

Plurilinguismo e traduzione. *Tre esempi per una definizione dei confini*

di Daria Biagi*

Sotto il termine “plurilinguismo” si comprendono da tempo, in Italia, temi e riflessioni che interessano un settore di studi molto vasto. Ambito di ricerca tradizionale per linguisti e storici della lingua – la molteplicità linguistica caratterizza del resto fin dalle origini il canone letterario italiano –, il problema del plurilinguismo, almeno a partire dagli anni Settanta, ha travalicato i limiti di queste discipline per estendersi ai territori della narratologia, della critica e della sociologia letteraria, fino a diventare strumento di lavoro irrinunciabile per chiunque si occupi di letteratura e in particolare di prosa. A combinare l’incontro di diverse discipline su questo terreno, in realtà solo in parte comune, ha certo contribuito il diffondersi delle teorie bachtiniane, “acclimatate” in Italia attraverso il ricorso a un lessico che rimandava a oggetti e campi di ricerca già definiti – tra cui appunto il *plurilinguismo*. Il problema dei piani del discorso romanzesco elaborato da Bachtin, che ammette ma non implica il ricorso a linguaggi diversi, è diventato così parte di una riflessione preesistente sul plurilinguismo letterario¹.

La duttilità del termine, se ha il pregio di costringere alla cooperazione diverse discipline, paga però lo scotto di una certa ambiguità,

* Sapienza Università di Roma.

¹ Non è avvenuto lo stesso in tutti i paesi europei: in inglese, tedesco e francese, ad esempio, i termini che corrispondono al nostro “plurilinguismo” (*Multilingualism*, *Mehrsprachigkeit*, *Plurilinguisme*) hanno seguito un percorso autonomo rispetto ai concetti bachtiniani (*raznorečie/raznojazyčie*), per i quali sono stati creati termini appositi (*heteroglossia/polyglossia*; *Redeviefalt/Sprachvielfalt*, *hétérologie/hétéroglossie*), mentre in italiano si sono affermati *pluridiscorsività* e *plurilinguismo*. Due termini che infatti scompaiono nella traduzione italiana del saggio di Todorov su Bachtin (*Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990), sostituiti dai neologismi *eterologia* ed *eteroglossia* (ivi, p. 25 n. e pp. 80-1).

che rende talvolta problematico definire con precisione gli oggetti – e soprattutto i metodi – d’analisi. Prima di avvicinare i testi può essere dunque utile un passo indietro, nel tentativo di tracciare almeno idealmente i confini del termine *plurilinguismo*. Gian Luigi Beccaria, nel suo *Dizionario di linguistica*, lo definisce in opposizione a monolinguismo, muovendo dalla riflessione di Contini². Tre elementi meritano di essere sottolineati: la distinzione di base tra plurilinguismo e monolinguismo, innanzitutto, si compie nella fase di selezione dei materiali, e prevede nel primo caso un «lessico variatissimo» che pesca da qualsiasi ambito della lingua; dall’altro una lingua «estremamente selezionata», espressiva proprio perché limitata. È una distinzione che si dà in partenza, come scelta autoriale, indipendentemente dall’effetto finale creato dalla lingua dell’opera: anche nel caso in cui si ottenga, a partire da materiali disparati, una miscela linguistica uniforme e armonica, non per questo si può parlare di “monolinguismo”, perché ciò che lo caratterizza non è l’uniformità ma la «relativa povertà lessicale». Dalla definizione di Contini-Beccaria è assente inoltre ogni riferimento ad aspetti intrinsecamente provocatori o sperimentali dell’opzione plurilinguista, aspetti riferibili semmai all’espressionismo ma che vengono talvolta assunti come «un’implicita premessa»³ anche nella riflessione sul plurilinguismo. Se in un caso come quello di Gadda – menzionato nella seconda parte della definizione – si può parlare, come fa Contini, sia di plurilinguismo che di espressionismo, non ne consegue che i due fenomeni si co-implichino. Il terzo elemento fondamentale è lo sviluppo del plurilinguismo «in coerenza con lo sviluppo della materia»: è partendo da qui, infatti, che la nozione di plurilinguismo si spinge dall’ambito strettamente linguistico a quello narrativo ed estetico. Per testo plurilingue, nelle pagine che seguono, si intenderà dunque un testo che (I) non operi una limitazione di materiali linguistici in fase di progettazione, (II) non implichi necessariamente un’idea di rottura provocatoria con la tradizione (che può esserci come no), (III) utilizzi il plurilinguismo in coerenza con lo sviluppo della materia.

La precisazione terminologica può apparire una questione marginale; esiste tuttavia una categoria di “lavoratori del testo” per i quali aver a che fare con un testo plurilingue o con un testo monolingue

² Non riporto per esteso la voce, facilmente reperibile in G. L. Beccaria, *Dizionario di linguistica*, Torino, Einaudi 1994.

³ Cfr. G. Sulis, *Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri*, in C. Berger, A. Capra, J. Nimis (éds.), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, Université de Toulouse – Le Mirail, Toulouse 2007, pp. 213-30.

comporta differenze notevoli: i traduttori. Il plurilinguismo rappresenta per loro, com'è facile intuire, uno dei problemi più rilevanti, soprattutto quando si presenta – ed è quasi sempre questo il caso per chi traduce dall'italiano – sotto forma di ricorso ai dialetti. La difficoltà, più che nella comprensione o nella riambientazione di forme locali, è legata al fatto che l'uso del dialetto non ha mai una funzione univoca: un autore può utilizzarlo in chiave realistica, per caratterizzare un personaggio, ma anche in chiave parodica, per prendere le distanze da esso; può essere indizio di una precisa collocazione geografica o semplicemente di una stratificazione sociale che prescinde dal luogo; può contribuire effettivamente al plurilinguismo del romanzo in senso bachtiniano (introducendo dunque un diverso “punto di vista sul mondo” attraverso la lingua) ma anche essere mera registrazione di un dato; può infine essere limitato al piano della mimesi – al dialogo, alle voci dei personaggi – o intaccare il piano diegetico, entrare nella voce del narratore. Per il traduttore, dunque, è necessario affrontare il problema del plurilinguismo romanzesco con il supporto della riflessione narratologica, poiché anche la stessa parola, in bocca a personaggi diversi, può variare nelle connotazioni, nelle sfumature e persino nel significato. Più che da una lingua all'altra, in molti casi il traduttore si trova a passare da un *gruppo di lingue* a un altro: in questa chiave, il fatto che un linguaggio eterogeneo di partenza venga uniformato dall'autore (oscillando così verso il polo del *monolinguismo*) o al contrario lasciato intenzionalmente stridente (avvicinandosi al modello *espressionista*), rappresenta un problema secondario. Quello che non cambia per il traduttore è la necessità di dare un'interpretazione del plurilinguismo, chiedendosi non soltanto come riprodurlo, ma anche quale funzione abbia all'interno dell'opera.

A rivendicare la centralità della scelta interpretativa compiuta dal traduttore è stato più volte, in anni recenti, il tedesco Moshe Kahn⁴. Conosciuto in Germania come «il traduttore degli intraducibili», Kahn deve la sua notorietà professionale soprattutto alle traduzioni dall'italiano, che includono autori come Pasolini, Levi, Fenoglio, Camilleri, e recentemente Stefano D'Arrigo. Il suo successo inizia alla metà degli anni Ottanta con la traduzione del *Pataffio* di Malerba, romanzo che,

⁴ Per maggiori notizie biografiche e bibliografiche su Kahn, approdato alla traduzione dopo aver pubblicato, con Marcella Bagnasco, una fortunata edizione delle poesie di Paul Celan, rimando all'intervista a cura di M. Biasolo, “*In der Sprache des Anderen*”: a colloquio con Moshe Kahn, in “*Italienisch. Zeitschrift für Italienische Sprache und Literatur*”, 1, 2011, pp. 2-18.

poco noto in Italia, divenne un enorme successo di pubblico proprio in traduzione tedesca⁵.

Il Pataffio è la storia di una rivoluzione scoppiata nel diciassettesimo secolo in un immaginario paesino del basso Lazio, Tripalle. Tre gruppi di personaggi si fronteggiano: i contadini e i popolani del paese, affamati dalla carestia e dal governo del nobilotto locale; il marconte di Cagalanza, con a fianco la moglie Bernarda e la sua corte; e per ultimo il mondo della Chiesa, impersonato dalla figura di Frate Capuccio. Ogni gruppo di personaggi si esprime in un proprio idioma caratteristico: al dialetto colorito e a tratti truculento dei popolani si mescolano gli arcaismi pseudosecenteschi del marconte, intervallati dal latino maccheronico parlato dal frate. Malerba, che aveva esordito come romanziere sperimentale nell'orbita del Gruppo 63, è alieno da ogni aspirazione filologica di ricostruire una plausibile lingua dell'epoca: si tratta di idiomi inventati, variamente ispirati alla tradizione (numerosi, ad esempio, i prelievi dal romanesco dei sonetti belliani) e guidati da un intento fondamentalmente comico e farsesco. Il traduttore fa dunque propria questa stessa libertà d'invenzione, ricreando un linguaggio che sia capace di trasportare il lettore in un passato imprecisato e carnevalesco. Le strategie messe in atto sono visibili anche in brevi frammenti del testo – ad esempio nel sermone pronunciato da Frate Capuccio al momento del suo arrivo a Tripalle:

Sotto le arcate sacre della chiesa rintrona la voce di frato Capuccio che fa la prima predica ai parrocchiani di Tripalle. Un raggio di sole che entra dal finestrone centrale fa sluccicare nell'aria una tempesta di sputi che escono come faville dalla sua bocca insieme alle parole.

Unter den geheiligten Arkaden der Kyrche dröhnete die Stimme Frater Kapuzos, der seyne erste Predigt vor der Gemeynndt von Dreiey hielt. Ein Sonnenstrahl, der durch die Hauptfenestra fiel, liesz in der Luft eine Regenflut kleynster Speychelbläsgen erglänzen, die ihn mitsammet den Wörthern aus dem Mundte schossen alswie Funken.

Nell'originale la voce narrante è ancora piuttosto neutra, ma in traduzione compaiono già piccoli elementi che segnalano al lettore una distanza temporale, verso un passato indefinito. Il primo espediente messo in atto da Kahn consiste infatti in una serie di accorgimenti grafici che, senza intaccare la comprensibilità del testo, conferiscono alla lingua una patina di antico: si tratta dell'adozione di una grafia tedesca

⁵ Cfr. L. Malerba, *Il pataffio*, Bompiani, Milano 1978 e Id., *Pataffio: Roman*, aus dem Italienischen von Moshe Kahn, Wagenbach, Berlin 1988.

arcaica, in cui alla *i* si sostituisce di frequente la *y* (come in *Kyrche*, *seyne*, *Gemeyndt* ecc., oggi *Kirche*, *seine*, *Gemeinde*) e che presenta parole in disuso come *Lufft* (oggi *Luft*) o *Wörther* (oggi *Worte* o *Wörter*). È un primo, minimo effetto di straniamento, che non disorienta il lettore tedesco (memore di grafie di questo tipo almeno dalle letture scolastiche) e che subito rimanda a un tempo lontano. Analoga funzione ha il recupero del “latinorum” locale per rendere la parlata del frate, come mostra il seguito dell’episodio della predica:

Omnia peccatum est, sicut dicit Sancto Paulo apostolo. Tutto è peccato! Peccatum est magnare quandum homo affamatus est. Peccatum est dormire quandum insomnolitus est. Peccatum est bere quandum assetatus est. Peccatum est se grattare, lavare aut pettinare capillos. Peccatum est ruttare. Peccatum est scoreggiare.

Omnia peccatum est, sicut dicit sanctus Paulus apostolus. Alles ist Sündt! Peccatum est zu fressen, wann ein homo affamatus est. Peccatum est zu schlafen, wann mann keinen Schlaf nit findt. Peccatum est bibere, wann einer durstig ist. Peccatum est capillos zu kratzen, zu waschen oder zu kämmen. Peccatum est zu rülpsen. Peccatum est zu furtzen.

È frequente il ricorso alla chiosa sinonimica («Omnia peccatum est! Tutto è peccato!»), strategia di auto-esplicazione comune nei narratori plurilingui e utile a ridimensionare l’idea per cui testi come questo, “già difficili per un madrelingua”, diventerebbero incomprensibili per un lettore straniero. Di fatto il meccanismo che si innesca è l’opposto: la distanza tra la lingua d’invenzione e quella di uso comune obbliga infatti già l’autore del testo originale a fornire spiegazioni, che il traduttore deve soltanto ripercorre nella lingua d’arrivo («Omnia peccatum est! *Alles ist Sündt!*»). Più interessante è il caso di termini o espressioni che vengono invece rese comprensibili attraverso il contesto. In «Peccatum est zu fressen, wann ein homo affamatus est» o in «Peccatum est bibere, wann einer durstig ist» i termini di origine latina (*affamatus*, *bibere*), più lontani dai loro corrispettivi tedeschi di quanto non siano da quelli italiani, vengono chiariti ricorrendo a coppie oppositive – *fressen* (‘divorare’)/*affamatus*; *bibere*/durstig (‘assetato’). Si attiva una sorta di processo di micro-detection, in cui la parola incomprensibile viene stretta entro una rete di associazioni che ne permettono la decifrazione. «Peccatum est capillos zu kratzen, zu waschen oder zu kämmen»: se il tedesco *Haare* non è automaticamente intuibile a partire da *capillos*, è però facile immaginare che è questa l’unica parola sensata nel contesto, in dipendenza dai verbi *grattare*, *lavare* e *pettinare*. La libertà con cui il traduttore ricostruisce la lin-

gua di un testo come *Il Pataffio* è evidentemente resa possibile dal carattere farsesco del romanzo stesso, in cui l'invenzione linguistica è principalmente sperimentazione e gioco, lontana da qualsiasi intento documentario.

Tuttavia, come ricordato in apertura, non tutti i tipi di plurilinguismo obbediscono a logiche narrative sovrapponibili. Un insieme di problemi solo in apparenza analoghi, infatti, è quello che Kahn si è trovato ad affrontare traducendo un altro romanzo di ambientazione barocca che racconta, ancora un volta, la storia di una rivoluzione: *Il re di Girgenti* di Andrea Camilleri⁶. Anche in questo caso l'autore costruisce il linguaggio dell'opera affiancando all'italiano due lingue ulteriori, lo spagnolo e il siciliano secentesco; e anche in questo caso l'autore puntualizza che l'esito dell'operazione non aspira a riprodurre correttamente un'ipotetica lingua siciliana del diciassettesimo secolo, bensì a creare un impasto linguistico credibile e adeguato alla storia narrata⁷. A differenza di Malerba, però, qui non si tratta di un passato generico, ma di una precisa condizione storica e sociale della Sicilia. L'operazione di "reinvenzione" linguistica, dunque, deve rimandare a un contesto storicamente identificabile anche per il lettore tedesco.

Nel passo che segue, il narratore riferisce le ragioni dell'inquietudine della duchessa Isabella, moglie del duca Sebastiano Vanasco Pes y Pes:

«Me siento agitada». [...]

Disse che a lei gustava mucho practicar col suo esposito nel casamiento, era sacramental e quindi magari ogni noche, ma solo con lui perché gli altri hombres le avrebbero fatto asco, schifio, e perciò el problema non era aquél. La cuestión era che lei capiva che il suo esposito, appena finivano di juntarse, si poneva siempre la misma pregunta [...] Che il suo esposito la scusasse, ma in convento le avevano insegnato las reglas de Santa Teresa d'Avila. Diceva la Santa che bisognava siempre hablar simple, castizo y religioso.

«Me siento agitada, aufgewühlt, ja aufgewühlt.» [...]

Sie sagte, daß ihr mucho gustava practicar mit ihrem Gemahle im casamiento,

⁶ A. Camilleri, *Il re di Girgenti*, Sellerio, Palermo 2001 e Id., *König Zosimo*, aus dem Sizilianischen und Italienischen von Moshe Kahn, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M. 2003.

⁷ Nella *Nota* che conclude il romanzo (Camilleri, *Il re di Girgenti*, p. 448), Camilleri spiega come una lettura casuale, che accennava alla storia del contadino divenuto re di Girgenti, lo avesse persuaso a «scrivere una biografia di Zosimo senza fare altre ricerche, tutta inventata. Le poche pagine che non sono di fantasia», precisa l'autore «il lettore le riconoscerà agevolmente. [...] molte parole, verbi, avverbi, sono talvolta scritti in modo ineguale; ma non si tratta né di errori né di refusi».

es sei sacramental und daher wohl auch jede noche, doch alleine mit ihm, denn die anderen hombres erregten ihr asco, Ekel, un daher el problema non era aquél. Die cuestión war, daß sie durchaus verstand, daß ihr esposo, gleich nach dem juntarse, ihrer Vereinigung, sich immer die misma pregunta stellte [...] Daß ihr esposo sie excusieren möge, doch im Kloster habe man ihr las reglas de Sancta Teresa d'Avila beigebracht. Und la Sancta sagte, man sollte siempre hablar simple, rein y religioso.

Il discorso indiretto fa sì che anche la voce del narratore sia invasa dai modi di parlare dei vari personaggi, creando un tessuto narrativo già più complesso rispetto a quello del *Pataffio*. Alcuni dei meccanismi esplicativi notati per il caso precedente sono tuttavia operativi anche qui: anzitutto la glossa sinonimica («Me siento agitada, *aufgewühlt*, ja *aufgewühlt*»), o la disseminazione progressiva di “indizi” che chiariscono per gradi il significato dei termini sfruttando il contesto in cui sono collocati. Il termine *esposo*, ad esempio – come *agitada* prossimo al suo corrispettivo italiano ma lontano da quello tedesco – viene tradotto nella prima occorrenza con l'arcaismo *Gehmale*, e poi, una volta delineato il contesto, sostituito da *esposo*, a questo punto inequivocabile. L'inserito di termini tedeschi al posto di quelli spagnoli è sempre misuratissimo e sfrutta, dove può, i rimandi a parole di origine latina, come *simpel* o *religiös*.

È la ricostruzione del contesto storico ad aver richiesto in questo caso un lavoro di ricerca ulteriore. Kahn ha esplorato la letteratura tedesca del passato alla ricerca di testi che potessero suggerire una lingua barocca, apprendendo da Jean Paul a «torcere le costruzioni sintattiche senza tormentare il lettore»⁸; ma affidandosi anche a testi non letterari. Per quanto riguarda il plurilinguismo, infatti, la principale fonte di ispirazione viene dalle lettere del duca Albrecht von Wallenstein, che nel diciassettesimo secolo scriveva in una suggestiva mescolanza di tedesco, spagnolo, italiano e tecnicismi latineggianti. Alcuni esempi:

Geschiehts nichts so haben wir weder friedt, noch tregva, die Herren geheimen Räth wissen gar wol, poiche hano gli mani rela pasta, bitt allein der Herr Bruder führe die sachen dahien, das dies bewilligt wirdt zu restituiren. und alsbalden; denn geschiehts nicht la altera impresa andara al fumo.
(Küstrau den 26. Febr. a. 1629)

⁸ Cfr. M. Kahn, *How To Deal with Dialects in Translation?*, in C. Buffagni, B. Garzelli, C. Zanotti (eds.), *The Translator as Author: Perspectives on literary Translation*, Lit, Berlin 2011, pp. 103-16.

... nun wollen die städt nichts tractiren, sagen allein, das auf ihre petition der König die tractacion bewilligt hatt. Dies thun sie allein per impedir la pace per no far piu progressi la casa de austria.
(Küstrau den 26. Febr. a. 1629)⁹.

Si tratta di lettere autentiche, in cui si danno direttive pratiche o si fanno osservazioni sulle azioni militari. Kahn trae da esse termini e espressioni (*alsobald*, non più usato nel tedesco moderno, ritorna in diversi passi di *König Zosimo*), ma anche strutture sintattiche. Nelle lettere del duca, come nel testo tradotto da Kahn, la struttura della frase resta solidamente tedesca: intervenire sul piano della sintassi significherebbe, infatti, mettere a repentaglio la comprensione del lettore molto di più che non introducendo termini insoliti che, per quanto estranei a qualsiasi vocabolario, possono essere spiegati secondo varie strategie.

La traduzione tedesca di *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, che ha richiesto a Kahn oltre dieci anni di lavoro, è frutto non soltanto di un minuzioso lavoro di ricerca linguistica, ma anche di un approfondito studio interpretativo sul testo¹⁰. Pur adottando alcuni degli accorgimenti già sperimentati per Camilleri, per il caso D'Arrigo Kahn afferma di aver messo a punto un procedimento specifico:

D'Arrigo piega la lingua italiana alle strutture del messinese, o per dirlo con un'immagine: traveste la struttura dialettale con gli abiti di una semantica italiana. Traducendo in tedesco, ciò per me significa: trattare il testo come se dovessi trovare in tedesco strutture sintattiche adatte a Pindaro o a Sofocle¹¹.

Il “travestimento” operato da D'Arrigo nei confronti delle strutture linguistiche dialettali ha spinto in questo caso il traduttore a trattare la lingua d'arrivo secondo una modalità il più possibile analoga a quella praticata dallo scrittore. Kahn afferma, dunque, di aver tentato in traduzione di fare «the very same thing as D'Arrigo, which is that

⁹ A. W. E. von Wallenstein, *Briefe Albrechts von Waldstein an Karl von Harrach: 1625-1627*, hrsg. von F. Tadra, K. Gerold's Sohn, Wien 1879. Le citazioni sono tratte dalle pp. 105-6.

¹⁰ La traduzione uscirà in Germania per i tipi della S. Fischer Verlag di Francoforte nel corso del 2014. Rimando dunque ad una fase successiva della ricerca un riscontro testuale delle opinioni qui espresse dal traduttore.

¹¹ Queste affermazioni, come altre per le quali non do riferimenti bibliografici, sono tratte da alcune lettere che ho avuto modo di scambiare con Kahn nel corso della primavera 2012.

I go way back into the etymology of German words and then take the roots of the words and elaborate them into a modern German with a modern German meaning»¹². C'è evidentemente una lettura interpretativa dell'opera alla base della scelta che governa le soluzioni di Kahn, la quale fa perno sull'attitudine etimologica del romanzo – peraltro “etimologica” solo fino a un certo punto. Come Kahn puntualizza, infatti, anche per il traduttore il percorso all'indietro verso le radici delle parole tedesche ha poi una sua controparte nella rielaborazione delle stesse in un tedesco moderno con un significato tedesco moderno. In *Horcynus Orca* il plurilinguismo sembra arrivare in effetti fin dentro la singola parola, come se italiano e siciliano si contendessero il diritto di “dare senso” alla lingua del romanzo, lingua che finisce di conseguenza per essere comprensibile solo come interazione, nella rete di associazioni che la parola siciliana provoca nel madrelingua italiano. Non si tratta dunque soltanto di far riemergere la radice antica della parola con il suo significato primo, ma di metterlo in frizione con quello attuale, mostrando il processo di trasformazione e rimotivazione che questa ha subito nel tempo.

Ripercorrendo questo tragitto, dunque, il traduttore “riveste” termini o espressioni arcaiche della propria lingua con una semantica attuale. Kahn cerca all'interno della tradizione tedesca autori che hanno compiuto sul linguaggio un lavoro paragonabile a questo, trovando nella lingua di Hölderlin, Kleist e – ancora – di Jean Paul le strutture più adeguate per tradurre *Horcynus Orca*¹³. Il riferimento a Hölderlin, in particolare, chiarisce l'allusione a “Pindaro e Sofocle”: le strutture del greco antico, che il traduttore ritiene di identificare nella prosa di D'Arrigo, esistono già in una loro versione tedesca nelle opere di quegli autori che, a cavallo fra Sette e Ottocento, aspiravano a rinnovare la lingua letteraria con l'apporto delle traduzioni dal greco. La sperimentazione metrica da essi praticata, soprattutto dallo Hölderlin dell'ultimo periodo, viene così rivitalizzata a secoli di distanza, e per un autore come D'Arrigo che, come si sa, aveva avuto per Hölderlin un interesse particolare. Era lo stesso D'Arrigo, del resto, a esortare i suoi traduttori a curare questa mobilità della lingua, lo scambio vivo che doveva stabilirsi fra il testo e i suoi lettori, e a non affidarsi con troppa fiducia

¹² Kahn, *How To Deal*, cit., p. 113.

¹³ Scrive Kahn: «ci sono naturalmente modelli a cui posso rifarmi: Hölderlin, Kleist, Jean Paul [...] anche radici provenienti dal gotico o dal tedesco antico, che però, analogamente a quanto fa D'Arrigo con l'italiano, vengono riportate al tedesco corrente» (cfr. nota 11 di questo contributo).

alle voci codificate dei dizionari, nei quali entrano «perlopiù vocaboli che non stanno più sulla bocca dei parlanti, vocaboli bensì desueti, “storici” e come tali fossilizzati»¹⁴.

Casi come quelli di Malerba, Camilleri e D'Arrigo contribuiscono a mostrare quanto difforni possano essere le finalità narrative per cui lo scrittore orchestra e organizza la moltitudine delle lingue. Dare un'interpretazione di come avviene questo processo è indispensabile al traduttore, che deve mettere a sistema lingua e narrazione, risolvendo anche i problemi posti dal plurilinguismo sulla base della coerenza con la materia narrata. Nel momento in cui un testo viene riconosciuto come plurilingue, la domanda da porsi in fase di traduzione – ma anche in fase di analisi – è dunque quella sulla sua funzione narrativa: cosa spinge un autore ad adottare una strategia che, anche qualora abbia a che fare con una specifica realtà biografica o geografica, non è mai solo il risultato di una condizione passiva, ma sempre anche di una scelta artistica, volontaria.

¹⁴ Questa “avvertenza ai traduttori” compare nel carteggio fra D'Arrigo e il traduttore americano Stephen Sartarelli, conservato presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux a Firenze. La lettera, che fa parte di un fondo non ancora ordinato, è datata 21 aprile 1987 e contiene le spiegazioni fornite da D'Arrigo su termini o passaggi problematici per il traduttore.