

A IURNATA È “NU MUORZO”: INTERPOLAZIONI E VARIAZIONI LINGUISTICHE NELLA TRADUZIONE DI *MONTEDIDDIO* DI ERRI DE LUCA

Antonia Ruspolini*

Riassunto: L'alternarsi sapiente di lingua italiana standard e lingua napoletana in *Montediddio* dello scrittore napoletano Erri De Luca crea un gioco di incredibile mimesi della realtà descritta e rappresenta una sfida a livello traduttologico. Lo scopo di questo paper è quello di analizzare alcune occorrenze di particolare difficoltà traduttiva al fine di riflettere sulle distanze e sulle prossimità della lingua italiana e della lingua portoghese e di come e quanto ci si possa spingere nel delicato processo di traduzioni di testi così complessi e poliedrici. Il caso di studio è *Montediddio*, pubblicato in Italia nel 2001 e la sua traduzione in portoghese, pubblicata nel 2012 da Bertrand Editora, a opera di Simonetta Neto.

Parole chiave: Tradução interlinguística. Português. Italiano.

INTRODUZIONE

■ **//** *A iurnata è ‘nu muorzo, o dia é uma dentada’*; così inizia *Montediddio*, una narrazione in stile diaristico ambientata negli anni '50 del Novecento in un quartiere densamente popolato di Napoli, Montediddio, appunto.

Già da questa prima riga è facile comprendere la portata di complessità, finanche impossibilità in alcuni casi, di traduzione per un testo così particolare per via del fatto che la diegesi presenta massicce interpolazioni linguistiche, giustapposizioni di termini ed espressioni napoletane la cui resa in una lingua straniera risulta alquanto difficoltosa.

Tale densità di significati e significanti, di carica simbolica, di delicato lirismo in contrasto con la realtà cruda, dolente ma molto amata di Napoli, è in stretta correlazione con il vissuto dello scrittore Erri De Luca. Egli si presenta come uno autore sempre schierato a favore dei più deboli e delle minoranze (anche linguisti-

1 Università degli Studi di Perugia, Perugia, Umbria, Italia. E-mail: a.ruspolini@gmail.com

che), come l'eroe omerico Ettore della letteratura italiana contemporanea, uno scrittore capace di considerare "valore ogni forma di vita, la neve, la fragola, la mosca. [...] Il regno minerale, l'assemblea delle stelle. [...] Il vino finché dura il pasto, un sorriso involontario, la stanchezza di chi non si è risparmiato, due vecchi che si amano" (DE LUCA, 2002).

La narrativa di Erri De Luca, definito nel 2009 dal critico letterario Giorgio de Rienzo "scrittore d'Italia del decennio", si distingue per profondità, delicatezza, impegno sociale e umanitario, levatura culturale e per una raffinata elaborazione linguistica tesa a rendere quanto più verosimilmente possibile la realtà del mondo descritto nelle sue opere. La sua vita è sempre stata caratterizzata dall'impegno e dalla lotta politica e, parimenti, dalla cultura, ma con una formazione non esattamente convenzionale. Operaio in fabbrica, muratore a Napoli dopo il terremoto, muratore in Francia, volontario in Africa, Tanzania, dove si ammalò di malaria, operaio di rampa in aeroporto a Catania, muratore a Milano e a Roma, fino al 1997. Durante la guerra nei Balcani fece l'autista di convogli umanitari, nel 1999 era a Belgrado durante il periodo dei bombardamenti della NATO; parallelamente a ciò, ha studiato da autodidatta diverse lingue, tra cui il russo, lo swahili, lo yiddish e l'ebraico antico, da questa lingua ha tradotto alcuni libri della Bibbia. È stato tradotto in portoghese, tedesco, francese, inglese e trenta altre lingue.

Una vita così eterogenea e multiforme non poteva che essere la scaturigine per una narrativa altrettanto multiforme e peculiare, caratterizzata primariamente da una sapiente alternanza di lingua italiana e dialetto napoletano. In questi fenomeni di *code-switching* e di *code-mixing* sia fra le frasi (interfrasale) sia all'interno di una singola frase (intrafrasale) si può rintracciare l'intento autoriale di esprimere e portare sulla pagina scritta la complessità della realtà comunicativa di questo quartiere di Napoli che è epitome di tutta la città. L'alternarsi della lingua italiana e del dialetto non è mai casuale ma in stretta dipendenza ai bisogni comunicativi dei personaggi e narrativi dello scrittore. Questa alternanza va da semplici lemmi ('o surece, *guapparia*, 'e *purpe*, etc.) a espressioni dialettali e idiomatiche (*avimma fa' ammore, venne chillo che tene*, 'o *mbruglio int'o lenzuolo*, etc.) o nella versione originale la trascrizione grafica della pronuncia in dialetto di alcuni oggetti (*o bumeràn*, *o ulaòp*).

Il mondo che l'autore descrive è una realtà in cui la scelta di un idioma piuttosto che un altro è simbolicamente una scelta di appartenenza e di identità. Per alcuni dei personaggi, infatti, l'estraneità rispetto alla lingua italiana e l'orgoglioso e testardo monolinguisma dialettale della madre del protagonista fa da contraltare alla volontà del padre di usare la lingua italiana. Egli è animato da un desiderio così cocente e frustrante che la ricerca della parola nella lingua nazionale, specie nelle situazioni importanti, è uno sforzo doloroso che spesso non trova soddisfazione. Figlio di questi due poli è, in senso astratto e concreto allo stesso tempo, il giovane protagonista di tredici anni che, forte dell'istruzione obbligatoria fino alla terza classe, sapeva alternare all'abbisogna lingua italiana e dialetto venendo spesso in aiuto del padre che aveva insistito affinché il figlio proseguisse gli studi fino alla quinta elementare:

Dice che con l'italiano uno si difende meglio. Io lo conosco perché leggo i libri della biblioteca, ma non lo parlo. Scrivo in italiano perché è zitto e ci posso mettere i fatti del giorno, riposati dal chiasso del napoletano (DE LUCA, 2001, p. 7).

Diz quem sabe italiano se defende melhor. Eu sei-o porque leio os livros da biblioteca, ma não falo. Escrevo em italiano porque é silencioso e posso pôr nele of factos do dia, aliviados do barulho do napolitano (DE LUCA, 2012, p. 10)¹.

Come scrive lo stesso Erri De Luca, l'uso della lingua non è qualcosa di casuale, di banale, vi è una valenza simbolica importante in quei fonemi assordanti del dialetto e quelli più delicati e calmi dell'italiano. Così come non casuale, la scelta della lingua è anche sofferta. Come nell'ibridismo delle letterature post-coloniali, parlare un idioma piuttosto che un altro ha un chiaro e forte intento politico e identitario:

Sento strilli e voci napoletane, parlo napoletano, però scrivo italiano. “Stiamo in Italia, dice babbo, ma non siamo italiani. Per parlare la lingua la dobbiamo studiare, è come all'estero, come in America, ma senza andarsene. Molti di noi non lo parleranno mai l'italiano e moriranno in napoletano. È una lingua difficile, dice, ma tu l'imparerai e sarai italiano. Io e mamma tua no, noi nun pu, nun po, nuie nun putimmo.” Vuole dire “non possiamo” ma non gli esce il verbo. Glielo dico, “non possiamo”, bravo, dice, bravo, tu conosci la lingua nazionale. Sì la conosco e di nascosto la scrivo pure e mi sento un poco traditore del napoletano e allora in testa mi recito il suo verbo potere: i' pozzo, tu puozze, isso po', nuie putimmo, vuie putite, llo ro ponno (DE LUCA, 2001, p. 20).

Ouço gritos e vozes napolitanas, falo em napolitano, mas ecrevo em italiano “Estamos em Itália, diz o meu pai, mas não somos italianos. Para falar a língua temos de a estudar, é como no estrangeiro, como na América, mas sem saíroms daqui. Muitos de nós nunca hão de falar em italiano e hão de morrer em napolitano. é uma lingua difícil, diz, mas tu vais aprendê-la e vai ser italiano. Eu e a tua mãe, não, noi nun pu, nun po, nuie nun putimmo”. Quer dizer “não podemos” mas não lhe sai o verbo. Digo-lho eu, “não podemos”, boa, diz, boa, tu conheces a língua nacional. Sim, conheço-a e às escondidas até a escrevo e sinto-me um pouco traidor do napolitano e então repito na minha cabeça o seu verbo poder: *i' pozzo, tu puozze isso po', nuie putimmo, vuie putite, llo ro ponno* (IVI, p. 29).

L'alternanza di codice è quindi metafora di un'alternanza identitaria; il personaggio principale, il giovane di tredici anni, è ancora alla ricerca di una pacificazione identitaria che passa tramite una pacificazione linguistica, un armistizio, una convivenza non conflittuale tra queste due realtà linguistiche che sono, allegoricamente, due dimensioni dell'anima.

È quindi innegabilmente chiaro come nel processo traduttivo sia assolutamente necessario e fondamentale operare con la massima cura scelte che possano rendere fedelmente il gioco linguistico in superficie e l'ibridismo culturale in profondità.

Si è voluto citare il precedente passo per illustrare attraverso le parole dell'autore stesso la complessità del contesto linguistico-culturale del quartiere di Montediddio, tuttavia, queste righe forniscono già un primo esempio delle difficoltà che i traduttori incontrano nell'affrontare la traduzione di questo testo.

¹ Nella traduzione dall'italiano, la traduttrice ha deciso di mantenere alcune espressioni in lingua originale, mantenendole in corsivo. Per non annullare questa strategia tipografica, d'ora in poi le citazioni in lingua straniera manterranno il tondo e il corsivo secondo le scelte del testo in traduzione.

Prima di procedere all'analisi vera e propria, è opportuno fare una premessa. Erri De Luca crea una serie di strategie narrative per aiutare, nei limiti del possibile, il lettore e, sebbene, forse, non intenzionalmente, il traduttore. Chiaramente, a un lettore non dialettologo la comprensione del dialetto risulta complessa, anche se il napoletano è fra i dialetti italiani, insieme al toscano e al romanesco, uno di quelli più noti, grazie al drammaturgo Eduardo de Filippo e alla produzione cinematografica di Antonio de Curtis, in arte, Totò. Problemi di comprensione si hanno, infatti, anche con i testi di Andrea Camilleri e di Elena Ferrante in quanto entrambi gli autori utilizzano lo stesso processo di variazione lingua-dialetto (sicilo per Camilleri, campano per la Ferrante) per rendere conto delle realtà specifiche delle loro storie.

La quotidianità degli oggetti e la familiarità con il dialetto nella versione italiana è corroborata dal fatto che nel testo non sono evidenziati graficamente con il corsivo, come avviene, invece, nella traduzione in portoghese e spesso le parole sono scritte come pronunciano come nel caso di *bumeràn* e *ualòp*. A un lettore italiano queste grafie risultano estranianti, in quanto entrambe sono scritte diversamente in lingua italiana standard: "bumerang" e "hula hoop". Inoltre, benché *hoop* sia una parola tronca, bumerang non lo è, in italiano è una parola proparossitona, pertanto già questi due accorgimenti linguistici contribuiscono a immergere il lettore in universo linguistico e culturale ben preciso e a mettere in difficoltà il traduttore. Nel caso della versione portoghese i termini sono stati resi con il traduttore standard, *bumerangue* e *hula hoop*, rispettivamente, neutralizzando, così, la varianza fonetica e grafica molto significativa.

Tuttavia, nel caso di Erri De Luca vi sono una serie di "appigli" ai quali il traduttore può aggrapparsi per un metatesto più fedele.

Questi appigli sono in primo luogo l'autotraduzione² che Erri De Luca maneggia magistralmente. In molte occorrenze, infatti, lo scrittore-traduttore opera delle brevi aggiunte poste immediatamente dopo la parola o espressione dialettale per traghettare più agevolmente il lettore. Il dialetto napoletano, come precedentemente detto, è piuttosto conosciuto anche ai non dialettologi, tuttavia alcune occorrenze sono di difficile resa, in particolare *realia* che non hanno un corrispettivo in lingua standard o espressioni e locuzioni che hanno ragione d'essere sono in quello specifico contesto culturale e linguistico. A tale riguardo, così afferma De Meo (2011, p. 46): "In quest'opera lo scrittore riveste il duplice ruolo di creatore del testo e traduttore dello stesso, un traduttore privilegiato, per usare una felice definizione di Helena Tanqueiro". Vediamo un esempio:

[It.] *"Vene chillo che tene", viene quello che tiene, per dire che ci sono uomini che lavorano e fanno, e poi ci sono quelli che tengono, sono proprietari e non fanno niente* (DE LUCA, 2001, p. 70).

[Pt.] *Vene chillo que tene, vem aquele que tem, para dizer que há homens que trablham e fazem, e há outros que têm, são proprietários e não fazem nada* (DE LUCA, 2012, p. 124).

Con questo ampliamento esplicativo non solo il lettore, ma anche il traduttore è avvantaggiato. In quasi tutti questi casi, infatti, la traduttrice portoghese ha optato per mantenere in originale il testo in napoletano, evidenziando graficamente con il corsivo.

² Cfr. Grutman (2008) e Tanqueiro (1999, 2009).

A parte gli incisi traduttivi, diverse sono le situazioni in cui, invece, lo scrittore fa in modo che il cotesto e alcune figure retoriche, principalmente catafore e anafore, consentano al lettore una maggior comprensione. In questi casi lo scrittore ripete in varie porzioni del testo la parola in dialetto e in italiano, lasciando che sia, appunto, il cotesto a guidare il lettore. In questo caso, per facilitare la lettura ho evidenziato gli elementi della catena anaforica col corsivo; nel testo tradotto, l'unica parola lasciata in originale era il finale 'o sang:

[It.] *“Questa città è tutta dei sangui, dice, come Gerusalemme.”* Sì, sì, qua sono fissati col sangue, la gente lo mette dentro le bestemmie, dentro gli insulti, se lo mangia pure cotto e poi lo va a venerare dentro le chiese. Specialmente le donne tengono la frenesia di nominarlo, 'o sang” (DE LUCA, 2001, p. 68).

[Pt.] Esta é uma cidade de *sangues*, diz, como Jerusalém” pois é, pois é, aqui têm a mania do *sangue*, o povo met-o nas blasfêmias nos insultos, até o come cozido e depois vai venerá-lo dentro das igrejas. Especialmente as mulheres têm a mania de o invocar, 'o sang (DE LUCA, 2012, p. 119).

In questa situazione vi è un primo riferimento *sangui*, benché inconsueto al plurale per il lettore italiano, ancora comprensibile, e una serie di anafore costituite dal pronome “lo” che funge, però, allo stesso tempo da elemento cataforico per il termine in dialetto, lasciato in evidenza dal corsivo, 'o sang. La traduttrice portoghese ha, giustamente, lasciato l'unico termine in dialetto perché in questo caso lo stesso autore forniva degli elementi retorici e degli espedienti lessicali per aiutare il lettore.

L'alternarsi di dialetto e lingua standard è una caratteristica voluta, creata e ricercata dall'autore per marcare i suoi personaggi: alcuni si muovono discretamente in questo bilinguismo, altri rivendicano appassionatamente l'appartenenza al dialetto, quasi il parlarlo gli permetta una naturalezza, una spontaneità e una capacità di convinzione che in italiano inevitabilmente non avrebbero. Tradurre i dialetti non è mai un'operazione automatica e comporta sempre numerose scelte e riflessioni traduttologiche a priori del processo di traduzione stesso. Alcuni traduttori optano per sostituire il parlato dialettale del testo di partenza con un parlato dialettale del contesto di arrivo con risultati estranianti così grandi e gravi da risultare quasi parodici. La traduzione francese di *Montediddio* presenta in sede di parlato dialettale una traduzione con un francese storpiato, fatti di raddoppiamenti consonantici che imitano le caratteristiche fonologiche del dialetto napoletano; De Luca ricerca questo effetto

[...] *per accentuare la carica di passionalità, ribellione e autoaffermazione identitaria, (questa traduzione) produce nella lingua di arrivo un parlato anomalo, percepito come caratteristica idiosincratca di un particolare personaggio, quasi un difetto di pronuncia* (DE MEO, 2011, p. 272).

Trovo che anche da un punto di vista sociolinguistico questa scelta della storpiatura del parlato in lingua *target* non sia molto raccomandabile in quanto esistono dinamiche di pensiero riferibili al concetto di pregiudizio linguistico per cui si è più o meno consciamente portati a ritenere chi non ha una buona padronanza linguistica come soggetto minore, da evitare, non dotato, in definitiva, di capacità intellettive adeguate e questo non è di certo l'intento che Erri De Luca voleva per i suoi personaggi. Tale scelta non è stata operata dalla tra-

duttrice portoghese che non storpia mai la lingua portoghese e in sede di difficoltà traduttive preferisce addomesticare o omettere o apporre una nota a piè di pagina.

Grazie alle riflessioni traduttologiche di Anna de Meo in *Due traduttrici e la variazione lingua-dialetto in "Montediddio" di Erri De Luca* ho potuto confrontare le traduzioni francese e tedesche con quella portoghese e i risultati sono illuminanti. La traduttrice portoghese, infatti, seppur scegliendo a volte la totale cancellazione della tensione tra lingua italiana standard e dialetto napoletano, si è dimostrata attenta a mantenere laddove possibile un rispetto della parlata dialettale, cosa che, invece, non è sempre avvenuta nelle traduzioni in altre lingue, come nel seguente caso:

[It.] "Nuie simmo napulitane e basta" *L'Italia mia, dice con due elle di articolo, L'Italia mia sta in America, addò ce vive meza familia mia. "A patria è chella ca te dà a magna"* (DE LUCA, 2001, p. 20).

[Fr.] Nous sommes napolitains, un point c'est tout. Mmon Italie, dit-elle avec deux m, mmon Italie est en Amérique, là où vit la moitié de ma famille. La patrie, c'est celle qui te donne à manger (DE LUCA, 2002, p. 20).

[Ted.] "Napulitane sind wir und basta" *L'Italia sagt sie, mit zwei l als Artikel, mein Italien ist in Maerika, da wo mein halb Familie lebt. "Heimat ist da, wo man dir zum Essen gibt"* (DE LUCA, 2004, p. 20).

[Pt.] "Niue simmo napulitane e basta" *L'Italia mia, diz com dois eles no artigo, L'Italia mia está na América, onde vive metade da minha família. "A pátria é aquela que nos dá de comer"* (DE LUCA, 2012, p. 30).

Sebbene una porzione di testo sia stata tradotta, la versione di Simonetta Neto prova a mantenere con quanta più fedeltà possibile il controcanto di italiano e napoletano senza andare a storpiare il portoghese con delle forme innaturali che suonerebbero al lettore di arrivo ridicole e foriere di fraintendimenti e interpretazioni distorte. Nella versione in francese non è stato mantenuto in nessun caso il napoletano, così come in tedesco, ed entrambe le traduzioni hanno scelto di imitare il raddoppiamento, tipica cifra del napoletano, operandolo, però, sulla lingua di arrivo. Nel caso della traduzione tedesca è rimasto un calco, forse, per dare carica folklorica alla frase, "basta".

Dalla metà del romanzo in poi il *code-switching* aumenta in termini di frequenza ed estensione. Sono più abbondanti, infatti, le porzioni di testo lasciate interamente in dialetto, specialmente nei casi in cui non è il protagonista a parlare.

Ecco come una di queste interessanti situazioni viene resa in alcune traduzioni:

[It.] *Maria va sotto al balcone e si fa sentire forte: "Don Gigi, tre margherite vostre che ci dobbiamo arricare" [...] "Nenne', i' m'ariceo quanno te veco"* (DE LUCA, 2001, p. 134).

[Fr.] *Maria va devant le comptoir et se fait entendre bien fort: "Don Gigi, trois de voi margherita, que nous devons nous consoler" [...] "Nenne', i' m'ariceo quanno te veco"* (DE LUCA, 2002, p. 216-217).

[*Ted.*] Maria ghet zur Theke un verschafft sich laut Gehör: “Don Gigi, drei von Euren Margherite, wir müssen uns nämlich wieder aufrappeln” [...] “Mädchen, ich rappel mich auf, wenn ich dich seh” (DE LUCA, 2004, p. 120-121).

[*Pt.*] Maria vai até ao balcão e faz se ouvir alto: “Dom Gigi, três *margherite* das vossas, que é para nos regalrmos” [...] “Nenne’, eu é que me regalo quando te vejo” (DE LUCA 2012, p. 245).

Una delle più grandi difficoltà per la traduttrice portoghese è sicuramente il verbo *arricrearsi*, nel senso di “rigenerarsi”. Nella versione portoghese si è deciso di perdere la connotazione dialettale a favore di una neutralizzazione finalizzata alla comprensione da parte del lettore. Di sfumatura semantica simile sono le scelte dei traduttori francese e tedesco che utilizzano *consoler* e *aufrappeln* i cui significati rimandano al rigenerarsi e rimettersi in buono stato. Il termine *regalar-se* è molto vicino al *consolar-se* tanto è vero che in un’altra parte del testo utilizza *regalar-se* per tradurre il verbo italiano “consolarsi”. Probabilmente, però, il verbo *revitalizar-se* sarebbe stato semanticamente più vicino al dialettale *arricrearsi*. Ciò che risulta evidente è che la traduttrice portoghese predilige una fedeltà maggiore alla variabilità linguistica dell’originale rispetto alle altre versioni proposte, il che fa supporre che al netto delle scuole traduttive e degli orizzonti teorici la vicinanza relativa delle due lingue, italiano e portoghese, permetta in ambito traduttivo una maggior lealtà al testo e una maggior fedeltà in termini di equivalenza dinamica (NIDA, 1964, 1969). Come spiega Munday (2012, p. 47): “It is only when a translation produces in the audience a response which is essentially the same as that of the original audience that the translation can be said dynamically equivalent to its source text”.

A proposito di equivalenza dinamica, risulta felice la scelta di lasciare il vezzeggiativo *Nenne’* e *margherite* che abilitano il lettore a immergersi quanto più possibile nella realtà linguistica della diegesi malgrado il parlato sia stato sostituito quasi integralmente. La traduzione tedesca *Mädchen* che si può tradurre come “piccola donna” perde totalmente non solo la realtà affettiva e tenera del vezzeggiativo ma fa perdere anche intimità alla frase.

Nel momento in cui si va a tradurre un testo così miscidato e eterogeneo, connotato fortemente dalla tensione lingua-dialetto, è molto difficile trovare delle soluzioni traduttive che siano, appunto, dinamicamente equivalenti. Abbiamo visto come in alcuni casi, grazie alle aggiunte esplicative, all’autotraduzione, a un saggio bilanciamento di traduzione in lingua di arrivo e calchi si possano avere degli stratagemmi da poter utilizzare. Tuttavia, tradurre un testo in una lingua non-standard³ è un’operazione complessa per la quale non esiste una teoria conclamata né decalogo possibile; la difficoltà è rappresentata anche dal fatto che la natura tipica del testo narrativo, cioè l’essere un testo aperto, viene inevitabilmente limitata dalla presenza di più codici dei quali il traduttore deve rendere conto nel miglior modo possibile, altrimenti avrà tradito l’intenzione dell’autore e del testo stesso. Georges Mounin (1965, p. 140) afferma che: “il solo crimine letterario è quello di passare da una strategia all’altra senza che l’originale giustifichi questo passaggio”. Se le porzioni di testo in lingua non standard sono estese, la neutralizzazione è comprensibile ma in alcuni casi la traduttrice portoghese non è stata sempre coerente: talvolta, laddove vi fossero

3 Cfr. Federici (2011).

delle catene anaforiche di ausilio per il lettore, ha deciso di mantenere il calco del termine dialettale spiegato dal cotesto, altre volte, invece, ha tradotto per neutralizzazione impoverendo il testo che era stato pensato altrimenti. È il caso delle seguenti due situazioni in cui, malgrado il testo non giustificasse un trattamento diverso, la scelta è stata differente:

[It] *Quello a 'nu bello mumento durante la guerra usciva per mare e tornava coi polli. Hai capito bene, pescava pullaste. Saliva dai suoi clienti con la cesta carica di polli. [...] Accussì Papele se mettette a fa' 'o pescatore 'e pullaste* (DE LUCA, 2001, p. 114).

[Pt.] *Durante a guerra um dia fez-se ao mar e regressou com frangos. Percebeste-bem, pescava frangos. Subia até aos seus clientes com o cabaz cheio de frangos. [...] Foi assim que Papele passou a ser pescador de frangos* (DE LUCA, 2012, p. 207).

In queste porzioni di testo l'autore fornisce la possibilità al traduttore di lasciare il termine dialettale in quanto introduce in prima battuta il termine italiano e successivamente quello in dialetto rendendo così più immediata la comprensione anche senza note esplicative. In questo caso la neutralizzazione è poco divisibile, anche perché la traduttrice si comporta diversamente in una situazione analoga:

[It.] *Un venditore di polpi sta in cima al vicolo dirimpetto, vende solo quello, 'e purpe. [...] come uno che tiene n'allevamento 'e purpe. Li cresce con le cozze, 'o purpo se consola. [...] Da lui non trovi i purpetielli, i piccerilli, solo quelli cresciuti* (DE LUCA, 2001, p. 62).

[Pt.] *Há um vendedor de polvo no topo da viela da frente, so vende aquilo, 'e purpe. [...] como que tem um viveiro de polvos. Dá-lhe de comer mexilhão, o polvo regala-se. [...] Na sua loja não há polvos pequeninos, só graúdos* (DE LUCA, 2012, p. 107).

La traduttrice portoghese ha giustamente sfruttato il vantaggio di avere una sapiente alternanza di termine standard e non-standard e avrebbe potuto optare per mantenersi coerente in tutte le situazioni di questo tipo. Essendo un testo nel quale sono già previsti in partenza degli incisi traduttivi nelle immediate vicinanze testuali il termine dialettale, sarebbe stato forse più fedele nei confronti dell'originale lasciare il termine *purpetielli* così centrale nella cultura napoletano, aggiungendo poi, *os polvos pequeninos*. Tale tipo di intervento sul testo sarebbe stato più in linea con l'intenzione dell'autore che è, appunto, il primo a inserire questo tipo di aiuto.

È necessario analizzare un ultimo punto. La traduzione in portoghese di Simonetta Neto non si avvale quasi per nulla di elementi paratestuali per agevolare il lettore in lingua di arrivo nella comprensione. Non vi sono, infatti, né glossario né prefazioni o postfazioni di sorta, che possano meglio traghettare il lettore attraverso il salto linguistico. La traduttrice utilizza soltanto alcune note a piè di pagine che, sebbene aiutino il lettore nella comprensione di alcuni lemmi caratteristici del dialetto napoletano, sono sempre insidiose, in quanto interrompono il flusso di lettura e chi legge si trova costretto a una interpretazione culturale non sempre facile. Chiaramente, non vi è una regola ma in alcuni casi, trattandosi di parole singole, si poteva optare per la strategia dell'aggiunta e

quindi di incrementare il testo con una piccola porzione finalizzata a spiegare quel determinato concetto.

In una delle pagine del diario si fa riferimento al ragazzo che si trovava prima del protagonista nella bottega, il “garzone”, termine che è stato reso con *aprendiz*. In questo caso la traduttrice si è trovata di fronte a un fenomeno di convergenza non particolarmente facile da risolvere in quanto in italiano i termini “garzone” e “apprendista” sono effettivamente traducibili per convergenza, appunto, in *aprendiz* ma il “garzone” ha una connotazione molto popolare, che indica chi va a imparare, solitamente, un lavoro umile, come il calzolaio o il macellaio; mentre con “apprendista” si indica solitamente qualcuno che vada ad imparare un mestiere più alto o un campo delle belle arti. Pertanto, la scelta di “apprendista” forse non è delle più felici. Questo *aprendiz* fu arrestato in quanto *creseu com a guapparia*. Questo termine, *guapparia* è spiegato in nota come “Forma dialetale para indicar o mundo do crime napolitano”. oppure come nel caso di “mestre Errico tem feito de cammurrista” la cui nota spiega: “literalmente: membro da camorra, a máfia napolitana”. Le note sembrano confondere il lettore che non sa capire quale sia il vero significato. Vieppiù la brevità intrinseca della nota a piè di pagina non garantisce la capacità di una spiegazione esaustiva. Infatti, il termine *guappo* in napoletano non indica solo una persona appartenente alla malavita, indica anche una persona o un atteggiamento sfrontato, sbruffone e arrogante. Il non averlo indicato crea delle difficoltà, in quanto successivamente nel testo viene usato questo aggettivo in una accezione diversa, quella di sfrontato appunto. “cacciando fuori l’aria guappa e sciantosa” (DE LUCA, 2001, p. 134).

In questa occorrenza, la prossimità delle due lingue non aiuta la traduttrice: “*grita-lhe por entre a multidão, exibindo um ar arrogante e provocador*” (DE LUCA, 2012, p. 245). Qui la traduttrice ha neutralizzato l’espressione “cacciar fuori” nel senso di sfoderare, mostrare con orgoglio e traduce, banalizzando un po’, con *grita-lhe*; secondariamente sceglie “arrogante” come traduce per “guappa” il che è una traduzione che fa capire al lettore l’atteggiamento sbruffone del personaggio ma va ad annullare la cifra stilistica ricercata dall’autore. La versione francese utilizza il traduce *canaille*, “canaglia”, mentre quella tedesca *angriffslustigen*, che può essere tradotto più fedelmente come “attaccabrighe” in quanto il termine *lustig* indica “chi ha voglia di fare qualcosa” e *angriff* è l’attacco. Andare però a eliminare un termine come *guappo* impoverisce molto la densità di connotazione del luogo senza considerare, poi, la storicità del termine di origine spagnola *el guapo* che indicava un uomo bello e di solito un personaggio rissoso. Secondariamente, il termine “sciantosa” ha una sua connotazione ben precisa in italiano, indicando una donna affascinante, seducente, maliziosa e sicura di sé, molto usato nella cultura italiana, derivante dal termine francese che indicava le cantanti dei *café chantant*. Simonetta Neto propone *provocador* che sebbene perda un po’ del fascino *fin-de-siecle* è abbastanza adatto, più adeguato del traduce della versione francese “chanteuse de cabaret” che rivendica orgogliosamente l’etimologia del termine italiano ma che inserendo il termine cabaret addomestica, anzi opera un estraniamento rispetto al testo assolutamente ingiustificato. Il tedesco opta per una traduzione con etimo francese, in quanto utilizza *koketten* (dal fr. “cocotte”) che ha l’accezione di civetta, quindi sebbene si allontani un po’, rimane nell’arco semantico ideato dall’autore.

CONCLUSIONI

Il processo di traduzione interlinguistica è una dinamica complessa, vertiginosa e spesso condannata all'aporia. La negoziazione caratterizza ogni processo traduttivo e si può definire anche come la scelta ottimale, o meglio, la più adeguata fra la rinuncia e la conseguente omissione di elementi presenti nel prototesto e l'adozione di una strategia traduttiva capace di riequilibrare il residuo inserendo altri elementi nel metatesto. "Dire quasi la stessa cosa", come il paradigmatico testo di Umberto Eco, è un orizzonte al quale tendere con riflessione, competenza, pazienza e amore per il testo. Chiaramente, dire quasi la stessa cosa muovendosi tra lingue affini come il portoghese e l'italiano presenta dei vantaggi che possono e devono essere sfruttati al meglio dai traduttori. La prossimità linguistica e culturale, analogie e parentele di pensiero rendono l'approcciarsi a una traduzione un processo più snello e dinamico. Tali prossimità e somiglianze, tuttavia, si offuscano nel momento in cui nel prototesto sono presenti più lingue e più codici, come nel caso proposto nel presente lavoro. La traduzione è il mezzo principale con cui conosciamo il mondo che si presenta come una "traduzione di una traduzione di una traduzione" (PAZ, 1999 *apud* BASSNETT; TRIVEDI, 1999, p. 3) poiché il testo da tradurre è già la traduzione assolutamente personale che lo scrittore fa del suo mondo in una lingua, a volte, altra, come può essere una lingua non-standard, un dialetto, una lingua minoritaria etc. Spesso il dialetto "vede" e nomina cose intraducibili nelle lingue nazionali e il traduttore si trova a compensare questo iato linguistico ricreando in traduzione un'estetica ibrida. Tradurre un testo significa tradurre un'identità e spesso ridefinire la significanza culturale di quel testo. Mettendo a confronto lingua italiana e lingua portoghese si può cercare di prevedere una relativa facilità rispetto al processo traduttiva tra altre lingue e questo abilita il traduttore portoghese a ricreare in maniera quanto più fedele possibile anche il parlato in una lingua non nazionale senza snaturare troppo l'intento del testo e dell'autore come è stato dimostrato nelle precedenti pagine. Forse nell'*arricreare* un testo si cela la chiave di una via di mezzo metodologica per la quale il traduttore deve accettare il fatto che una traduzione perfetta non esiste. Si può, invece, tendere verso una traduzione adeguata, la più adeguata possibile, che passa inevitabilmente per una continua negoziazione tra manipolazione e fedeltà.

A IURNATA IS "NU MUORZO": INTERPOLATIONS AND LINGUISTIC VARIATIONS IN ERRI DE LUCA'S TRANSLATION OF *MONTEDIDDIO*

Abstract: The wise alternation between standard Italian and Neapolitan dialect in Montediddio by the Neapolitan writer Erri De Luca creates a wondrous mimetic game of the reality which is depicted in the novel and it represents a real challenge in terms of translation. The aim of this paper is to analyse some particularly difficult excerpts in order to reflect on the distances and proximities between Italian and Portuguese language and on how and how much it is possible to go further into the delicate process of translating such complex and multifaceted texts. The case study is Montediddio published in Italy in 2001 and its translation into Portuguese language, published in 2012 by Bertard Editora and made by Simoneta Neto.

Keywords: Interlinguistic translation. Portuguese language. Italian language.

RIFERIMENTI

- BASSNETT, S.; TRIVEDI, H. *Postcolonial translation: theory and practice*. London: Routledge, 1999.
- DE LUCA, E. *Montediddio*. Milano: Feltrinelli, 2001.
- DE LUCA, E. *Montediddio*. Parigi: Gallimard, 2002.
- DE LUCA, E. *Ich bin da*. Amburgo: Rowohlt, 2004.
- DE LUCA, E. *Montediddio*. Lisbona: Bertand Editore, 2012.
- DE MEO, A. *Due traduttrici e la variazione lingua-dialetto in Montediddio di Erri De Luca*. Tangram edizioni scientifiche. Trento, 2011. p. 269-277.
- ECO, U. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2013.
- FEDERICI, F. *Translating dialects and languages of minorities: challenges and solutions (new trends in translation studies)*. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011.
- GRUTMAN, R. Self-translation. In: BAKER, M.; SALDANHA, G. (a cura di). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, 2008.
- MOUNIN, G. *Teoria e storia della traduzione*. Torino: Einaudi, 1965.
- MUNDAY, J. *Introducing translation studies*. London: Routledge, 2012.
- NIDA, E. *Toward a science of translating, with special reference to principles and procedures involved in bible translating*. Leiden: Brill Archive, 1964.
- NIDA, E. *The theory and practice of translation*. Leiden: Brill Archive, 1969.
- TANQUEIRO, H. Un traductor privilegiado: el autotraductor. *Quaderns, Revista de Traducció*, n. 3, p. 19-27.

Recebido em 10 de julho de 2019.
Aprovado em 17 de setembro de 2019.