

ANALISI DEL TESTO E TRADUZIONE Una proposta euristica

DANIELE BORGOGNI
UNIVERSITÀ DI TORINO

Abstract – The article makes the case for a heuristic approach to textual analysis and translation. The various examples discussed in the article, taken from “minor” plays by Shakespeare, highlight the importance of mixing linguistic, cultural, and cognitive perspectives to expose the layered meanings of texts, cope with the difficulties and doubts they trigger, and underscore the hermeneutic import of the translator’s choices for their translation. Such a theoretically sound but not rigid approach would not only allow critics to go beyond such restrictive limits as the artificial separation of linguistic and literary studies; it would also strengthen the hermeneutic dimension of translation as a concrete practice to adapt to the texts’ requests and to account for their complex and multifaceted nature.

Keywords: Stylistics; Cognitive Linguistics; Conceptual Integration Theory; Relevance Theory; Shakespeare, William.

1. Scopi e metodologia

Tra le tante “identità” che nel corso degli anni sono state attribuite al traduttore (traditore, mediatore, riscrittore, mediatore evanescente, autore invisibile e così via), quella di critico esperto nell’analisi del testo viene raramente menzionata, pur essendo imprescindibile. Christiane Nord, per esempio, ha dedicato un intero volume proprio a questo problema, proponendo un approccio funzionale nella speranza di trovare “a model of source-text analysis which is applicable to all text types and text specimens, and which can be used in any translation task that may arise”¹ (Nord 1991, p. 1).

In realtà, dopo decenni di post-strutturalismo e relativo sospetto nei confronti delle grandi narrazioni e degli approcci onnicomprensivi, la pretesa di elaborare un modello universale basato su una “translation-oriented text analysis without reference to the specific characteristics of the source or

¹ “un modello di analisi dei testi-fonte che sia applicabile a ogni tipologia e modello testuale e che possa essere utilizzato in qualsiasi compito traduttivo che possa presentarsi.”

target languages”² (Nord 1991, p. 1) appare oggi assai discutibile. Certo, il progetto traduttivo resta, se non l’unica fedeltà possibile come sostenevano Katharina Reiß e Hans Vermeer (1984), un elemento comunque irrinunciabile: il lungo commento di Umberto Eco alla propria traduzione di *Sylvie* di Gérard de Nerval (Eco 2003, pp. 68-79), per esempio, dimostra l’importanza di elaborare ed esplicitare i criteri alla base di scelte traduttive che altrimenti potrebbero sembrare inadeguate, infelici o addirittura ingiustificate. Tuttavia, tali criteri non possono essere formulati arbitrariamente, ma devono in un certo senso emergere dal testo stesso: affinché una traduzione sia davvero convincente, essa deve fondarsi su un apparato teorico solido ma non rigido, che in base agli esiti dell’analisi testuale possa essere di volta in volta adattato alle ipotesi e ai modelli interpretativi che il testo sollecita. Non ci si può accontentare di un’analisi linguistica se essa è meramente descrittiva e incapace di far emergere le implicazioni di portata più ampia per l’interpretazione del testo. Appare invece assai più produttivo scegliere un approccio metodologicamente serio ma intrinsecamente flessibile ed euristico, in modo che sia il testo in esame a guidare la scelta degli strumenti di analisi più consoni per apprezzare le sue caratteristiche e la sua ricchezza di significati.

La prospettiva miope di voler separare artificiosamente l’analisi linguistica dall’analisi stilistica e letteraria, come se fosse possibile distinguere un linguaggio comune da un linguaggio letterario, appare oggi insostenibile. Eppure trova ancora fieri sostenitori, sebbene già nel 1981 Geoffrey Leech e Mick Short sostenessero che “stylistics builds on linguistics, and in return, stylistics challenges our linguistic frameworks, reveals their deficiencies, and urges us to refine them”³ (Leech and Short 1981, p. 6). Più recentemente, John Sinclair, il “padre” della linguistica dei corpora, ha affermato che nell’attuale prospettiva critica:

approaches which are essentially linguistic and those which are essentially literary can both be accommodated and indeed integrated, so that they relate to each other not as alternatives but as complementary studies, meeting in the acceptance of major categories. Literature is a prime example of language in use; no systematic apparatus can claim to describe a language if it does not embrace the literature also.⁴ (Sinclair 2004, p. 51)

² “analisi del testo orientata alla traduzione che non faccia riferimento alle caratteristiche specifiche delle lingue di partenza o di arrivo”.

³ “la stilistica si basa sulla linguistica ma, di rimando, mette in crisi le nostre strutture di analisi linguistica, ne rivela le deficienze e ci spinge a raffinarle”.

⁴ “le impostazioni essenzialmente linguistiche e quelle essenzialmente letterarie possono coesistere e, anzi, essere integrate l’una con l’altra, in modo che si relazionino non come prospettive alternative ma complementari, associate da una comune accettazione delle medesime categorie

Così, il modello di analisi per esaminare i giochi di parole in Shakespeare proposto da Dirk Delabastita viene descritto come

original inasmuch as it tries to transcend the limitations inherent in the narrowly ‘linguistic’ or ‘literary’ approaches that have dominated the field until now: it reconciles the need for maximum descriptive rigour with an acknowledgement of the hermeneutic indeterminacies and the role of interpretative strategies and interpretative communities.⁵ (Ravassat and Culpeper 2011, p. 5)

Anche molti studiosi di stilistica optano a favore di feconde contaminazioni accogliendo stimoli e strumenti da altre discipline: la stilistica cognitiva, per esempio, mira a combinare

the kind of explicit, rigorous and detailed linguistic analysis of literary texts that is typical of the stylistics tradition with a systematic and theoretically informed consideration of the cognitive structures and processes that underlie the production and reception of language.⁶ (Semino and Culpeper 2002, p. ix)

Alla base di questi studi non c’è la pretesa di arrivare a interpretazioni rivoluzionarie, ma almeno di sistematizzare e rendere meno impressionistiche quelle esistenti. Di qualunque natura sia il testo in considerazione, infatti, un solido ancoramento al dato linguistico è altrettanto importante quanto l’apertura euristica nei confronti di altre dimensioni testuali di cui è necessario rendere conto e che influenzano la pratica traduttiva.

L’importanza dell’analisi testuale è, quindi, indiscutibile a patto che essa permetta di apprezzare il testo nella sua natura di tessuto di elementi concretizzati a livello linguistico, che devono essere costantemente contestualizzati all’interno del testo alla luce dei dati storici, degli elementi culturali ed epistemici di un dato periodo e delle tensioni legate alla sua produzione. Partendo da tali premesse, la traduzione può diventare uno strumento privilegiato per svelare le stratificazioni del testo perché proprio nella traduzione “tensions, compromises and hesitations – in short the very process of intersystemic interference – as well as the interaction of norms and

principali. La letteratura è un perfetto esempio di lingua in uso; nessun apparato critico sistematico può pensare di descrivere una lingua se non tiene conto anche della letteratura.”

⁵ “originale nella misura in cui cerca di trascendere i limiti fisiologici delle impostazioni angustamente “‘linguistiche’ o ‘letterarie’ che hanno dominato fino ad oggi: esso invece unisce la necessità del massimo rigore descrittivo con il riconoscimento delle indeterminanze ermeneutiche e del ruolo giocato dalle strategie interpretative e dalle comunità ermeneutiche.”

⁶ “il tipo di analisi linguistica esplicita, rigorosa e dettagliata dei testi letterari che è tipica della tradizione della stilistica con una valutazione sistematica e teoricamente consapevole delle strutture e dei processi cognitivi che sono alla base della produzione e della ricezione del linguaggio.”

values within particular zones of the target system manifest themselves with particular clarity.”⁷ (Delabastita and D’Hulst 1993, p. 18).

Una traduzione basata su un’accurata analisi del testo permette anche di apprezzare le interferenze tra i testi e le culture d’arrivo, fornendo l’opportunità di osservare le interrelazioni dei molteplici elementi linguistici, letterari, culturali, ideologici, performativi che li innervano. Di conseguenza, nel valutare una traduzione, non è tanto rilevante discutere gli eventuali errori del traduttore, ma piuttosto ricostruire le norme effettivamente implementate nell’attività traduttiva, dal momento che le scelte interpretative dipendono dalle strategie di lettura e “The time has come to regard translated texts as the result of complex decision processes, as selections made from a whole range of possibilities, which derive their historical significance from underlying poetic and cultural systems.”⁸ (Delabastita and D’Hulst 1993, p. 13).

Nella seconda parte di questo articolo si cercherà proprio di esaminare questi processi decisionali del traduttore partendo da un’analisi che metta in luce il carattere esplicitamente ermeneutico della traduzione, che di volta in volta illumina i molteplici fattori che governano il testo e ne producono i significati.

2. Discussione

Per valutare l’importanza dell’analisi testuale nella pratica traduttiva si sono scelti vari esempi tratti da opere di Shakespeare. Sono stati volutamente selezionati da opere meno frequentate, così da poterli serenamente discutere non come monumenti letterari da riverire, ma piuttosto come semplici campioni di linguaggio in uso, che per le loro caratteristiche permettono di apprezzarne in modo esemplare la stratificazione di significati, le problematiche, le difficoltà e le esitazioni che accompagnano la loro traduzione.

L’analisi testuale di tali opere deve tenere in debito conto gli aspetti filologici e intertestuali relativi alla trasmissione e all’edizione dei testi, gli eventi storici, le convenzioni sociali e la cultura dell’epoca elisabettiana cui i testi alludono in modo diretto o indiretto, per non parlare degli spunti che provengono da altre discipline: “Theatre and performance studies have productively turned to theories of anthropology, psychology, linguistics and

⁷ “tensioni, compromessi ed esitazioni – in breve il processo stesso dell’interferenza intersistemica – oltre all’interazione di norme e valori all’interno di particolari zone del sistema di arrivo, si manifestano con particolare evidenza”.

⁸ “È ormai necessario considerare i testi tradotti come il risultato di complessi processi decisionali, come una serie di scelte fatte a partire da un ampio spettro di possibilità, che traggono il loro significato dai sistemi culturali e poetici che li sottendono.”

others to seek answers to the questions that drive the field.”⁹ (Cook 2011, p. 246). Particolarmente importante, poi, è il rapporto performativo tra parola e azione in testi sostanzialmente pensati per la rappresentazione scenica più che per la lettura privata. Uno dei criteri guida dell’edizione Oxford (Shakespeare 2005, da cui sono tratte tutte le successive citazioni dalle opere di Shakespeare) è appunto quella che Paola Colaiacomo (2016, p. 5) ha definito “la epocale quanto silenziosa ricongiunzione tra scrittura e voce”, cioè il tentativo di rendere conto dei rapporti tra la dimensione testuale-letteraria e quella performativa, tra la *page* e lo *stage* (sull’argomento v. Marengo 2004). Tutte queste competenze devono essere messe in gioco anche in questioni molto puntuali come la resa di un singolo termine, perché il processo di analisi testuale che sottende tale scelta, e che molto spesso avviene in modo inconscio, costituisce un imprescindibile momento interpretativo senza il quale la traduzione perderebbe gran parte del suo significato.

In alcuni casi, la scelta traduttiva deve tener conto di riferimenti ad avvenimenti storici: per esempio, in *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth*, il dramma storico tradizionalmente noto come *3 Henry VI*, Edoardo di York e suo fratello Riccardo, il futuro Riccardo III, assistono a un raro evento astronomico: appaiono in cielo due pareli (due dischi luminosi provocati dalla rifrazione dei raggi solari contro formazioni di cristalli di ghiaccio ad alta quota) e l’inusitata compresenza di tre “soli” in cielo viene interpretata da Edoardo come segno del favore divino, poiché il sole era appunto l’emblema della casata York. Riccardo commenta l’apparizione degli astri notando che “they join, embrace, and seem to kiss, / As if they vowed some league inviolable.” (II, 1, 29-30). Il termine *league* è solitamente reso con “alleanza”, una scelta legittima che però impedisce di cogliere l’eco di eventi storici particolarmente sentiti nell’Inghilterra dell’epoca: nel 1584, infatti, la Lega cattolica guidata da Enrico di Guisa si era unita alla Spagna per impedire al protestante Enrico di Navarra, il futuro Enrico IV, sostenuto dagli Inglesi, di succedere al trono di Francia. In questo caso tradurre con “si uniscono, si abbracciano e sembrano baciarsi, quasi suggellassero una lega inviolabile” permette di veicolare il contenuto semantico delle parole di Riccardo senza perderne l’importante allusione politica.

Un altro caso interessante si trova in *The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster* (ovvero *2 Henry VI*): la suggestionabile e ambiziosa duchessa di Gloucester, Eleanor Cobham, ha preso accordi con il prete John Hume per assistere a un rito magico. Qualche

⁹ “Gli studi sul teatro e la messa in scena hanno utilmente tratto ispirazione da teorie di antropologia, psicologia, linguistica e di altre discipline per trovare le risposte alle domande che assillano questo ambito di studi.”

tempo dopo a casa della duchessa giungono la strega Margery Jordan e il mago Roger Bolingbroke cui Hume ricorda “Come, my masters, the Duchess, I tell you, expects performance of your promises.” (I, 4, 1-2). Essi evocano lo spirito infernale Asnath, che compare rispondendo in modo ambiguo alle domande che gli vengono poste. In realtà, come sempre avviene nelle opere shakespeariane, le apparizioni e le visioni hanno uno statuto ambiguo, che mettono lo spettatore in difficoltà nel decidere se siano fenomeni soprannaturali che rivelano segreti arcani o semplici allucinazioni, o addirittura simulazioni create ad arte. In effetti, il testo lascia aperta la possibilità che l'apparizione non sia reale, ma semplicemente una messinscena organizzata da Hume per impressionare la duchessa: il termine *performance* può infatti alludere al “realizzare” ma anche al “mettere in scena”, una possibilità che sembra confermata dal termine “equipaggiati” nella risposta di Bolingbroke, “Master Hume, we are therefore provided.” (I, 4, 3).

Molti registi hanno seguito questa linea interpretativa: per esempio, nell'allestimento teatrale della *Royal Shakespeare Company* nel 1963 a Stratford-on-Avon e nel successivo adattamento cinematografico dal titolo *The Wars of the Roses* (1965), Peter Hall e John Barton hanno scelto di comunicare le profezie attraverso la bocca della strega; anche nella versione televisiva diretta da Jane Howell (1983) per il progetto “BBC Television Shakespeare” non vi era alcuna apparizione soprannaturale ma era la strega a vaticinare come se fosse posseduta. Nel tradurre le parole di Hume è, dunque, importante mantenere l'incertezza dell'originale: si può scrivere che la duchessa “si aspetta di vedere (o di assistere) a ciò che avete promesso”, sottolineando proprio la dimensione performativa di ciò che è mostrato e marcandola ulteriormente attraverso una ricategorizzazione del sostantivo. Se invece la duchessa aspettasse “l'adempimento delle vostre promesse” (come traduce Fedele Bajocchi in Shakespeare 1964, p. 39), il testo sposterebbe l'attenzione sul mantenimento di una promessa più che sulla natura dubbia e “teatrale” dell'apparizione.

L'analisi del testo può anche indurre il traduttore a dare particolare enfasi a ben precise caratteristiche e connotazioni presenti nell'originale. In *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth*, Edoardo di York è ripetutamente presentato come un uomo dominato dalla sensualità, al punto da invaghirsi e sposare affrettatamente la vedova Lady Gray, mandando così a monte il matrimonio strategico combinato dal conte di Warwick con la francese Lady Bona. Persino i suoi fratelli, Riccardo di Gloucester e Giorgio di Clarence, lo deridono per questa sua eccessiva passionalità lanciandosi in una serie di salaci battute *a parte* per commentare la sua seduzione di Lady Gray. Quando i suoi consiglieri dichiarano la loro perplessità nei confronti dell'inopportuno e inatteso matrimonio, che

sicuramente provocherà l'ira del re di Francia e del conte di Warwick, Edoardo ricorda a tutti i presenti "I am Edward, / Your king and Warwick's, and must have my will" (IV,1, 15-16). Solitamente i traduttori scelgono di rendere letteralmente le parole di Edoardo, sottolineando la sua rivendicazione delle prerogative regali di imporre il proprio volere. Tuttavia, poiché il testo ha più volte (e lo farà anche in seguito) messo alla berlina la lascivia di Edoardo, le sue parole qui si prestano a essere interpretate secondo la chiave di lettura suggerita dagli altri due fratelli, che cioè egli sia schiavo della sua concupiscenza. Si può quindi far percepire una sottile ironia nelle sue parole, dal momento che egli rivendica il proprio diritto a esercitare il dominio sugli altri in un frangente in cui ha dimostrato invece di essere schiavo dei propri desideri. Naturalmente l'allusione deve rimanere tale senza modificare la "lettera" del testo ma, così come i commenti dei fratelli hanno insinuato un'altra lettura del comportamento e delle parole di Edoardo, anche la traduzione deve almeno lasciar almeno trapelare una possibile ambiguità, che starà poi al lettore più accorto cogliere. Traducendo con "Io sono Edoardo, re vostro e di Warwick, e bisogna che i miei desideri vengano esauditi", si rende soggetto proprio il termine "desideri" e si dà risalto alla sua polisemicità in grado di evocare entrambi i significati discussi.

L'analisi linguistica non risolve *ipso facto* i dubbi interpretativi che possono sorgere nella traduzione, anzi talvolta può farli percepire in modo più chiaro: in *Cymbeline*, per esempio, il malvagio e ottuso principe Cloten insegue Innogene e Pisanio nel Galles per riportare indietro la principessa e costringerla a sposarlo. Nel suo monologo che apre l'atto IV, Cloten recrimina perché la principessa ama Postumo e non lui, affermando sprezzantemente "Yet this imperceiverant thing loves him in my despite" (IV, 1, 14). Il termine *imperceiverant* (*imperseuerant* nel Folio) è un *hapax* nel macrotesto shakespeariano e molti lo considerano un conio del drammaturgo. Thomas Hanmer (Shakespeare 1743-44) ha proposto di emendarlo in *ill-perseverant*, una scelta avallata anche da Samuel Johnson (Shakespeare 1773 IX, 245), mentre Edward Capell (Shakespeare 1767-68 I, p. 34) riteneva che fosse un mero errore tipografico per *perseverant*. Horace Furness (1913, pp. 280-81) ha discusso i diversi emendamenti proposti nel corso dei secoli e, riprendendo l'opinione di George Steevens che considerava *imperseverant* una sorta di forma enfatica, ha dimostrato che Shakespeare utilizza molte volte il prefisso (*im-*) o (*em-*) con valore intensivo, per cui il termine dovrebbe indicare "eccessivamente perseverante, tetragona, ostinata". Furness stesso, però, ricordava che si trattava solo di un'ipotesi, poiché l'unico altro uso attestato del termine *imperseverant* si trova in un sermone del 1594 di Lancelot Andrewes, dove però significa "non duraturo, non permanente". L'edizione Oxford, invece, ha optato per la forma *imperceiverant* seguendo un emendamento proposto da Alexander Dyce

(Shakespeare 1857 vol. VI, p. 305), mettendo così l'enfasi sull'ottusità e l'assenza di discernimento nella principessa. Tuttavia, è anche possibile che il termine sia un esempio di "clotenismo", cioè una sorta di inconsapevole storpiatura da parte di un uomo che nella sua arrogante imbecillità (il nome del principe infatti è modellato sul termine *clot* "stupido, zuccone") oscilla costantemente tra la comicità e la malvagità e ritiene che Innogene ami Postumo solo per fargli dispetto.

Nonostante questo acceso dibattito filologico, il termine è stato sempre tradotto in modo normalizzato, facendogli perdere qualsiasi componente problematica: Gabriele Baldini propone "Nondimeno quella ostinata scempiatella s'è invaghita di lui" (Shakespeare 2003, p. 169); Aldo Camerino "Eppure quell'insensata l'ama a mio dispetto" (Shakespeare 1964, p. 1135); Giancarlo Nanni "e invece questa sprovveduta va a innamorarsi di lui per farmi dispetto" (Shakespeare 1978-91 vol. 6, p. 399); Piero Boitani "Eppure questa cocciuta senza senso ama lui a mio dispetto" (Shakespeare 1994, p. 157). Si tratta, però, di un vocabolo indubitabilmente deviante e quindi dotato di grande rilevanza da un punto di vista stilistico (sull'argomento si rimanda all'ampio studio di Douthwaite 2000). La traduzione dovrebbe, quindi, cercare di lasciare aperte le varie sfumature e implicazioni discusse in precedenza: per esempio, i neologismi "impercipiente" (che riprenderebbe l'emendamento dell'edizione Oxford) o "impersistente" (che rispetterebbe la versione del Folio) permetterebbero di rendere l'ambiguità dell'originale, utilizzando termini perfettamente comprensibili ma in senso improprio, per di più con una forma inaspettata a causa della presenza del suffisso (*im-*). Si potrebbe addirittura optare per un'agglutinazione come "impertistente", che farebbe percepire un Cloten che lotta per comunicare un concetto che non ha neppure lui chiaro in mente e che esprime fondendo "impertinente" a "persistente".

Molto spesso è necessario ricorrere a strumenti analitici più articolati per sviscerare le componenti profonde del testo da tradurre. La linguistica cognitiva, per esempio, permette di analizzare i problemi traduttivi evidenziandone gli aspetti di indagine interdisciplinare ed è quindi uno strumento particolarmente utile per svolgere un'analisi testuale in chiave euristica. La svolta cognitiva inaugurata da studi come quello di George Lakoff e Mark Johnson (1980) ha fornito l'armamentario teorico e il rigore terminologico che mancava agli studi sulla figuralità shakespeariana, mettendo in luce la natura cognitiva della metafora quale struttura nodale della grammatica e del lessico. La teoria dell'integrazione concettuale, o teoria del *blending*, riprende proprio alcune delle intuizioni della teoria della metafora concettuale per analizzare le dinamiche cognitive alla base dei meccanismi di produzione di nuovi significati. Infatti, come sostengono Gilles Fauconnier e Mark Turner, il linguaggio non riflette ma sviluppa

l'identità di ciò che viene percepito poiché “identity and opposition are finished products provided to consciousness after elaborate work; they are not primitive starting points, cognitively, neurobiologically, or evolutionarily”¹⁰ (Fauconnier and Turner 2002, p. 6). La teoria dell'integrazione concettuale è, dunque, particolarmente utile nell'analisi del testo perché il linguaggio è in grado di riconfigurare continuamente la realtà attraverso veri e propri salti semantici, cioè quei “natural language constructions that yield nonobvious meanings”¹¹ (Coulson 2001, p. 2).

Per analizzare il meccanismo di costruzione dei significati, la teoria del *blending* si avvale di una struttura dinamica basata sull'analisi degli spazi cognitivi coinvolti. Nel ben noto modello proposto da Fauconnier e Turner (2002) tale rete di integrazione concettuale si basa su uno spazio mentale generico, una sorta di costrutto schematico che determina la possibilità e la tipologia delle proiezioni di due o più spazi concettuali indipendenti di *input* in un dominio *target*, o *blend*. Grazie alle due operazioni fondamentali di compressione o decompressione, alcuni specifici elementi sono proiettati dagli *input* nel *blend*, dando origine a uno scenario mentale nuovo.

In *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth*, Riccardo di Gloucester accusa la regina Margherita, moglie di Enrico VI, definendola “Iron of Naples, hid with English gilt” (II, 2, 139). Riccardo sfrutta il contrasto simbolico tra due metalli, il ferro e l'oro, significativamente messi in rilievo dalla loro posizione specularmente enfatica nel verso: Margherita è una regina di ferro perché bellicosa (è lei a guidare le forze Lancaster contro gli York) e apparentemente priva di sentimenti (ha spietatamente ucciso il duca di York, padre di Riccardo), ma è anche una regina dell'età del ferro, fatta appunto di un metallo ben poco nobile. Inoltre, l'oro non è di fatto presente, ma metonimicamente indicato dalla *gilt* (“doratura”), termine che permette di innescare un sottile gioco di parole con *guilt* (“colpa”) per implicare il grave errore che il re ha commesso sposando una regina straniera e malvagia. La denigrazione e l'intrinseca immoralità della regina sono amplificate dalla menzione della sua città di origine. Come è noto, in epoca elisabettiana l'Italia era normalmente identificata come luogo di corruzione morale e fisica; pertanto, una regina di ferro, per di più originaria di Napoli, non può che essere corrotta e infedele, caratteristica che le precedenti parti della trilogia di *Enrico VI* hanno mostrato dando ampio spazio alla relazione adulterina tra Margherita e il duca di Suffolk. A tutto ciò va aggiunta un'ulteriore implicazione negativa:

¹⁰ “identità e opposizione sono i prodotti finiti che si presentano alla coscienza dopo un lavoro complesso: essi non sono i punti di partenza originari dal punto di vista cognitivo, neurobiologico o evolutivo.”

¹¹ “costrutti presenti nelle lingue naturali che veicolano significati non scontati.”

l'immagine mentale del ferro ricoperto dalla doratura inglese ricorda la "povertà" della regina, che è stata sposata da Enrico senza dote e ha pertanto solo l'apparenza della regina, una monarca posticcia assolutamente priva di nobiltà.

A queste implicature se ne accompagna un'altra, prodotta dalla fusione dell'immagine mentale della regina con quella della prostituzione: la vera fisionomia di Margherita è nascosta da una maschera, proprio come avveniva per le prostitute che erano solite indossare una visiera in pubblico. Per di più la regina è originaria di Napoli, luogo in cui era scoppiata, nel 1495, la prima epidemia di sifilide (sull'argomento si rimanda alla recente panoramica in Frith 2012). Di conseguenza, la menzione del ferro dorato proietta nello spazio mentale del *blend* anche l'immagine mentale delle malattie veneree e dei nasi metallici dorati o argentati che erano notoriamente indossati dai malati di sifilide per nascondere gli effetti sfiguranti sul volto.

Il fatto che solo alcuni elementi degli *input* siano proiettati nel *blend* permette di apprezzare con grande immediatezza la componente ideologica alla base di certe espressioni linguistiche o immagini metaforiche. Infatti l'operazione di *blending* non è mai neutra, ma riflette ben precisi posizionamenti dal momento che solo alcuni elementi presenti negli *input* vengono proiettati nel *blend* e la caratterizzazione di un *blend* avviene proprio grazie alla selezione di elementi diversi da *input* diversi. In questo caso, per esempio, di Napoli viene utilizzata l'associazione negativa alla sifilide, così come dell'immagine mentale della regina (che comprende tra le altre cose concetti come Sacralità, Sovranità, Monogamia, Maternità, Bene dei sudditi, Corona, Oro e così via) vengono riprese le idee di sacralità, monogamia e di oro, che però sono proiettate per disanalogia come mondanità, promiscuità e doratura. Attraverso la compressione e la decompressione dei vari elementi negli spazi *input* e la loro proiezione selettiva nel *blend*, le parole di Riccardo creano così una struttura emergente nuova, una immagine inusitata e fortemente negativa della regina grazie all'uso di *mapping* non convenzionali provenienti da diversi spazi mentali.

L'analisi testuale resa possibile dagli strumenti della teoria dell'integrazione concettuale ha un'immediata ricaduta sulla traduzione del verso. Per esempio, nel tradurre il verbo *hid* Angelo Dallagiacoma (Shakespeare 1978-91 vol. 8, p. 633) opta per un semplice "sotto", perfettamente legittimo e corretto ma poco efficace nel rendere la complessa rete di immagini mentali che Riccardo ha innescato con le sue parole. Un termine come "coperto" o "nascosto" avrebbe permesso al lettore di apprezzare più chiaramente le molteplici allusioni dell'originale, oltre a rendere meglio la connotazione negativa insita nel gesto di occultare deliberatamente che Riccardo associa all'ipocrisia e simulazione di Margherita.

Naturalmente, l'analisi del testo non ha una portata limitata alla singola parola o locuzione, ma investe le scelte di registro linguistico e, più in generale, l'atteggiamento che il traduttore sceglie di tenere. Va da sé che tali scelte non sono mai neutrali e frutto di libera scelta, dati gli immancabili condizionamenti cui il traduttore è sottoposto e che sono ormai ampiamente riconosciuti dopo gli studi di Susan Bassnett (1980), André Lefevere (1992) o Lawrence Venuti (1995). Nel caso di una traduzione delle opere di Shakespeare, poi, alle generali scelte di linea editoriale che riguardano, per esempio, se tradurre in versi o in prosa, si sommano altre decisioni, come le scelte di natura prosodica, retorica, argomentativa, la resa della plurivoca mescolanza di stili diversi, lo splendore della figuralità e dell'inventività del linguaggio shakespeariano. Bisogna poi affrontare la delicatissima questione di quanto trasmettere l'alterità dell'originale e quanto invece andare incontro alle esigenze dei lettori, muovendosi lungo l'infido e delicatissimo crinale tra comprensibilità e approfondimento.

Cymbeline offre un esempio interessante a questo proposito: l'italiano Giacomo ha scommesso con l'esule britanno Postumo di essere in grado di sedurre qualsiasi donna, persino sua moglie Innogene. Giunto in Inghilterra e presentatosi a lei, egli afferma:

GIACOMO Thanks, fairest lady.
 What, are men mad? Hath nature given them eyes
 To see this vaulted arch and the rich crop
 Of sea and land, which can distinguish 'twixt
 The fiery orbs above and the twinned stones
 Upon th'unnumbered beach, and can we not
 Partition make with spectacles so precious
 Twixt fair and foul?

INNOGEN What makes your admiration?

GIACOMO
 It cannot be i'th' eye—for apes and monkeys,
 'Twixt two such shes, would chatter this way and
 Contemn with mows the other; nor i'th' judgement,
 For idiots in this case of favour would
 Be wisely definite; nor i'th' appetite—
 Sluttery, to such neat excellence opposed,
 Should make desire vomit emptiness,
 Not so allured to feed.

INNOGEN What is the matter, trow?

GIACOMO The cloyèd will,
 That satiate yet unsatisfied desire, that tub
 Both filled and running, ravening first the lamb,
 Longs after for the garbage.

INNOGEN What, dear sir,
 Thus raps you? Are you well?

Cymbeline (I, 6, 32-54)

L'improvvisa e disorientante domanda retorica con cui Giacomo esordisce sembra il preludio a una sorta di tirata moralistica contro i difetti umani. In realtà il *them* del v. 33 utilizzato in relazione agli "uomini impazziti" si trasforma inaspettatamente in un *we* al v. 37, riferendo la generica considerazione sull'incapacità umana di distinguere il bello dal brutto a una situazione molto più attuale e legata a una situazione contingente. La continuazione del discorso culmina con l'espressiva e ambigua immagine della libidine che provoca un conato di vomito nel desiderio. La frase è stata variamente interpretata: gli studiosi ritengono che in senso generale Giacomo voglia affermare che, di fronte al ricordo della perfezione di Innogene, il desiderio stesso per un'altra donna vomiterebbe, ma essendo proverbialmente insaziabile non ha mai lo stomaco pieno e quindi può avere solo un conato e "vomitare nulla". Oltretutto la "botte cui attingi e resta piena" rimanda alla mitologica botte dal fondo bucato che le Danaidi erano state condannate a riempire nell'Ade, e vi è anche un più sottile richiamo alla "botte mercuriale" utilizzata per curare la sifilide (i vapori di cinabro "riempivano" la botte ma allo stesso tempo ne "uscivano" dal foro superiore da cui usciva la testa del malato). Nel prosieguo del discorso, il filo logico viene ulteriormente imbrogliato, amplificando la sensazione di spaesamento: la lascivia (di Postumo) è tale da indurlo a ricercare la propria soddisfazione senza distinguere tra bello e brutto, e il suo desiderio sessuale è così irrefrenabile che si rivolge in primo luogo verso la donna innocente e inesperta (simboleggiata dall'agnello), per poi dirigersi insaziabile anche verso una prostituta (l'immondizia).

L'incoerenza delle parole di Giacomo non è certo casuale: l'ambiguità a livello locutorio è funzionale alla creazione dell'effetto perlocutorio di instillare nella principessa britanna il dubbio sulla fedeltà del marito, grazie alla martellante ripetizione di termini allusivi, come "mad", "fair and foul", "appetite", "sluttery", "desire", "allured", "cloyed will", "unsatisfied desire". Di fronte a questa serie di affermazioni contraddittorie e velate, non stupisce che Innogene sia confusa: la sua titubanza è perfettamente segnalata dal *climax* che caratterizza le sue brevi domande che intercalano le parole di Giacomo: si passa dalla curiosità ("What makes your admiration?", v. 39) alla perplessità ("What is the matter, trow?", v. 48) alla preoccupazione per la sanità mentale dell'interlocutore ("Are you well?", v. 53). Giacomo, tuttavia, rassicura la principessa di essere perfettamente in sé e in tal modo lascia intendere che solo apparentemente le sue parole sono prive di logica. Dal punto di vista della teoria della pertinenza (v. Sperber and Wilson 1995), Giacomo rende ostensivo-inferenziali i suoi stimoli verbali, confermando la rilevanza ottimale di ciò che afferma e "rassicurando" Innogene sul fatto che l'elevato costo ermeneutico innescato dalle sue parole oscure è giustificato. Innogene, quindi, è chiamata a soppesarle attentamente e a ricercarvi un

4, 121), egli giura solennemente e in effetti dice la verità, intendendo il verbo *had* nel senso di “sottrarre” (ha infatti avuto il braccialetto prendendolo a Innogene addormentata). Per la mente sconvolta di Postumo, tuttavia, quelle medesime parole significano che Giacomo ha avuto il braccialetto ricevendolo in dono dalla principessa. È dunque importante che la traduzione mantenga il verbo “avere” per sfruttarne la polisemia e conservare l’incertezza del significato del verbo anche in italiano, permettendo la doppia lettura della frase e delle implicature messe in gioco dalle parole di Giacomo.

3. Conclusioni

Spesso il traduttore si trova nella condizione di uno scacchista in *zugzwang*, cioè in una situazione di gioco nella quale è obbligato a muovere pur sapendo che qualsiasi scelta provocherà effetti esiziali. Tradurre, però, resta un bisogno insopprimibile, oltre che un’attività fondamentale che permette di inoltrarsi nei meandri del testo per valorizzarne le tensioni espressive e le modalità di costruzione dei significati.

Come ricordava Umberto Eco (2003, p. 37), la traduzione non concerne “i rapporti tra due lingue, nel senso di due sistemi semiotici”, ma avviene tra due testi. Di conseguenza, la prassi traduttiva deve basarsi non tanto sulla considerazione generale dei rapporti tra le lingue in questione, ma piuttosto su un approccio eclettico e interdisciplinare adattato di volta in volta alle ipotesi e ai modelli interpretativi presenti nel testo. In questo delicato ma affascinante sforzo ermeneutico imposto da ogni traduzione, l’analisi testuale resta un processo indispensabile, soprattutto se condotta con un approccio euristico fatto di posizionamenti temporanei e mobili che, se non possono sperare di rendere il testo in tutte le sue componenti e nella sua ricchezza di significati, permettano almeno di servirsi di vari strumenti metodologicamente affidabili per rispondere alle “richieste” del testo stesso.

Una tale prassi permette al traduttore di utilizzare il maggior numero di strumenti metodologicamente affidabili senza imporre steccati o scelte aprioristiche dall’esterno. Resta, infatti, più che mai valido il *caveat* di John Drakakis, il quale denunciava che “the protean values which subsequent generations of critics have discovered in the texts themselves can be demonstrated to be in large part the projection of their own externally applied values.”¹² (Drakakis 1985, p. 24). Tradurre in fondo significa mettersi al servizio del testo, ma ciò può avvenire soltanto dopo che l’analisi testuale ha

¹² “si può dimostrare che i molteplici valori messi in luce da successive generazioni di critici nei vari testi derivano per la maggior parte dalla proiezione di valori che essi applicano ai testi stessi dall’esterno”.

sviscerato il testo nelle sue varie componenti e ha aperto prospettive di indagine ampie che la traduzione possa valorizzare appieno attraverso le sue potenzialità interpretative.

Bionota: Daniele Borgogni è ricercatore di Lingua e Traduzione – Lingua Inglese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino. Si occupa prevalentemente di teoria e pratica della traduzione, stilistica e linguistica cognitiva, testi della prima modernità inglese e delle forme multisemiotiche dell'emblematica europea. Tra le sue pubblicazioni: la monografia *“Pondering Oft”*: lettura argomentativa del *Paradise Regained di John Milton* (1998); il volume collettaneo *Le Scritture e le riscritture. Discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna* (2005); la prima edizione critica italiana con introduzione, traduzione e note di *Paradise Regained di John Milton* (2007); il volume collettaneo *Forma breve* (2016); la cura di *Cimbelino, 1 Enrico VI, 2 Enrico VI, 3 Enrico VI* (Introduzione, traduzione, note) per la nuova edizione Bompiani delle opere complete di William Shakespeare (2014-).

Recapito autore: daniele.borgogni@unito.it

Riferimenti bibliografici

- Bassnett S. 1980, *Translation Studies*, Methuen, London.
- Colaiacomo P. 2016, *E Shakespeare creò l'uomo*, in "ALIAS" 31/01/2016, p. 5.
- Cook A. 2011, *Cognitive Interplay: How Blending Theory and Cognitive Science Reread Shakespeare*, in Ravassat M. and Culpeper J. (eds.), *Stylistics and Shakespeare's Language. Transdisciplinary Approaches*, Continuum, London, pp. 246-268.
- Coulson S. 2001, *Semantic Leaps. Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*, Cambridge University Press, New York.
- Delabastita D. and D'Hulst L. (eds.) 1993, *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- Douthwaite J. 2000, *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Drakakis J. 1985, *Alternative Shakespeares*, Methuen, London/New York.
- Eco U. 2003, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- Fauconnier G. and Turner M. 2002, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York.
- Frith J. 2012, *Syphilis – Its early history and Treatment until Penicillin and the Debate on its Origins*, in "Journal of Military and Veterans' Health" 20 [4], pp. 49-58.
- Lakoff G. and Johnson M. 1980, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago.
- Leech G. and Short M. 1981, *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, London/New York.
- Lefevere A. 1992, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London.
- Marenco F. 2004, *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, UTET, Torino.
- Nord C. 1991, *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam.
- Ravassat M. and Culpeper J. (eds.) 2011, *Stylistics and Shakespeare's Language. Transdisciplinary Approaches*, Continuum, London.
- Reiß K. und Vermeer H.J. 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, M. Niemeyer, Tübingen.
- Semino E. and Culpeper J. (eds.) 2002, *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, John Benjamins, Amsterdam/New York.
- Shakespeare W. 1743-44, *The Works of Shakespeare. In six volumes* (edited by Thomas Hanmer), Printed at the Theatre, Oxford.
- Shakespeare W. 1767-68, *Mr. William Shakespeare, his Comedies, Histories, Tragedies* (edited by Edward Capell), 10 voll., printed by D. Leach for J. and R. Tonson, London.
- Shakespeare W. 1773, *The Plays of William Shakespeare ... with the Corrections and Illustrations of Various Commentators* (edited by Samuel Johnson and George Steevens), 10 voll., C. Bathurst et al., London.
- Shakespeare W. 1857, *The Works. The text revised by the Rev. Alexander Dyce. In Six Volumes*, Moxon, London.
- Shakespeare W. 1913, *The Tragedie of Cymbeline, A New Variorum Edition of Shakespeare, Volume 18* (edited by Horace H. Furness), Lippincott, Philadelphia.
- Shakespeare W. 1964, *Tutte le opere* (a cura di Mario Praz), Sansoni, Firenze.

- Shakespeare W. 1978-91, *Teatro completo* (a cura di Giorgio Melchiori), (9 voll.), Mondadori, Milano.
- Shakespeare W. 1994, *Cimbelino* (introduzione di Nemi D'Agostino; prefazione, traduzione e note di Piero Boitani), Garzanti, Milano.
- Shakespeare W. 2003 (1963), *Tutte le opere – Cymbeline* (introduzione, traduzione e note di Gabriele Baldini), Fabbri, Milano.
- Shakespeare W. 2005, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works, Second Edition*, (general editors Stanley Wells and Gary Taylor), Clarendon Press, Oxford.
- Sinclair J. 2004, *Trust the Text: Language Corpus and Discourse*, Routledge, London.
- Sperber D. and Wilson D. 1995, *Relevance. Communication and Cognition*. Second Edition, Blackwell, Oxford/Cambridge.
- Venuti L. 1995, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London/New York.