

*Tradurre i testi plurilingui:
sulle versioni francese e inglese
di Sempre caro di Marcello Fois***

di Gigliola Sulis*

1. Introduzione

L'articolazione policentrica e plurilingue della letteratura italiana, ribadita dalla critica e dalla storiografia degli ultimi cinquant'anni, è ormai riconosciuta anche di là dalla cerchia degli addetti ai lavori. D'altro canto, se oggi lettori, scrittori e editori in Italia accettano dialettalità, regionalità, gergalità e mimesi dell'oralità come elementi non eccessivamente marcati all'interno del testo letterario, soprattutto nella narrativa – e il successo di massa di Andrea Camilleri ne è una prova evidente¹ –, lo stesso non avviene in altri contesti culturali. Già Contini, nel 1963, rilevando che «[l']italiana è l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio»², la isolava rispetto a tradizioni nazionali in cui il plurilinguismo, pur presente, non si costituisce però in fenomeno fondante. La con-

* University of Leeds, Università degli Studi di Cagliari.

** Questo intervento anticipa alcuni riflessioni sviluppate nel progetto “Il plurilinguismo oltre i confini nazionali. Sulle traduzioni della narrativa sarda contemporanea dagli anni Ottanta a oggi”, finanziato da una Visiting Professorship presso la Scuola di Dottorato in Studi Filologici e Letterari dell'Università degli Studi di Cagliari (2013). Ringrazio Cristina Lavinio per l'invito e i dottorandi cagliaritani per i dibattiti sul tema.

¹ Sulle ragioni della leggibilità del plurilinguismo di Camilleri, si veda G. Sulis, *Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri*, in A. Capra, J. Nimis, C. Berger (éds.), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, L'ECRIT, Toulouse 2007, pp. 213-30.

² G. Contini, *Introduzione alla “Cognizione del dolore”* (1963), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 601-20: 611.

statazione continiana è confermata, trent'anni dopo, da Serianni e Trifone, i quali, in apertura alla Storia della lingua italiana, sostenevano che

[i]l plurilinguismo, sia orizzontale che verticale, caratterizza la storia e l'attualità di altri grandi paesi europei, a cominciare dalla Francia e dalla Germania, ma è proprio in Italia che il fenomeno raggiunge vertici assoluti di articolazione e di spessore³.

Se fissiamo l'attenzione sul contemporaneo, pare che il radicamento in realtà molto caratterizzate in senso geografico e linguistico costituisca un ostacolo alle traduzioni e alla ricezione estera di parte della narrativa italiana e sia uno dei fattori che contribuiscono alle peculiari selezioni riscontrabili nel canone italiano in traduzione. È indicativo, per esempio, che un romanzo fondamentale del secondo Novecento come *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello (1963) – una ricostruzione mistilingue dell'infanzia e prima giovinezza diglottica dell'autore-protagonista, in un piccolo paese del Vicentino – sia stato tradotto per la prima volta solo nel 2010 (in francese) e nel 2011 (in inglese), a quasi cinquant'anni dalla pubblicazione e dopo più di quindici dalla raccolta Rizzoli dell'opera di Meneghello (1993-97), che ha di fatto iniziato il processo di canonizzazione dello scrittore⁴. Ciò non stupisce, se si considera come in molti paesi, Italia compresa, la prassi traduttoria tenda alla standardizzazione linguistico-stilistica tramite la neutralizzazione o l'eliminazione dei tratti linguisticamente marcati, specialmente quelli percepiti come bassi o locali: senza questi, però, in romanzi come *Libera nos a malo*, non solo si modifica lo stile, ma la stessa trama perde importanti nodi di sviluppo, tanto da scoraggiare la traduzione.

Lawrence Venuti individua nella ‘strategia della scorrevolezza’ la pratica su cui si fonda l’ideale dell’‘invisibilità del traduttore’⁵, e ritie-

³ L. Serianni, P. Trifone, *Introduzione*, in Idd. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, III voll., vol. I, *I luoghi della codificazione*, Einaudi, Torino 1993, pp. XXI-VIII: XXVII.

⁴ L. Meneghello, *Libera nos a malo* (1963), in Id., *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2006, pp. 1-335; Id., *Libera nos a malo*, trad. fr. di C. Mileschi, Éditions de l’éclat, Paris 2010; Id., *Deliver Us*, trad. ingl. di F. Randall, Northwestern University Press, Evansto (IL) 2011. Cfr. anche A. L. Lepschy, G. Lepschy, *Meneghello non è più intraducibile*, in “L’Indice”, xxviii, 10, 2011, p. 31, e Idd., *Aspetti della traduzione*, in “Italogramma”, 4, 2012, disponibile in <http://italogramma.elte.hu> (per tutti i siti Internet la data di consultazione è il 10 aprile 2014).

⁵ Cfr. L. Venuti, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London-New York 2007 (1 ed. 1994), in particolare cap. 1, *Invisibility*, pp. 1-34 e al suo interno il par. 1. *The Regime of Fluency*, pp. 1-13 (trad. it. di M. Guglielmi, *L’invisibilità del traduttore*, Armando, Roma 1999).

ne che questa tendenza, diffusa in tutto il mondo, sia predominante soprattutto in area anglosassone⁶. La libertà per i traduttori di sperimentare soluzioni non neutre è condizionata dalle aspettative di editori e lettori sul livello di intelligibilità del testo d'arrivo – e dunque sulle supposte capacità esegetiche del lettore finale –, ed è da porre in rapporto al tasso di scarti linguistici e culturali ritenuti accettabili nel canone del paese ricevente (e in un genere letterario più o meno che in un altro). Come ricorda anche David Bellos, «i traduttori sono i guardiani e, in modo sorprendente, i creatori della forma standard della lingua che usano»⁷. Eppure, tradurre un'opera plurilingue significa trasportare in un nuovo contesto linguistico-culturale non solo il contenuto dell'originale, ma anche il rapporto tra le diverse lingue interno al testo, e quindi la specifica relazione tra emittente, mondo narrato e destinatario che si instaura per il tramite di uno specifico idioletto.

Un interessante caso di studio delle problematiche inerenti alla traduzione del plurilinguismo italiano è costituito dalla narrativa italiana di ambientazione sarda: fortemente geo-centrata, ricca di prestiti – dal sardo, ma anche da lingue straniere –, e spesso improntata ideologicamente a una rivisitazione della condizione ‘semi-coloniale’ dell’isola nel corso dei secoli⁸. Con le dovute cautele, si possono estendere alla narrativa sarda le riflessioni espresse dal teorico del plurilinguismo francofono Rainier Grutman in merito alla questione politica insita nella scelta plurilingue:

⁶ Un segnale può essere lo scarso interesse dell’editoria in lingua inglese per il filone storico dell’opera di Camilleri, più sperimentale nel plurilinguismo e nelle strutture narrative rispetto alla serie dei gialli del commissario Montalbano, trainati anche dall’adattamento televisivo (quattro serie, tra il 1999 e il 2013). Mentre questi ultimi sono stati tradotti con continuità dal 2002 (*La forma dell’acqua*, edizione italiana: 1994), bisogna attendere il 2014 per la traduzione de *Il Birraio di Preston* (edizione italiana: 1994) e *La stagione della caccia* (edizione italiana: 1992; tutti i romanzi di Camilleri sono tradotti in inglese da Steven Sartarelli, per le edizioni Picador in Gran Bretagna e Penguin Putnam negli USA). Come elemento di raffronto, si noti come in Francia le traduzioni camilleriane inizino nel 1998-99 con *La forma dell’acqua* (trad. di Serge Quadruppani) e *Il Birraio di Preston* (trad. di Dominique Vittoz), e includano sia i romanzi storici sia quelli contemporanei. Per gli elenchi delle traduzioni dell’opera di Camilleri, si veda il sito del Camilleri’s Fan Club: <http://www.vigata.org/traduzioni/bibliost.shtml>.

⁷ D. Bellos, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*, Particular, London 2011, p. 201 (traduzione mia).

⁸ Sulla condizione semi-coloniale dell’isola, cfr. B. Wagner, *La questione sarda. La sfida dell’alterità*, in G. Leghissa (a cura di), *Il postcoloniale in Italia*, in “Aut Aut”, 349, 2011, pp. 10-29.

Si potrebbe sostenere che il livello di plurilinguismo di un dato testo è commensurato allo *status* della letteratura a cui appartiene: una letteratura giovane, coloniale o postcoloniale, o quella di una minoranza oppressa [*o che come tale si autorappresenta*], mostrerebbe maggiore apertura [*plurilingue*] rispetto ai canoni saldamente affermati delle potenze imperiali⁹.

Il successo nazionale della *nouvelle vague sarda* nel primo decennio degli anni Duemila¹⁰ ha catalizzato l'attenzione degli editori stranieri, soprattutto in alcuni paesi (*in primis* la Francia) e per gli autori vincitori di importanti premi letterari (Marcello Fois, Salvatore Niffoi, Michela Murgia)¹¹. Oltre ad essere rilevante sotto il profilo quantitativo, tale fenomeno invita a una riflessione sulla varietà di esiti nel processo di resa stilistica del plurilinguismo e sui suoi addentellati ideologici, ivi compresa la tensione tra dimensione locale e nazionale. Al fine di individuare in un caso concreto le strategie adottate da traduttori e editori nel trattamento dell'alterità linguistica, le pagine che seguono prendono in esame il romanzo *Sempre caro* (1998) dello scrittore nuorese Marcello Fois, nell'omonima traduzione francese di Serge Quadruppani (1999) e in quella inglese di Patrick Creagh, intitolata *The Advocate. A Sardinian Mystery* (2003)¹².

⁹ R. Grutman, *Multilingualism*, in M. Baker, G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies* (II ed. riveduta), Routledge, London 2009 (I ed. 1998), pp. 182-5: 183 (traduzione e inserti tra parentesi quadre miei). Si rimanda a questa voce anche per la bibliografia di riferimento su plurilinguismo e traduzione.

¹⁰ Cfr. sul fronte giornalistico, G. Fofi (a cura di), *Dossier Sardegna. Notizie e idee da un'isola laboratorio*, in "Lo straniero", 74-75, 2006, pp. 5-86, e su quello accademico S. Contarini, M. Marras, G. Pias (a cura di), *L'identità sarda del XXI secolo, tra globale, locale e postcoloniale*, Il Maestrale, Nuoro 2012.

¹¹ Il Premio Campiello è andato a *La vedova scalza* di Niffoi nel 2006 e ad *Accabadora* di Murgia nel 2010, mentre a Fois è stato assegnato il Grinzane Cavour per *Memoria del vuoto* nel 2007. Cfr. per il romanzo di Fois le traduzioni *Mémoire du vide* di J. P. Manganaro (Seuil, Paris 2008) e *Memory of the Abyss* di P. Creagh (MacLehose Press, London 2012), per *Accabadora* le traduzioni omonime di N. Bauer in francese (Seuil, Paris 2011) e S. Mazzarella in inglese (MacLehose Press, London 2012). Il romanzo di Niffoi è stato tradotto in francese (*La veuve aux pieds nus*, trad. di D. Vittoz, Flammarion, Paris 2012), ma non in inglese; l'unico titolo di Niffoi in inglese è, al momento, *La leggenda di Redenta Tiria* (*The Legend of Redenta Tiria*, trad. di S. Whiteside, Heinemann, London 2008). L'elenco delle traduzioni della narrativa sarda contemporanea è ancora in corso, ma secondo i dati disponibili, l'autore più tradotto è Fois, mentre *Accabadora* è il romanzo con maggiore diffusione estera.

¹² Cfr. M. Fois, *Sempre caro* (1998), Il Maestrale-Frassinelli, Nuoro-Milano

2. Alterità linguistica e culturale della Nùoro di fine Ottocento

Sempre caro apre la trilogia *noir* avente per protagonista l'investigatore Bustianu, ispirato all'intellettuale, poeta e avvocato nuorese Sebastiano Satta (1867-1914)¹³. Ambientati nella Nùoro di fine Ottocento-primo Novecento, i romanzi mettono in luce, all'interno della struttura del giallo, la tensione tra lealtà a usi e costumi isolani (barbaricini) e le leggi del neonato Stato italiano¹⁴. Nei dieci capitoli non numerati di cui si compone *Sempre caro*, la narrazione è affidata a tre voci che si susseguono da un paragrafo all'altro senza segnali precisi dell'avvicendamento: i narratori si distinguono solo grazie al punto di vista sugli eventi e alla lingua¹⁵. Il primo, anonimo e situato cronologicamente vicino al tempo della scrittura, riporta con forte mimesi di oralità informale e regionale una storia di un secolo prima, raccontatagli dal padre che ne fu testimone. Suo è l'*incipit* del romanzo, che si apre con una ridondanza pronominale: «A me me l'ha raccontata così mio padre» (*SC*, p. 13). Le ultime pagine, iper-letterarie, sono affidate al secondo narratore, l'investigatore-protagonista Bustianu, che alterna l'italiano standard in situazioni formali, il registro poetico nelle passeggiate in campagna, e prestiti dal sardo o dall'italiano regionale sia nei

2005; Id., *Sempre caro*, trad. di S. Quadruppani (1999), Seuil, Paris 2001; Id., *The Advocate. A Sardinian Mystery*, trad. di P. Creagh, Harvill Press, London 2003. Nelle citazioni, le tre edizioni saranno indicate rispettivamente con le sigle *SC*, *SC (F)*, *SC (I)*. Una versione elettronica del testo originale è reperibile sul sito della *Sardegna Digital Library* (www.sardegnadigitallibrary.it).

¹³ Seguono *Sangue dal cielo* (1999) e *L'altro mondo* (2002), Il Maestrale-Frassini, Nuoro-Milano.

¹⁴ In linea con la narrativa meridionalista di ambientazione postunitaria, la questione del difficile rapporto tra l'isola e lo Stato nazionale è dibattuta in due dialoghi 'identitari', tra Bustianu e il maresciallo dei carabinieri (cap. IV) e tra lo stesso e il procuratore del re (cap. VIII); i riferimenti storici rimandano all'editto delle chiudende (1820), che eliminava le terre comuni a favore della proprietà privata, e alla rivolta de *su Connottu* (1868), i cui sostenitori reclamavano un ritorno al 'conosciuto', ossia alle norme di vita della tradizione. Per un inquadramento storico, si veda M. Brigaglia, A. Mastino, G. G. Ortu, *Storia della Sardegna*, 2 voll., vol. II, *Dal Settecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2006. Di due personaggi si ribadisce l'identità mista sardo-italiana: Bustianu, per formazione e cultura, e soprattutto il giovane Zenobi, l'eroe ingiustamente accusato: «uomo diviso, un po' dentro e un po' fuori, un po' sardo un po' continentale. Sì, diviso tra la tradizione e il futuro» (*SC*, p. 47).

¹⁵ Su questo aspetto, cfr. A. Capra, *Dialeotto e narrazione. Riflessioni sull'opera di Marcello Fois*, in G. Marcato (a cura di), *L'Italia dei dialetti*, Unipress, Padova 2008, pp. 441-7.

dialoghi sia nelle riflessioni personali. Compaesani, anche se a distanza di un secolo, e solidali alla comunità oggetto d'indagine, il narratore anonimo e Bustianu utilizzano la stessa lingua mista, anche se il primo ne fa un uso meno sorvegliato. Il terzo è un narratore eterodiegetico, che compare solo in brevi commenti ai dialoghi, in italiano standard. I prestiti alloglotti attingono al nuorese (parole o intere frasi, spesso a valore proverbiale, di saggezza popolare) e, in misura molto minore, al francese, lingua di cultura dell'epoca, e al latino delle formule burocratiche¹⁶. Oltre che nelle sezioni diegetiche di due dei narratori, i sardismi e l'italiano regionale compaiono nei dialoghi tra i personaggi del luogo, che nella realtà extra-testuale dell'epoca sarebbero avvenuti esclusivamente in sardo, ma che nel romanzo sono mediati dall'italiano per garantire la comprensibilità a tutti i lettori; si tratta soprattutto dei rappresentanti di classi sociali inferiori (ad esempio *tzia* Rosina, la madre del giovane accusato ingiustamente), ma anche di quanti occupano posizioni sociali di prestigio, quando colti in situazioni informali affettivo-familiari (ad esempio Bustianu e la madre). Esclusivamente italofoni sono i ‘continentali’, rappresentanti dello Stato, come il procuratore del re e, su un versante meno ostile, il brigadiere Poli, che nutre curiosità verso la lingua e gli usi del posto¹⁷. L'opposizione tra mistilinguismo e monolinguismo dei personaggi conferma a livello stilistico quella contenutistica tra il ‘noi’ dei sardi e il ‘voi’ dei continentali, che dall'interno dell'opera si estende ai lettori impliciti (sardofoni *vs.* non-sardofoni).

I prestiti dal sardo interessano di preferenza oggetti e usi della cultura locale, dagli elementi dell'abbigliamento tradizionale (ad esempio per gli uomini la «*berritta*», *SC*, pp. 19, 37, 46, 90, e la «*taschedda*», p. 37; la «*franda*» e il «*mucadore*» per le donne, pp. 14, 42)¹⁸ e alla sfera

¹⁶ Per i prestiti dal francese, si veda soprattutto l'episodio del ballo, ad esempio: «*chef*», «Abiti à la dernière mode parisienne martoriavano silhouettes abbondanti, sviluppandosi in graziose maniche sbuffanti e ingenerosi décolletés», «*boutades*» (*SC*, pp. 83-4, 86). Per il latino, cfr. «*sic et simpliciter*» (*SC*, p. 57).

¹⁷ Poli, piemontese, collabora con Bustianu alla soluzione del caso, e si azzarda ogni tanto a riproporre in italiano modi di dire locali, svolgendo dunque la funzione di traduttore diegetico: «Come dite voi? Ha cagato fuori dal vaso. [...] L'ha crepato, questa è un'altra delle vostre espressioni che rendono bene l'idea. L'ha crepato mentre dormiva: è chiaro» (*SC*, p. 55).

¹⁸ Le verifiche linguistiche sono state compiute su M. L. Wagner, *Dizionario Etimologico Sardo* (1960-64), Ilisso, Nuoro 2008, e M. Puddu, *Ditzionàriu Online. Ditzionàriu de lingua sarda* (www.ditzionariu.org), basato sull'edizione cartacea pubblicata dalle Edizioni Condaghes, Cagliari 2000-04.

del cibo («sa cumbissìa», p. 23, «filindeu», p. 93, «pane carasau» e «casizoli», p. 94). Sono in sardo i titoli di rispetto quali «tzia» per le donne anziane (10 occorrenze, pp. 9-13, 17, 21, 32, 42, 48), «don» e «donna» per i membri dell'aristocrazia locale (5 e 9 occorrenze: pp. 37, 51, 57, 60-1 e pp. 11, 37, 40-2, 52, 54, 57; la grafia alterna tondo e corsivo), e l'allocutivo «s'abbocà» (14 occorrenze), con cui alcuni personaggi si rivolgono a Bustianu, in alternanza ad «avvocato» (10 occorrenze nei dialoghi, 28 in totale)¹⁹. Sono in sardo anche alcuni campi semantici di valore simbolico: da quelli concernenti i rapporti di classe, con l'opposizione tra padroni («sos meres», «sa mere», «sa merichedda», pp. 19, 76) e servi («teracca/u», pp. 18, 31), al furto di bestiame, ossia il falso crimine che dà inizio all'azione narrativa («bestiàmene», p. 13, «anzone», p. 17, «furati» e «furare», pp. 16, 59, 70), alla bellezza dei giovani innamorati, che convoleranno in conclusione a giuste nozze (lui «bellu pro nàrrere bellu», p. 16, lei una «immazine», p. 18), fino all'aggettivo «contularia» che caratterizza il personaggio minore di tzia Nevina (p. 20), la cui disposizione al pettegolezzo diviene spia di temi meta-narrativi, quali l'arte del raccontar storie e il gioco della loro sovrapposizione dettato dai diversi punti di vista. Il termine «balente», traducibile come 'uomo di valore' ed equiparabile al *vir* latino, ha tre occorrenze nelle sezioni diegetiche del primo narratore e di Bustianu, dove è posto in relazione alla figura del bandito, o in sintagmi come «mito del balente» e «epica del balente» (pp. 49, 65).

A delimitare con forza i confini del microcosmo locale contribuiscono la toponomastica Nùoro-centrica e barbaricina, rispetto alla quale già Cagliari e Sassari appaiono come realtà lontane²⁰, e l'onoma-

¹⁹ Per «s'abbocà», cfr. le 10 occorrenze nelle battute di tzia Rosina (*SC*, pp. 14-6, 18, 20, 26-7), e una rispettivamente in quelle del padre del narratore (p. 13), di tzia Nevina (p. 20), Zenobi (p. 99, in alternanza a 4 occorrenze di «avvocato», pp. 95-8), e del ragazzo incontrato per strada (p. 108, in alternanza ad «avvocato» nella stessa pagina). Per «avvocato», cfr. le battute del Maresciallo Tuvoni (*SC*, p. 35), di Don Podda (p. 105) e di Bartolomeo Casùla Pes (pp. 111, 113-5, 119), oltre che le diegesi del narratore eterodiegetico (pp. 62, 84, 95), di Bustianu-narratore (pp. 59, 66) e del primo narratore anonimo (pp. 21, 93).

²⁰ La fitta mappa disegnata nel romanzo ha come centro Nùoro (Sa 'e Manca, Ortobene, Biscollai, Sant'Onofrio) e da qui si estende a raggiro verso Badde Mana, Marreri, Orune, Orgosolo, Oliena, stazione Tirso, Galtellì in Baronìa, Orosei, Posada, fino a Ozieri nel Sassarese e Cuglieri nell'Oristanese; Cagliari e Sassari compaiono come centri amministrativi e culturali dell'isola, come, a livello nazionale, Roma e Bologna; la meta più lontana è l'indistinta America, verso la quale emigra il personaggio Luisi (*SC*, p. 61).

stica dei locali, sin dal nome del protagonista, «Bustianu» e «Bustià» per ‘Sebastiano’ (oltre cento occorrenze, *passim*), o, in prima pagina, «Zommarì» per ‘Giovanni Maria’ (p. 13)²¹.

La presenza di forme alloglotte è massiccia nei primi capitoli, ma decresce fino quasi a scomparire negli ultimi, dedicati, più che all’esplosione della società nuorese, all’azione investigativa e alla risoluzione del caso, per le quali non sarebbero funzionali gli aloni di incertezza linguistica derivanti dall’uso del sardo. A differenza dei prestiti da francese e latino, evidenziati dal corsivo, il sardo non è segnalato graficamente, perché elemento linguistico caratterizzante la comunità narrata (e i narratori al suo interno). La scelta di non tradurre esplicitamente i prestiti, e di affidarne la comprensione a glosse indirette o al contesto, limita spesso la possibilità di comprensione da parte del lettore non sardofono, o che non padroneggi, nello specifico, il logudorese nella variante nuorese. In tal modo, il lettore medio risulta esterno ed estraneo al mondo narrato, e deve compiere uno sforzo interpretativo per avvicinarsi alla diversità linguistica e culturale dell’opera.

3. Sardità ad assetto variabile: Sempre caro al crocevia delle lingue

In linea con le tendenze traduttorie dei paesi d’arrivo, le trasposizioni in francese e in inglese della Nùoro foisiana mirano ad una riduzione complessiva del plurilinguismo, che si complicherebbe per l’incassatura, nell’alterità di primo grado (l’italiano), di un’alterità di secondo grado (il sardo). La normalizzazione appare più marcata nel caso inglese, sin dal titolo: Quadruppani lo mantiene in originale, confidando sia nella contiguità tra le tradizioni culturali italiana e francese, sia nel fascino di un verso leopardiano per i suoi lettori; Creagh elimina l’intertestualità e sposta, invece, l’attenzione sulla figura del protagonista, *The Advocate*. Anche all’interno del testo, Quadruppani cita i versi di apertura e chiusura dell’*Infinito Leopardi* in italiano, facendoli seguire da traduzione intrafrastica (*SC (F)*, pp. 13, 120), mentre Creagh mantiene il doppio riferimento intertestuale e rende esplicito il titolo della poesia, ma lo propone solo in traduzione inglese (*SC (I)*, pp. 1, 118)²².

²¹ Cfr. ancora, ad apertura di pagina, i nomi Zenobi, Nevina, Sisinnia, Dolores, Luisi, Lenardu, e i cognomi Sanna, Casùla Pes, Bussu.

²² È probabile che, nell’affidare il testo a Creagh (1930-2012), l’editore abbia considerato, oltre alla sua traduzione di un altro romanzo nuorese, *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta (edizione italiana: 1979; trad. ingl. *The Day of Judgement*,

Inoltre, la peculiarità linguistica dell'originale è ribadita sin dalla copertina nell'edizione francese («traduit de l'italien [Sardaigne]»), mentre il sottotitolo inglese punta esclusivamente al genere del romanzo e all'ambientazione esotica (*A Sardinian Mystery*)²³.

A una micro-analisi delle prime cinque pagine del romanzo²⁴, si nota innanzitutto la ripresa senza variazioni di toponimi e antroponi-mi, tesa a creare una fittissima tessitura locale che, calata in un contesto linguistico non italiano, evoca un altrove indistinto e lontano. Per la maggior parte, i prestiti («bestiàmene», «impilù», «mucadore», «franda», «furati», «[f]achere birgònza pro carchi anzòne!», «imma-zine», «teracca») sono tradotti nelle lingue d'arrivo, con conseguente diminuzione della varietà sinonimica interlinguistica dell'originale. Se decresce il numero dei prestiti, quelli che rimangono risaltano, però, in maniera nuova nei contesti inglese e francese. Tra gli allocutivi e i titoli di rispetto, le otto occorrenze di «s'abbocà» ritornano, in corsivo, sia in *SC (I)*, dove alla prima battuta viene fatto seguire, a mo' di traduzione anche l'italiano «avvocato», sia in *SC (F)*, dove il sardo è accompagnato per due volte dall'esplicativo «avocat», come glossa intrafrastica, e in un'occasione è tradotto con «maître». «Tzia» resta in italiano, in tondo, in *SC (I)*, ed è tradotto con «mère», in corsivo, in *SC (F)*; «donna Luigia» non si modifica in *SC (I)* ma diviene «madame Luigia» in *SC (F)*. Tra le interiezioni, «mi'» viene eliminato nelle due lingue, mentre l'affermativo «eja» è tradotto in inglese («Oh, yes»), e rimane, seguito da traduzione, in francese. Più complesso è il trattamento delle forme proverbiali: «Chie tenet dinare comparit innozente, s'abbocà!», e «su dinare non fachet leze!», in apertura di romanzo, sono riproposte in inglese, in corsivo, e seguite dalla traduzione, mentre in francese la seconda compare solo come forma di plurilingui-

Farrar Straus Giroux, New York 1987), la sua propensione per la poesia, sia come autore, in inglese (ad esempio *The Lament of the Border Guard*, Carcanet, Manchester 1980), sia come traduttore di Leopardi, in prosa e in versi (cfr. *The Moral Essays*, Columbia University Press, New York 1983, e la traduzione di dieci odi leopardiane nella "PN Review", XXIX, 9-3, Jan.-Feb. 1983). Si noti, ancora, come la versione inglese di *Sempre caro*, a differenza di quella francese, non traduca la prefazione di Andrea Camilleri, in cui lo scrittore siciliano evidenzia la qualità poetica della scrittura di Fois, e il suo «lucreziano senso della natura» (*SC*, p. 9).

²³ Sulle recenti tendenze non 'estranianti' ma 'esotizzanti' delle traduzioni in inglese della *crime fiction* contemporanea, cfr. il paragrafo *Foreignising Translations and Literary Canons*, in Venuti, *The Translator's Invisibility*, pp. 151-63.

²⁴ Le pagine corrispondono ai primi cinque paragrafi del primo capitolo, cfr. *SC*, pp. 13-8, *SC (F)*, pp. 13-8, *SC (I)*, pp. 1-9.

smo implicito, ossia in traduzione ma preceduta dall'indicazione «en dialecte». In entrambi i casi, ai lettori viene risparmiata la fatica della decodifica del sardo, eseguita in loro vece dal traduttore, ma assegnata originariamente dall'autore al lettore italiano: nelle versioni straniere, il traduttore si prende carico di avvicinare il lettore all'alterità della comunità narrata, ora diminuendo l'intensità del plurilinguismo, ora accompagnandolo da glosse e note intra e interfrasali²⁵. Quadruppani si spinge oltre in questa direzione e, con intento etno-antropologico, inserisce quattordici note a piè di pagina concordate con l'autore, dedicate a spiegazioni di usi e costumi sardi, eventi storici, riferimenti letterari²⁶.

Un'ultima considerazione, per quanto rapida, merita il problema della traduzione dei diffusi fenomeni linguistici legati alla mimesi dell'oralità e informalità. Nel contesto italiano questi appaiono quasi indistruttabilmente legati alla dimensione regionale, e quindi, oltre al sardo, coinvolgono le strutture dell'italiano, mentre nel caso dell'inglese e del francese si esprimono nei colloquialismi o al massimo nella gergalità, tendenzialmente pan-nazionali. In quest'ambito, mentre Quadruppani tenta di riproporre le cascate di 'che polivalenti', le dislocazioni, le amplificazioni e ridondanze espressive, le esclamazioni e le allocuzioni al lettore dell'originale, vivacizzando lessico e sintassi, Creagh normalizza ogni deviazione dallo standard scritto di livello medio-alto. Valga, come unico esempio, un brano tratto dalla chiusura del nono capitolo (ossia la conclusione della *detection*, prima della pagina di prosa poetica dell'epilogo):

Sisinnia rinunciò ai suoi diritti sul patrimonio. E se ne andò sposa con gli abiti che aveva addosso. Mancu punta 'e pilu si portò da casa. Quando Zenobi e Sisinnia si sposarono pregarono Bustianu come un santo perché gli facesse da testimone, ma lui manco a parlarne; che fossero felici per quanto potevano e basta; che di lui non c'era bisogno; che bisognava voltar pagina; che lui aveva

²⁵ Si noti una differenza fondamentale tra la condizione dei lettori italiani e quella dei lettori inglesi e francesi. In Italia, anche quando non sono competenti nelle lingue e nei dialetti presenti nel testo, i lettori hanno familiarità con situazioni extra-testuali di diglossia e bilinguismo, che li avvicinano pertanto al rapporto tra lingue interno al mondo narrato. Nel caso dei dialetti, inoltre, a facilitare la comprensione è la radice neolatina, comune anche all'italiano, un sostegno che viene invece a mancare del tutto al lettore inglese.

²⁶ Ad esempio, se l'associazione tra «sa 'e Manca» e il cimitero di Nùoro è implicita sia nell'originale sia nella versione inglese, e richiede dunque al lettore capacità associativa e intuito, Quadruppani inserisce una nota esplicativa del significato e della sua origine (cfr. *SC*, p. 46, *SC (I)*, p. 29, *SC (F)*, p. 37).

fatto solo il suo dovere; che cos'erano queste storie di santificare i vivi. (*SC*, pp. 119-20. Sottolineature mie, qui e *infra*).

Sisinnia renounced her rights to the estate, and was married in the clothes she was standing up in. When Zenobi and Sisinnia were married they begged Bustianu to be their witness, but he would not hear of it. That they were as happy as possible was all he wished, and he wasn't needed. What mattered was to turn over a new leaf, start afresh, he said, and that what he had done was only his duty. What was all this business about making saints of the living? (*SC (I)*, pp. 115-6).

Sisinnia renonça à ses droits sur le patrimoine. Et elle s'en alla mariée, avec les habits qu'elle avait sur le dos. Manco punta 'e pilu, même pas la pointe d'un cheveu, elle emmena chez elle. Quand Zenobi et Sisinnia se marièrent, ils supplierent Bustianu comme un saint d'être leur témoin, mais lui, pas question: qu'ils soient heureux autant qu'ils pouvaient, et voilà; que de lui, on en avait pas besoin; qu'il failloit tourner la page; qu'il n'avait fait que son devoir; qu'est-ce que c'était ces histoires de sanctifier les vivants? (*SC (F)*, p. 116).

Oltre all'eliminazione da parte di Creagh del sintagma in sardo «*Mancu punta 'e pilu*», ‘neanche la punta di un cappello’ (ripreso invece da Quadruppani, in corsivo, con glossa intrafrastica), risalta la standardizzazione sintattica, ottenuta dal traduttore inglese tramite l'inserimento di verbi reggenti a sostegno dei ‘che’ dichiarativi («*was all he wished*», «*what mattered was*», «*he said*») e la sostituzione dei cinque punti e virgola dell’originale con due congiunzioni coordinanti e tre punti.

Che cosa rimane, dunque, in traduzione, della poetica e dell’ideologia che stanno alla base del plurilinguismo di Fois in *Sempre caro?* Dominique Vittoz, traduttrice francese specializzata in scrittori italiani plurilingui (dallo stesso Fois ad Andrea Camilleri, Salvatore Niffoi, Dario Fo), riflette sulla difficoltà di trasportare in francese la «doppia melodia» italiana (la melodia dialettale inscritta all’interno della melodia nazionale), in culture in cui tale rapporto, come anche quello tra norma linguistica (scritta) e variazione (orale), è percepito differentemente rispetto a quanto accade in Italia²⁷.

Se pure con rilevanti spostamenti, nelle proporzioni e nei confini linguistici interni, rispetto al massiccio plurilinguismo dell’originale, la doppia melodia italo-sarda (e sarda nell’italiano) continua ad essere presente anche nella tessitura linguistica del romanzo in traduzione, e a rafforzare stilisticamente le questioni della sardità e del rapporto

²⁷ D. Vittoz, *Traduire le métissage italien-dialectes d'Italie*, in Capra, Nimis, Berger (éds.), *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, cit., pp. 335-9: 336.

isola-stato, centrali sul piano del contenuto. Quadruppani e Creagh, operando in conformità a poetiche individuali (anche inconsce), a specifiche percezioni delle aspettative, tendenze e convenzioni della cultura d'arrivo, ed entro i limiti imposti da agenti, *editor* e case editrici, hanno mantenuto la caratterizzazione culturale isolana del romanzo di Fois.