



Riscritture appropriate e approprianti Traduzione e revisione del testo letterario

di Franca Cavagnoli

Se la traduzione è da considerarsi come un caso particolare di riscrittura, lo stesso si può dire della revisione alla quale una traduzione letteraria viene sottoposta in casa editrice. Sia la traduzione sia la sua revisione sono soggette alle stesse modalità di trasferimento del pensiero altrui, poiché in entrambi i casi si può procedere all'insegna di una "riscrittura appropriata" o di una "riscrittura appropriante".

La prima rispetta le proprietà del testo altrui, le sue qualità proprie, peculiari. Nel tradurre o rivedere il testo altrui si accolgono gli elementi estranei della cultura in cui esso è germinato e gli eventuali scostamenti dalla lingua standard – se ne rispetta cioè la marcatezza –, e ci si attiene alle specificità stilistiche dell'autore anche nei suoi risvolti più minuti. Una riscrittura appropriata non rimanda, però, soltanto al concetto di "proprietà" nel senso delle qualità peculiari di un ente, di un corpo, di una sostanza. Rimanda pure alla precisione nell'uso dei vocaboli in rapporto ai loro significati – la proprietà di linguaggio – e, nel caso di un testo tradotto, agli aspetti culturali specifici di quel certo testo. Evoca, cioè, la salvaguardia, la tutela per così dire, delle qualità altrui.

Una riscrittura appropriante invece manipola e distorce il testo, reprime l'innovazione (Lefevere 1992: 7) e rende l'Altro uguale al Sé. Se riflettiamo sul significato della parola "appropriazione", infatti, vediamo come essa comporti una presa di possesso, la sottrazione di una cosa appartenente ad altri con l'animo di farla propria in modo arbitrario, abusivo. Una forma simile di riscrittura è dunque una sorta di "appropriazione indebita" e rimanda al concetto di "proprietà" nel senso del diritto di godere e disporre di un bene in modo pieno ed esclusivo: in questo caso, l'altrui viene sacrificato e ricondotto al proprio, diventa di sua proprietà. Questa forma di riscrittura, inoltre, spesso manipola e distorce anche la seconda accezione della parola "proprietà", quella che rimanda alla precisione nell'uso dei vocaboli in rapporto ai loro significati, e la intende in modo riduttivo solo nel senso di pulizia, ordine, decoro (per



influsso del francese *propreté*). La riscrittura appropriante non può nemmeno immaginare il concetto di contaminazione, di traduzione etnodeviante, perché queste nozioni sono quanto di più radicale si possa contrapporre ai concetti di pulizia, ordine e decoro. È dunque all'insegna dell'appropriatezza e non dell'appropriazione che vorrei sviluppare il tema della traduzione e della revisione come riscrittura.

Illustrando le caratteristiche dell'editoria statunitense, Lawrence Venuti osserva come essa richieda traduzioni caratterizzate da una sintassi piana, dalla prosodia armoniosa e priva di ambiguità semantiche, indipendentemente dalle caratteristiche del testo originario. La cosa più importante è la fruizione immediata del testo da parte del lettore. In *The Scandals of Translation* (1998) Venuti individua alcune peculiarità delle strategie traduttive etnocentriche, che devono puntare su una "facile leggibilità" perché il fine ultimo è il predominio della "estetica popolare, che privilegia la funzione informativa rispetto agli elementi formali più sottili" (Venuti 1998: 144-147). Quanto all'editoria italiana, sovente non si fa distinzione fra un romanzo d'autore e uno destinato all'immediato consumo da parte del lettore per mere ragioni di svago. Spesso l'atteggiamento di chi rivede è lo stesso e il testo è manipolato con la riscrittura di passi all'insegna di un uso standard e idiomatico della lingua per migliorare la scorrevolezza della prosa o con la cancellazione di segmenti di testo che potrebbero essere troppo complessi per un lettore sulla cui intelligenza e vivacità intellettuale non sempre si è disposti a scommettere. Il linguaggio, quindi, è riformulato per rafforzare l'illusione di avere tra le mani un testo nato nella lingua madre del lettore e non in un'altra lingua. Si preferisce eliminare i termini specifici di una certa cultura, oppure renderli più generici o adattarli alla realtà della cultura ricevente. Si tende, in breve, ad annullare l'alterità culturale e ad appiattare il linguaggio in un processo di addomesticamento che vuole ricondurre la diversità a un Sé riconoscibile.

Nel suo saggio *Letteratura e polisistema letterario*, pubblicato nel 1978, Even-Zohar invita a riflettere sul ruolo svolto dalle opere tradotte in un certo Paese e sui rapporti fra la letteratura in traduzione e le scelte traduttive di fondo. Se il sottosistema della letteratura tradotta occupa una posizione primaria all'interno del polisistema, l'attività traduttiva partecipa alla creazione di nuovi modelli. In una situazione di questo tipo "la preoccupazione del traduttore non è quella di cercare modelli già confezionati nel suo sistema di riferimento". Chi traduce, dunque, può decidere di non attenersi alle norme imposte da altri e permettersi un atteggiamento più audace, violando le convenzioni del proprio sistema (2002: 236). Even-Zohar invita chi traduce a non essere pavido e lo sprona a osare. "In queste condizioni, le possibilità che una traduzione sia vicina all'originale in termini di adeguatezza (ossia in termini di riproduzione delle relazioni testuali dominanti dell'originale) sono più elevate" (2002: 236). Se chi traduce compie questa scelta rispetta le relazioni testuali dominanti, non cancella le peculiarità della lingua e della cultura emittente e non normalizza lo stile dell'autore. Tra le righe del saggio di Even-Zohar, però, mi sembra di cogliere un ulteriore aspetto, e cioè che l'invito è esteso a tutti gli attori della filiera del libro, revisori e redattori in primo luogo, ma anche editor e direttori di collana. A che serve un traduttore coraggioso, se poi le sue scelte di violazione delle convenzioni sono



cancellate dai passaggi successivi di lavorazione del libro? La ricerca di modelli non consolidati, di aperta sfida alla tradizione nel campo della traduzione letteraria, deve essere un obiettivo condiviso da tutti coloro che lavorano al libro (Cavagnoli 2010: 34-36).

Lo spazio liminale è un territorio poco conosciuto e poco considerato dall'editoria italiana, che pare non ascoltare gli appelli provenienti dai Translation Studies, i quali reclamano a gran voce "a new politics of in-betweenness, for a reassessment of the creative potentialities of liminal space" (Bassnett/Trivedi, 1999: 6). L'atto traduttivo va oltre la lingua e le traduzioni sono da sempre incastonate nella storia, nella cultura, nell'ideologia. Per quanto riguarda l'Italia, la traduzione come luogo in cui conservare la differenza culturale e storica è un concetto che l'editoria ha spesso trovato – e a volte ancora trova – difficile da accettare. È quindi arduo sollecitare un atteggiamento più aperto nei confronti della traduzione, che prenda in considerazione tutte le implicazioni linguistiche, letterarie, culturali, storiche, semiotiche, filosofiche, ideologiche e politiche dell'atto traduttivo.

Il concetto di *in-betweenness* è un terreno fecondo per la traduzione, in particolare postcoloniale. Non bisogna dimenticare che "it is the 'inter' – the cutting edge of translation and renegotiation, the *in-between* space – that carries the burden of the meaning of culture (Bhabha 1994: 38-39)". La cultura di molti autori postcoloniali è un tessuto composito, risultante dalla giustapposizione e dall'accostamento di elementi eterogenei spesso antitetici tra loro, che rivelano contraddizioni e ambiguità. Ambiguo è anche l'aggettivo che meglio esprime questo tipo di cultura – ibrido. Basta consultare qualsiasi dizionario della lingua italiana per rendersi conto della connotazione negativa che accompagna la definizione dell'aggettivo *ibrido*. I sostantivi "giustapposizione" e "accostamento" sono per lo più accompagnati dagli aggettivi "arbitrario" e "incongruo", e si evidenzia la presenza di elementi eterogenei che non legano bene fra loro, quasi fossero male assortiti, quando sarebbe sufficiente evidenziare in modo neutro la diversità e la pluralità della composizione di ciò che è ibrido, e dunque la sua grande ricchezza. Ebbene, è proprio l'ibrido a far paura a molte redazioni: il quieto rifugio dell'omologazione e dell'ordine, del decoro sintattico e lessicale, è assai più appetibile. È su questo terreno che si osservano i casi più evidenti di riscrittura appropriante.

In *The Location of Culture* (1992) Bhabha introduce il concetto di "Third Space", che non si basa "on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*" (Bhabha 1992: 38). Quando l'ibrido si esprime in una situazione linguistica nuova come quella rappresentata dalle lingue di contatto, la difficoltà di scendere a patti con una realtà tanto sfuggevole aumenta esponenzialmente. Per questa ragione è importante indagare "the zone in which source and target cultures melt and generate a culture under way which resembles, yet it is also markedly different from them", e cioè l'interstizio (Bartoloni 2003: 468). L'aspetto interessante di questa zona è dato dal "foreign element that reveals the interstitial" (Bhabha 1994: 38) e dunque dalla sua capacità di creare il nuovo. Sono questi due elementi – l'estraneo e il nuovo – a consentire al traduttore di



sfidare i valori culturali dell'establishment editoriale. Ma sono proprio questi stessi elementi – l'accoglienza dell'estraneo in tutte le sue manifestazioni e l'attuazione di strategie di traduzione innovative – a spaventare di più gli editori, sebbene sia giusto ricordare che anche all'interno della stessa redazione possono esserci posizioni assai diverse tra loro.

Uno dei campi in cui il potenziale creativo dello spazio liminale può essere esplorato in modo innovativo da chi traduce, rivede e pubblica i libri è quello delle lingue di contatto, poiché pidgin e creoli si muovono fluidi nell'interstizio. Pidgin e creoli si sono sviluppati nella zona di contatto, cioè "the space of colonial encounters, the space in which people geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict" (Pratt 1992: 6). La tradizione vuole che i pidgin e i creoli siano per lo più ignorati in traduzione o considerati come "wrong versions of other languages" (Holm 1988: 8-9), quasi fossero versioni di serie B di lingue europee nobili. Il pregiudizio di considerare le lingue di contatto come la manifestazione di un cattivo uso grammaticale fa sì che le traduzioni italiane siano spesso piene di errori e frasi goffe. Le ragioni sono molteplici: a volte traduttori e revisori non conoscono abbastanza a fondo la genesi di queste lingue e i complessi contesti culturali in cui si sono formate, sicché quando trovano battute di dialogo in pidgin o in creolo le liquidano come semplici sgrammaticature. Altre volte è invece il classismo o il razzismo latente di chi traduce o rivede, o il suo paternalismo, a interferire nel processo traduttivo e a portare a rese stereotipate di personaggi e situazioni. Altre volte ancora è per semplice incuria, o per un errore nella lettura profonda del testo, sicché il traduttore, o il revisore, non coglie la realtà culturale specifica di un certo personaggio. Sono tutte queste ragioni a preparare il terreno in cui la riscrittura appropriante può allignare indisturbata.

Un esempio tratto da un classico della letteratura postcoloniale, *Wide Sargasso Sea* (1966) di Jean Rhys, e il confronto con la traduzione di Adriana Motti, pubblicata da Adelphi nel 1971, permettono di chiarire cosa intendo per "riscrittura appropriata" e "riscrittura appropriante" mettendo a fuoco una ragione diversa da quelle sopra citate. Ho scelto di esemplificare il discorso con un brano tratto da questa traduzione perché, pur essendo del 1971, essa è ancora l'unica in commercio. È frutto del lavoro di una traduttrice di grande valore, cui dobbiamo la traduzione di opere di autrici e autori quali Karen Blixen, Ivy Compton-Burnett, Katherine Anne Porter, Colette, E.M. Forster, definita a ragione da Italo Calvino «una delle nostre traduttrici migliori» (Calvino 2002: 47; 51). Come si vedrà durante l'illustrazione del caso di studio, anche questa traduzione è per buona parte eccellente e in essa non si trovano errori grossolani né frasi impacciate. Come eccellente è la cura redazionale che da sempre la casa editrice Adelphi mette nel suo lavoro. Ma alcuni decenni fa non era comune ravvisare una genuina adesione a strategie di traduzione stranianti e a riscritture non approprianti, a differenza di ciò che la casa editrice fa oggi, assai sensibile nell'accogliere lo Straniero in quanto tale nelle sue edizioni (Berman 2004: 277). Da quando anche in Italia gli studi sulla traduzione hanno posto al centro della riflessione la prospettiva culturale, c'è



stata un'evoluzione nel pensiero traduttorio, che ha allargato le implicazioni di cui tenere conto durante l'atto traduttivo anche agli aspetti storici, ideologici e politici, fondamentali per concepire la traduzione come luogo in cui ricevere presso di sé la differenza e dare ospitalità allo Straniero (Ricoeur 2008: 42). Pertanto, grazie alla sfasatura temporale, la scelta di un esempio tratto da questa traduzione offre la possibilità di illustrare agevolmente la differenza tra traduzione appropriata e traduzione appropriante, lavorando su una traduzione di pregio.

Nei romanzi postcoloniali, infatti, gli autori piegano sovente la lingua inglese per raccontare le storie che sono una diretta conseguenza della violenza dell'Impero. La lingua inglese si piega, cioè, sotto il peso di una Storia altra (Ashcroft 1989: 38). Nel suo romanzo Rhys ricorre a due distinti livelli linguistici e culturali: l'*English* della madrepatria e l'*english* locale (il romanzo è ambientato nella Giamaica degli anni Trenta dell'Ottocento). Il rapporto tra l'*English* e gli *englishes* è stato fonte di tensione e conflitti tra i popoli colonizzati dell'Impero britannico (Ashcroft 1989: 8, 10) e la coesistenza di questi distinti livelli linguistici e culturali non è mai stato facile. In questi casi l'atto traduttivo può danneggiare la sovrapposizione delle varietà linguistiche e compromettere l'integrità del testo (Berman 2004: 287). La tensione tra il rifiuto dell'*English* e la volontà di usarlo da parte degli autori postcoloniali rischia di essere ignorata nel testo tradotto, così chi legge non avverte la pressione che sale da sotto e che tende a sovvertire l'inglese. La differenza tra le varietà diatopiche della stessa lingua tende a scomparire, con il risultato che il testo tradotto è spesso omogeneo, senza traccia alcuna del complesso tessuto linguistico e culturale originario. La lingua di *Wide Sargasso Sea* si colloca esattamente nell'"inter" descritto da Bhabha: abita l'interstizio. Si veda il brano seguente:

But after one somersault I still turned and came up choking. Tia laughed and told me that it certainly look like I drown dead that time. Then she picked up the money.

"I did do it," I said when I could speak but she shook her head. I hadn't done it good and besides pennies didn't buy much. Why did I look at her like that?

"Keep them then, you cheating nigger," I said, for I was tired, and the water I had swallowed made me feel sick. "I can get more if I want to."

That's not what she hear, she said. She hear all we poor like beggar. We ate salt fish – no money for fresh fish. That old house so leaky, you run with calabash to catch water when it rain. Plenty white people in Jamaica. Real white people, they got gold money. They didn't look at us, nobody see them come near us. Old time white people nothing but white nigger now, and black nigger better than white nigger (Rhys 1983: 21).

Il romanzo di Rhys è ambientato in Giamaica all'indomani dell'emancipazione degli schiavi (1833). Nel litigio tra le due ragazzine, Antoinette e Tia, per un motivo apparentemente futile – una capriola sott'acqua riuscita per l'una e non riuscita per l'altra – si cela un astio molto più forte: Antoinette discende da una famiglia creola di proprietari terrieri e ha frequentato buone scuole, come dimostra la proprietà di



linguaggio con cui ci racconta l'episodio della capriola. Tia è figlia di un'amica della balia di Antoinette, originaria della Martinica. L'amicizia tra le due ragazzine è dunque minata dalle diverse origini razziali e sociali.

Rhys fa deflagrare il risentimento tra le due sul piano linguistico, applicando la tecnica del *code switch*: Antoinette si esprime nell'inglese letterario standard, mentre Tia parla una delle molte varietà del *creole continuum*, la lingua di contatto del bacino caraibico. Nel momento in cui Antoinette insulta brutalmente l'amica, Rhys lascia la parola a Tia, che entra nella narrazione con autorevolezza e senza alcuna mediazione: infatti l'autrice non ne segnala le battute con le virgolette di apertura e chiusura del dialogo (*That old house so leaky, you run with calabash to catch water when it rain*) e passa dal discorso indiretto al discorso diretto senza soluzione di continuità (*Tia laughed and told me that it certainly look like I drown dead that time. /That's not what she hear, she said. She hear all we poor like beggar*). La prospettiva è sempre quella di Antoinette, ma l'identità di Antoinette risulta sfocata, perché pur riportando le parole di Tia le immette nel suo racconto come se si trattasse di un discorso diretto e non indiretto. L'effetto è quello di una inusuale mescolanza tra le parole dell'una e dell'altra, e dunque dei due livelli linguistici, e Rhys sorprende continuamente il lettore rendendogli nel contempo difficile distinguere tra l'una e l'altra ragazzina (*They didn't look at us, nobody see them come near us*).

Rhys usa pochi espedienti per marcare la lingua di Tia rispetto a quella di Antoinette. Per differenziarla e darle un'impronta prettamente orale, la colloca lungo il *creole continuum* in un punto in cui le affinità con l'acroletto sono molte. Rhys si limita a non flettere il verbo (*it certainly look like*), a non coniugare il verbo al passato (*I drown dead that time*), a omettere la copula (*that old house so leaky*) del predicato nominale. In traduzione è perciò importante mantenere una traccia di questa diversità, marcando la lingua italiana per segnalare il distacco dalla norma scritta in modo da far sentire l'impronta orale del discorso. Si veda ora la traduzione italiana:

Ma dopo una capriola mi girai ancora e tornai a galla mezzo soffocata. Tia scoppiò a ridere e mi disse che stavolta pareva proprio che morissi affogata. Poi si prese le monete.

– La capriola l'ho fatta – dissi quando potei parlare, ma lei scosse la testa. Non l'avevo fatta bene, e del resto coi pennies si comprava ben poco. Perché la guardavo in quel modo?

– E allora tienteli, imbrogliona di una negra – dissi, perché ero stanca e l'acqua che avevo bevuta mi faceva star male. – Posso averne quanti ne voglio, se mi va.

A lei non l'hanno raccontata così, ribatté. A lei hanno raccontato che siamo tutti poveri come pezzenti. Mangiamo pesce salato – non possiamo comprare pesce fresco. Quella vecchia casa tutta crepe – “quando piove voi correte con le *calabash* a raccogliere l'acqua”. Ci sono moltissimi bianchi, in Giamaica. Veri bianchi, e pieni di soldi. Non ci guardavano nemmeno, quelli, nessuno li vede mai avvicinarsi a noi. “I bianchi di un tempo nient'altro che negri bianchi, adesso, e i negri neri meglio dei negri bianchi” (Rhys 1971: 16).



La prima osservazione da fare è che nell'edizione italiana compare l'uso delle virgolette e del didascalico, assenti nel romanzo di Rhys (preferisco parlare di "edizione italiana" e non di "traduzione italiana" perché non si può stabilire con certezza quanto le scelte fatte dipendano dalla traduttrice e quanto da chi ha partecipato alle fasi successive della lavorazione del libro). Le battute di dialogo sono segnalate dal didascalico a inizio e fine battuta, mentre l'irruzione improvvisa di Tia nel racconto di Antoinette è stata normalizzata con l'uso delle virgolette, affinché sia ben chiaro chi sta parlando: l'ordine imposto al romanzo di Rhys prevede ben due norme grafiche diverse. L'uso delle virgolette e del didascalico mette ordine – e classifica – là dove nel romanzo di Rhys le varietà diatopiche tendono a smarrire l'ordine e a sovrapporsi. Le due identità di Antoinette e Tia risultano sempre ben distinte e separate nell'edizione italiana mentre nel romanzo di Rhys si fondono e generano l'identità sfocata di Antoinette. La riscrittura appropriante dell'edizione italiana distorce la percezione che il lettore italiano ha dell'identità di Antoinette.

La seconda osservazione è che nell'edizione italiana la traduzione del primo dei due livelli linguistici di Rhys è accurato: anche in italiano Antoinette racconta la sua storia con grande naturalezza e spigliatezza usando la lingua letteraria standard. L'unica eccezione è data dalla locuzione "pesce salato" per *salt fish*, perché l'espressione in realtà significa "pesce sotto sale", e cioè il merluzzo importato dal Canada, conservato per disseccamento e messo sotto sale, che costituiva l'alimentazione di base degli schiavi. Nel caso del racconto di Antoinette l'appropriatezza, e non l'appropriazione, caratterizza la lingua della traduzione.

La terza osservazione è che nell'edizione italiana non si avverte il *code switch* quando Rhys dà la parola a Tia e la sua lingua viene normalizzata. Nella seconda frase, per esempio, sarebbe straniante per il lettore italiano quanto lo è per il lettore del testo originario se ci fosse: "Tia rise e disse che quella volta sembrava proprio che m'affogavo". Le marche sintattiche cui ricorrere per segnalare al lettore italiano la diversità della lingua di Tia rispetto alla lingua di Antoinette possono attingere al ricco serbatoio della lingua parlata e delle variazioni diamesiche. Il ricorso all'indicativo ("quella volta sembrava proprio che m'affogavo") rispetto al tempo usuale, il congiuntivo, è una delle maggiori deviazioni dall'italiano standard che si riscontrano nella lingua orale e quindi ben segnalerebbe la marcata costruzione orale della seconda parte di questo periodo nonché la differenza rispetto all'uso standard della prima parte. Nel caso del racconto di Tia, dunque, l'edizione italiana appare caratterizzata da una riscrittura appropriante, in cui il concetto di proprietà è inteso nel senso di pulizia e decoro della lingua scritta. Il concetto di proprietà, inoltre, viene declinato anche nel senso del diritto di disporre di un bene – l'alterità del racconto di Tia – in modo esclusivo: l'altrui viene sacrificato e ricondotto al proprio, diventando così di sua proprietà.

A differenza dello studioso puro, che può permettersi il lusso di limitarsi a descrivere i casi di traduzione oggetto di studio, chi traduce e rivede deve avere un



atteggiamento interventista. La traduzione – e così pure la revisione – obbliga a scegliere. Quindi vorrei avanzare una proposta di riscrittura, a mio avviso appropriata, per il brano citato:

Ma dopo una capriola girai un'altra volta e tornai su senza fiato. Tia rise e disse che quella volta sembrava proprio che m'affogavo. Poi prese i soldi.

"Certo che l'ho fatta" dissi quando riuscii a parlare ma lei scosse la testa. Non l'avevo fatta bene e poi coi penny non ci si comprava molto. Perché la guardai così?

"Tienili pure, brutta negra imbrogliona" dissi, perché ero stanca e l'acqua inghiottita mi dava la nausea. "Ne posso avere altri se voglio".

Non è mica quello che sente dire lei, disse. Lei sente dire che siamo tutti poveri in canna. Mangiavamo pesce sotto sale – niente soldi per il pesce fresco. Quella casa vecchia è così piena di buchi che quando piove correte in giro con la calabassa a tirar su l'acqua. In Giamaica c'è pieno di bianchi. Bianchi veri, coi soldi d'oro. Loro non ci guardavano, nessuno li vede mai che si avvicinano. I bianchi di una volta adesso sono solo negri bianchi, e i negri neri sono meglio dei negri bianchi.

Oltre a tradurre l'*english* di Tia con l'indicativo anziché con il congiuntivo nel primo capoverso, credo si potrebbero abolire i didascalici e le virgolette che non compaiono nel testo fonte e immettere senza soluzione di continuità le parole di Tia in quelle di Antoinette nell'ultimo capoverso. L'uso dei tempi verbali – l'imperfetto per Antoinette, il presente per Tia – consentirebbe al lettore attento di capire chi delle due ragazzine sta parlando in quel momento e si rispetterebbe la scelta autoriale di non segnalare chi sta parlando con le virgolette o altri segni grafici. Inoltre la contrazione dei pronomi ("m'affogavo") e l'uso dell'avverbio "mica" (se si scrivesse per esempio: "Non è mica quello che sente dire lei" invece di: "A lei non l'hanno raccontata così") permetterebbero di caratterizzare meglio il secondo livello linguistico, l'*english* di Tia. L'avverbio "mica", in particolare, è molto frequente, soprattutto nella lingua parlata, come rafforzativo di una negazione e consentirebbe di mantenere vivo il carattere orale del linguaggio di Tia. Il ricorso al lessico comune e familiare (espressioni come: "tornare su", "poveri in canna", "tirar su l'acqua") accrescerebbe infine la naturalezza del flusso narrativo di Tia. Inoltre credo sarebbe preferibile usare la parola *calabassa* per indicare il grosso frutto di una bignoniacea dell'America tropicale (*Crescentia cujete*), chiamato in brasiliano *cujete* e in francese *calebasse*, che, essiccato e svuotato, viene impiegato come recipiente a queste latitudini, perché questo è il suo nome nella nostra lingua sebbene non sia di uso comune.

Se si osa proporre strategie di traduzione innovative, ci ricorda Even-Zohar, "le norme di traduzione adottate potrebbero risultare troppo inusuali e rivoluzionarie" (2002: 236) per la lingua di arrivo. Ma questa non è una buona ragione per rinunciare: chi traduce, ma anche chi rivede, può andare oltre le scelte imposte dal codice stabilito e trattare le relazioni testuali del testo originario in modo differente. Può scegliere di optare per una riscrittura appropriata, e non appropriante, una riscrittura che tuteli le



qualità proprie, peculiari del testo altrui. E il rispetto della differenza non può che essere un fondamento di qualsiasi scelta traduttiva etica.

BIBLIOGRAFIA

Ashcroft B., Griffiths G. e Tiffin H., 1989, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature*, Routledge, Londra e New York.

Bartoloni P., 2003, "Translating from the Interstices", in S. Petrilli (a cura di), *Translation Translation*, Rodopi, Amsterdam e New York, pp. 465-474.

Bassnett S. e Trivedi H. (a cura di), 1999, *Post-Colonial Translation*, Routledge, Londra e New York.

Berman A., 2004, *Translation and the Trials of the Foreign*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, New York e Londra, pp. 276-289.

Bhabha H., 1994, *The Location of Culture*, Routledge, Londra e New York.

Calvino I., 2002, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mondadori, Milano.

Cavagnoli F., 2010, *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Polimetrica, Monza.

Even-Zohar I., 2002, *Letteratura e polisistema letterario*, traduzione italiana di S. Traini, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, pp. 225-238.

Gasparini G., 1998, *Sociologia degli interstizi*, Mondadori, Milano.

Holm J., 1988, *Pidgins and Creoles*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lefevere A., 1992, *Translating, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, Londra e New York.

Pratt M.L., 1992, *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Londra.

Ricoeur P., 2008, *Tradurre l'intraducibile*, a cura di M. Oliva, Urbaniana University Press, Città del Vaticano.

Rhys J., 1966, *Wide Sargasso Sea*, Penguin, Londra.

Rhys J., 1971, *Il grande mare dei sargassi*, trad. di A. Motti, Adelphi, Milano.

Venuti L., 1998, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, Londra.

Franca Cavagnoli insegna Teoria e tecnica della traduzione inglese presso l'ISIT e l'Università degli Studi di Milano. Si occupa delle letterature di Australia, Sudafrica e Caraibi. Cura per Adelphi la pubblicazione delle opere di V.S. Naipaul e W.S. Burroughs. Ha pubblicato i saggi *La voce del testo* (Feltrinelli 2012) e *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese* (Polimetrica 2010) e ha curato la raccolta completa dei racconti di Katherine Mansfield (Mondadori 2006).

franca.cavagnoli@unimi.it