare' / 'navigare di bolina'. Ovvero, quella manovra che permette a una barca a vela di procedere (cioè andare *avanti*) vincendo la resistenza del vento. Perché – se Fitzgerald voleva utilizzare, per quest'ultima frase, il lessico della nautica a vela, non ha usato direttamente *to tack*, che era senz'altro più preciso? Perché, se queste erano le sue intenzioni, ha scritto *against the current* invece che *against the wind*? Infine, perché avrebbe descritto un'azione che, bene o male, porta *avanti* la barca, quando il romanzo si conclude con la stessa che viene *borne back ceaselessly into the past*?

Si potrebbe sostenere che in fondo non cambia molto; secondo me, invece, cambia quasi tutto. Per spiegare il motivo di quest'affermazione chiamo di nuovo in causa il lettore empirico e nuovo, e magari giovane che, privo delle competenze necessarie per avvicinarsi al testo originale, va in libreria e sceglie una delle nuove traduzioni. Il suo *Gatsby*, per i motivi che si sono detti prima, sarà quello. Ma quale sarà l'immagine che gli resterà in mente, quando avrà finito di leggerlo? Quella di un uomo con una barchetta a remi, che si sforza di raggiungere un obiettivo (reale e metaforico) e, malgrado le sue fatiche, non vi riesce? Quella di un altro uomo, magari in *yachting costume*, magari con una bella *pompadour* in testa, che si trova davanti un mare in condizioni non perfette ma riesce comunque a fare andare avanti la barca? La percezione che quel lettore avrà del romanzo sarà diversa, se gli capiterà sotto mano una versione o l'altra?

Credo che continuerò a farmi questa domanda (*beating on*) per molto tempo. Non so quale sia la risposta, né ho capito quanto davvero interessi, al di là di tutte le chiacchiere che si sono fatte, capire se oltre che una serie di nuove traduzioni sia nata anche una nuova *tradizione*, se tutto questo materiale e tutto questo lavoro abbiano prodotto o produrranno anche delle modifiche al modo in cui si è finora guardato a questo autore e al suo romanzo (per le riflessioni che facevo a proposito della questione della guerra, temo di no). Tutto questo resterà un'occasione sprecata? A oggi, come dicevo, le nuove traduzioni sono arrivate a nove.³¹ I prezzi di copertina vanno da € 24.00 (Marsilio) a € 0.00 (Newton). Sì, perché l'ultima incarnazione dei nuovi *Gatsby* è sotto forma di maglietta di cotone. Rossa, con sul davanti il progetto per costruire una barchetta (di carta) e, sul petto, un *QR code* che, se inquadrato con uno *smartphone* o altro dispositivo in grado di interagirvi, permette di scaricare la traduzione (di Guido Armando) già pubblicata, in cartaceo e in formato ebook, da Newton Compton. *Gratis*. Ogni volta che si vuole. Difficile (forse) resistere alla tentazione. La norma per cui trascorsi settant'anni dalla morte di un autore non si devono più pagare i diritti sulle sue opere ha permesso a

³¹ Si veda la Bibliografia. Ai nove titoli cartacei andrebbe forse aggiunto anche il – buon – lavoro di Filippo Ottoni per l'adattamento dei dialoghi per la versione italiana del film di Luhrmann.

chiunque volesse avere un Fitzgerald in catalogo di farlo, con nuove (veramente? quanto? come?) traduzioni / edizioni. Le imperscrutabili dinamiche del mercato, a soli due anni dall'uscita della prima di esse, hanno fatto sì che se ne possa avere una senza dover pagare *niente* (è vero, serve una maglietta, ma può essere anche la maglietta di un altro, può essere tranquillamente la maglietta di uno sconosciuto sulla metropolitana).³² Non spetta a questo traduttore interrogarsi sul significato profondo – se ce n'è uno – di tutto ciò; questo traduttore non può dire più di quello che già è stato detto. Adesso toccherebbe ad altri, ma come dicevo non sembra che se ne senta, per ora, la necessità. Quello che è certo, almeno per chi scrive, è che ci sono davvero *too many Gatsbys in the fire*.

BIBLIOGRAFIA

- BIANCIARDI, LUCIANA (a cura di), *Carte su carte di ribaltatura: Luciano Bianciardi traduttore*, atti del Convegno di studi promosso dalla Fondazione Luciano Bianciardi, Grosseto, 24-25 ottobre 1997, Firenze, Giunti, 2000. (Citato a p. 184.)
- Brief Histories of Divisions, U.S. Army 1917-1918*, Historical Branch, War Plans Division, General Staff, June, 1921. (Citato a p. 187.)
- FITZGERALD, FRANCIS SCOTT, *Gatsby il Magnifico*, trad. da Cesare Giardini, Milano, Mondadori, 1936. (Citato a p. 185.)
- *Il grande Gatsby*, trad. da Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1950. (Citato a p. 185.)
- *Il grande Gatsby*, trad. da Roberto Serrai, Venezia, Marsilio, 2011. (Citato alle pp. 185-187, 189, 190, 192.)
- *Il grande Gatsby*, cur. e trad. da Franca Cavagnoli, Milano, Feltrinelli, 2011. (Citato a p. 191.)
- *Il grande Gatsby*, trad. da Tommaso Pincio, Roma, Minimum Fax, 2011.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Bruno Armando, Roma, Newton Compton, 2011.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Alessio Cupardo, Milano, Dalai, 2011.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Alessandro Pugliese, Bologna, Gingko, 2012.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Nicola Manuppelli, Fidenza, Mattioli 1885, 2012.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Barbara Gambaccini e Andrea Salieri, Marina di Massa, Edizioni Clandestine, 2012.
- *Il grande Gatsby*, trad. da Massimo Bocchiola, Milano, BUR, 2012.
- *The Great Gatsby*, ed. by Matthew J. Bruccoli, Cambridge-New York, CUP, 1991. (Citato a p. 187.)
- GANDAL, KEITH, *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, and the Fiction of Mobilization*, New York, OUP, 2010. (Citato a p. 187.)
- OSIMO, BRUNO, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004. (Citato alle pp. 185, 188.)
- PAZIENZA, ANDREA e MARCELLO D'ANGELO, *Segno di una resa invincibile*, in «Corto Maltese», III (1983). (Citato a p. 192.)

³² La linea (in catalogo non c'è solo il *Gatsby*) si chiama *Magliettefresche* (tutto attaccato) ed è prodotta dalla Edicart Style di Legnano.

TONDELLI, PIER VITTORIO, *Un week-end postmoderno*, Milano, Bompiani, 1990. (Citato a p. 192.)
 VITTORINI, ELIO (a cura di), *Americana*, Milano, Bompiani, 2012. (Citato a p. 188.)

PAROLE CHIAVE

Il grande Gatsby, traduzione, tradizione, prototesto, metatesto, accettabilità, adeguatezza, alterità, Fernanda Pivano.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ROBERTO SERRAI, «*Too Many Gatsbys in the Fire*»: *un'occasione mancata?*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 1 (2014), pp. 183–195.
 L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Roberto Serrai è Dottore di Ricerca in Studi Americani e collabora, da un paio di decenni, con vari atenei e case editrici come traduttore e docente a contratto. Tra i libri che ha tradotto: *La banda dei brocchi* di Jonathan Coe (Feltrinelli, 2002), *In fuga* e *La cripta d'inverno* di Anne Michaels (Giunti, 1998 e 2009), il secondo e il terzo volume della trilogia di *Gormenghast* di Mervyn Peake (Adelphi, 2005 e 2009) e *I mastini di Dallas* di Peter Gent (66th and 2nd, 2013).

roberto.serrai@alice.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	I
<i>Introduzione</i>	3
VLADISLAV TRETYAKOV, <i>Tzvetan Todorov: dalla scienza alla letteratura</i>	7
MIRYANA YANAKIEVA, <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	
CAMILLA PANICHI, <i>Narrare la guerra: da Vita e destino a Le Benevole</i>	123
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	
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	
GIOVANNI MACCHIA, <i>Un inno incompiuto del Manzoni (con frammenti inediti)</i> (a cura di Andrea Comboni)	221
INDICE DEI NOMI	
235	
CREDITS	
239	
NORME REDAZIONALI	
241	