

Dalla lettura alla revisione: le sei fasi possibili della traduzione letteraria

Marco Ottaiano

Università "L'Orientale" di Napoli

1. Introduzione

L'intensificazione degli studi sulla teoria della traduzione e sulla sua pratica, unita al continuo fiorire di corsi specialistici per l'esercizio della traduzione letteraria e non, sia di ambito accademico che editoriale, ha reso negli ultimi dieci o quindici anni a dir poco incandescente il dibattito sul tema. La traduzione è sempre più al centro non solo degli interessi scientifici e professionali degli accademici ma anche e soprattutto degli studenti di lingue straniere, che vedono in essa un efficace e a tratti gratificante (non entreremo qui nella spinosa questione delle parcelle e dei diritti del traduttore letterario¹) strumento di utilizzazione delle proprie competenze di

¹ Relativamente a ciò mi limito a riferire che soltanto a partire da anni recenti si è più attentamente monitorata la questione delle tariffe pagate per la traduzione letteraria nel nostro paese, un'indagine che su scala europea già il CEATL (Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires) aveva realizzato nel biennio 2007-2008 (cfr. Foch Holger, Lhotová 2007-8). L'inchiesta sul territorio italiano più aggiornata (basata sui compensi dei traduttori

natura letteraria e linguistica. Nel nostro paese, secondo un recente studio disponibile in rete (Latella 2018), l'offerta formativa che gravita intorno alla traduzione letteraria e/o editoriale si incrementa visibilmente ogni anno, tanto da rendere necessaria un'accorta valutazione da parte dell'allievo ad essa interessato. È proprio sulla dicotomia letterario vs. editoriale che verte la questione più problematica: il lavoro accademico sulla traduzione, oggi più che mai, non può permettersi di prescindere dal tener conto dei metodi di lavoro del mondo editoriale, senza il quale la pratica traduttiva resterebbe confinata nella mera speculazione teorica, ma al tempo stesso chi svolge la traduzione propriamente editoriale non può restare ai margini degli studi della comunità scientifica ignorandone riflessioni, analisi, scoperte.

Nel presente contributo provo ad avanzare un metodo di lavoro che ho da tempo adottato per la redazione delle mie traduzioni pubblicate nel corso di questi anni e che si è andato affinando via via anche grazie al costante e proficuo confronto con gli studenti delle mie classi di traduzione sia di ambito accademico (mi riferisco alle aule di laurea magistrale) che di ambito più specificamente editoriale (e per questo secondo aspetto faccio riferimento soprattutto al Corso in Traduzione Letteraria per l'Editoria che nasce dalla collaborazione fra Istituto Cervantes di Napoli e Università "L'Orientale", un corso che ho l'opportunità di coordinare da alcuni anni, e che si propone esattamente di porsi in questo spazio bianco venutosi a creare fra l'università e il mondo delle professioni editoriali).

La traduzione ci insegna che non è possibile stabilire a priori un sistema di norme e regole, in quanto il testo letterario va affrontato nella sua unicità caratterizzante, come "una serie di casi esemplari e puntuali" (Lefèvre 2015: 48) ancor più che come problema semiotico, filologico o scientifico. Eppure, proprio sulla base della irripetibilità dell'atto traduttivo (Buffoni 2007) risulta quanto mai opportuno provare a individuare un approccio al testo che possieda una sua chiara struttura –capace pertanto di essere ben assimilata dallo studente di traduzione a cui si trasmette– ma che sia al tempo stesso in grado di rendersi flessibile alle peculiarità dell'opera letteraria che si intende tradurre. Per illustrare tale metodo, restando comunque nell'ambito della lingua spagnola, ho scelto di avvalermi di un *microrrelato*

letterari percepiti nell'anno 2011) è quella promossa dall'associazione Biblit nell'aprile del 2013 e attualmente disponibile alla pagina web del Comune di Roma (cfr. Rullo 2013).

dello scrittore argentino Marco Denevi (autore originale ed eclettico nato nel 1922 a Sáenz Peña e morto a Buenos Aires nel 1998)², un racconto che ho scelto sia per la sua evidente e quasi disarmante brevità, sia per la densità testuale che, nonostante la sua estensione minima, presenta. La scelta di prendere in considerazione un'opera di questo tipo naturalmente circoscrive queste mie considerazioni al lavoro su un testo narrativo escludendo, di fatto, gli ambiti della traduzione poetica, saggistica e teatrale che, ad ogni modo, pur con le dovute distinzioni, possono pure ricondursi a questo tipo di approccio. Il testo di Denevi ha un titolo assai interessante che ne evidenzia la chiara adesione a un genere determinato, un genere che l'autore argentino amava particolarmente e con il quale volle pertanto, a suo modo, cimentarsi (Lagmanovich 1997 e Gallego Rivera 1999). Il racconto si intitola infatti *Cuento policial* ed è contenuto in una raccolta pubblicata nel 1966, dall'altrettanto interessante titolo *Falsificaciones* (titolo che rimanda inevitabilmente al borgesiano *Ficciones*, la celebre raccolta uscita nel 1944). Ecco qui integralmente riportato il testo:

Rumbo a la tienda donde trabajaba como vendedor, un joven pasaba todos los días por delante de una casa en cuyo balcón una mujer bellísima leía un libro. La mujer jamás le dedicó una mirada. Cierta vez el joven oyó en la tienda a dos clientes que hablaban de aquella mujer. Decían que vivía sola, que era muy rica y que guardaba grandes sumas de dinero en su casa, aparte de las joyas y de la platería. Una noche el joven, armado de ganzúa y de una linterna sorda, se introdujo sigilosamente en la casa de la mujer. La mujer despertó, empezó a gritar y el joven se vio en la penosa necesidad de matarla. Huyó sin haber podido robar ni un alfiler, pero con el consuelo de que la policía no descubriría al autor del crimen. A la mañana siguiente, al entrar en la tienda, la policía lo detuvo. Azorado por la increíble sagacidad policial, confesó todo. Después se enteraría de que la mujer llevaba un diario íntimo en el que había escrito que el joven vendedor de la tienda de la esquina, buen mozo y de ojos verdes, era su amante y que esa noche la visitaría (Denevi 1966: 43).

² Tradotto in diverse lingue, Denevi ha goduto di una discreta circolazione anche in lingua italiana grazie a cinque suoi titoli pubblicati negli anni Novanta dall'editore Sellerio di Palermo nelle traduzioni di Glauco Felici e Angelo Morino: *Rosaura alle dieci* (1993), *Cerimonia segreta* (1995), *Musica di amor perduto* (1996), *Redenzione della donna cannibale* (1997) e *Assassini dei giorni di festa* (1999).

2. La prima fase

Il metodo di cui parlo giunge a individuare sei distinte fasi del lavoro traduttivo, fasi che, intendiamoci, un traduttore di norma mette naturalmente in atto, o quantomeno sarebbe raccomandabile che lo facesse; quello che qui propongo altro non è che una sistematizzazione di tale metodo, e una riflessione critica e pragmatica su ciascuna delle fasi individuate.

La prima di esse prevede un'attenta lettura non specialistica del prototesto: definisco questa fase come "lettura del lettore" in quanto esclude ogni possibile approccio analitico-testuale per privilegiare piuttosto una fruizione dell'opera in quanto tale, una fruizione che sia pertanto capace di generare nel lettore quegli effetti che lo stesso lettore, una volta indossati gli abiti del traduttore, dovrà a sua volta provare a rendere nel testo destinato al lettore modello della sua lingua. Se tradurre significa "rivivere l'atto creativo che ha informato l'originale" (Steiner 1994: 21) per poi riprodurne gli effetti nella lingua del metatesto, il traduttore dallo spagnolo che vorrà realizzare un efficace lavoro sul testo di Denevi dovrà in primo luogo valutare quel testo per quello che è, per le intenzioni con cui esso è stato scritto. La prima lettura sarà pertanto quella nella quale il lettore/traduttore dovrà lasciarsi condurre negli ingranaggi narrativi della storia, osservare come l'uomo passi rapidamente dall'interesse verso la bellissima donna del racconto a desiderare le sue ricchezze materiali, per poi vivere appieno gli istanti legati alla suspense del furto e indignarsi per il delitto commesso dal giovane, azione che il narratore è assai abile nel presentare come un fatto del tutto "inevitabile". Il lettore/traduttore sarà poi sorpreso quanto il protagonista per l'arresto, e infine meravigliato per la scoperta del diario segreto, che rivela al giovane commesso e allo stesso lettore che l'indifferenza manifestata inizialmente dalla donna era soltanto apparente (era forse il diario stesso e non un libro, quello che la donna teneva in mano sul balcone?), e che sono state proprio le fantasie scritte in un diario a contribuire in misura determinante alla soluzione dell'enigma. Il lavoro di traduzione non può non partire da questa prima fase di fruizione, in cui il traduttore si sforza di evitare ogni tipo di implicazione specialistica rispetto al testo per far sì che lo stesso testo assuma la funzione per la quale è stato realizzato: l'intrattenimento, il piacere, la riflessione, il turbamento, l'emozione, effetti che un buon testo letterario,

sia esso un romanzo o finanche un brevissimo racconto, è sempre in grado, in quanto *generatore* e non trasmettitore di realtà (Caproni 1996: 18), di suscitare in un lettore attento e sensibile.

3. La seconda fase

La seconda fase comporta invece uno sguardo al testo assai più analitico: se ne osservano meccanismi e dispositivi sintattici, tecniche, stili e registri, costruzioni di caratteri, riferimenti intertestuali. Relativamente al racconto di Denevi la seconda lettura, che potremmo convenzionalmente definire come la “lettura dello specialista”, implica il saper osservare la capacità che il testo possiede di racchiudere in poche righe una storia –raccontata attraverso le parole di un narratore extradiegetico– che appare così dettagliatamente strutturata, e dotata di un incipit dai toni tutt’altro che crinosi, da uno sviluppo legato al pettegolezzo, dall’ideazione del crimine (il furto nella casa della donna), dal suo fallimento, dall’azione delittuosa in sé (contenuta in appena un rigo), dalla fuga, dalla successiva tranquillità del criminale relativamente alla sua incriminazione, dall’arresto, dallo stupore del protagonista e infine dal colpo di scena finale (la scoperta del diario): *Cuento policial* è di fatto un vero e proprio distillato del genere poliziesco, in quanto ne contiene tutti gli elementi precipui benché essi siano ridotti al minimo indispensabile. La lettura “specialistica” si concentrerà inoltre sul rapporto tra vero e falso, tra fantasia e realtà, tra scrittura e metascrittura, tutti aspetti che il testo di Denevi mette abilmente in gioco e che solo una seconda lettura più professionale è in grado di rivelare in maniera evidente. Ma di fatto questa seconda fase di lavoro deve anche concentrarsi sulla valutazione di aspetti più specificamente linguistici, come detto, a partire da quello relativo al lessico adoperato dall’autore, un lessico che presenta verbi (coniugati all’imperfetto o al passato remoto secondo una linea narrativa tradizionale) che risultano essere prevalentemente di primo livello semantico (*trabajar, pasar, decir, guardar, despertar, matar, robar, descubrir, detener, confesar, enterarse, escribir, visitar*, etc...), tranne che in un caso significativo, quello in cui appare il participio del verbo *azorar*, verbo in cui risiede tutto lo sconcerto del protagonista, e dello stesso lettore, rispetto all’improbabile svelamento del crimine. Il lettore/traduttore noterà altresì, in questa seconda fase del

lavoro sul testo, la presenza minima di aggettivazione (sono soltanto sei infatti gli aggettivi presenti: *bellísima, penosa, increíble, policial, íntimo, buen*, tutti assolutamente indispensabili allo snodo narrativo e al tempo stesso anch'essi considerabili di primo livello) e un ricorso moderato ma significativo a lessemi collegati all'ambito del genere poliziesco (e mi riferisco non solo a termini per designare i "ferri del mestiere" quali *ganzúa* a *linterna sorda*, ma anche al verbo *introducirse* unito all'impiego dell'avverbio *sigilosamente* oltre che naturalmente a parole quali *policía* e *crimen*). Ulteriori elementi di analisi riguardano senz'altro la paragrafizzazione del testo, che non presenta alcuna andata a capo, e l'estensione di ogni periodo, che non supera mai le due righe e che ha la sua frase più lunga proprio alla fine, laddove l'autore rivela al lettore l'esistenza di un diario segreto basato su delle fantasticherie che hanno però il merito di condurre la polizia ad inchiodare il vero colpevole.

4. La terza fase

Questo lavoro di dissezione del testo fonte conduce il traduttore a un più agevole lavoro in quella che è, a questo punto, la terza fase che abbiamo individuato e che riguarda inevitabilmente la prima redazione della propria traduzione. Possiamo quindi definire questa fase come "traduzione propriamente detta": quello stesso testo finora analizzato esclusivamente entro i confini del codice linguistico in cui è stato realizzato, viene ora osservato e ri-creato in un'altra lingua. Rivivere l'atto creativo dell'originale significa, fra le altre cose, compiere le proprie scelte fra molteplici opzioni traduttive possibili, stabilire uno stile e una modalità espressiva, intervenire sulla sintassi del prototesto adattandola a quella della propria lingua e non cadere nelle insidie che nascono dall'invadenza del testo fonte sulla lingua del metatesto, soprattutto se ci si muove "nella tensione contraddittoria" delle cosiddette lingue vicine (Steiner 1994: 465), quali sono in effetti lo spagnolo e l'italiano. Riprendendo il testo di Denevi, nella fase della traduzione occorre senz'altro, in primo luogo, decidere come è possibile rendere la locuzione prepositiva iniziale *Rumbo a la tienda*, capace di collocare così efficacemente il racconto *in medias res* ma del tutto priva di un corrispettivo pieno in lingua italiana: le opzioni *Diretto al negozio* o *Sulla via del negozio*

risulterebbero del tutto inappropriate nella resa letteraria di un testo tradotto nella nostra lingua, e un attento traduttore giungerà a comprendere come sia più opportuno optare per una infinitiva –*Nel recarsi al negozio* è probabilmente l’opzione migliore–, soluzione con cui si riesce a collocare fin da subito il lettore nell’ingranaggio narrativo e nel mondo del racconto. Fin troppo scontato sarebbe poi sottolineare qui la cautela con cui tradurre il lessema *vendedor*, che nel contesto di *Cuento policial* ha un equivalente semantico pieno nella parola italiana *commesso*, laddove invece l’opzione *venditore* risulterebbe un vero e proprio calco lessicale. È la stessa attenzione con la quale la frase relativa che comincia con il sintagma *en cuyo balcón* non può che essere tradotta in italiano con l’opzione *sul cui balcone*, un’opzione che da un lato mantiene la struttura ipotattica del periodo presente nel testo fonte e dall’altro avverte come necessario il cambio di preposizione in lingua italiana. Restando nell’ambito degli adattamenti alla lingua del metatesto appare interessante il caso rappresentato dalla frase *La mujer jamás le dedicó una mirada*, sia per la necessità di creare, in italiano, una struttura dei tempi verbali che vada a sostituire il *pretérito indefinido* spagnolo con un trapassato prossimo in modo da creare una consequenzialità che la lingua castigliana tende invece generalmente ad appiattare, sia per l’opportunità di intervenire sul sintagma *dedicar una mirada*, piuttosto comune in spagnolo, con l’altrettanto comune locuzione italiana *degnare di uno sguardo*. Risulta pure interessante il caso relativo all’oggetto che in spagnolo viene designato dalla coppia sostantivo + aggettivo *linterna sorda* per la cui corretta resa traduttiva occorre operare una breve ricerca (ai tradizionali strumenti lessicografici qui sarebbe saggio aggiungere una ricerca web per immagini) che permetterà di scoprire che quello stesso oggetto, in lingua italiana³, è designato attraverso lo stesso nome (*lanterna*) ma con un significativo cambio di aggettivo (*cieca* in luogo di *sorda*). È poi sul termine *azorado* che deve di sicuro soffermarsi il traduttore scrupoloso in quanto, come già detto, su

³ Secondo la definizione data dal dizionario Treccani (1997) si tratta di un apparecchio d’illuminazione, di forma circolare, che concentra la luce in un fascio ed è fornito di uno schermo girevole con cui si può occultare la luce. Nata inizialmente per designare una specifica tipologia di lampada ad olio, in epoca più recente lo stesso sintagma indica pure la versione elettrica, provvista dello stesso procedimento di occultamento della luce. Del tutto equivalente è la definizione di *linterna sorda* fornita dal *Diccionario de Uso del español* di María Moliner (1998) e dallo stesso *Diccionario de la lengua española* della RAE (2014).

questo participio risiede tutto lo straniamento e lo sconcerto del protagonista, nonché quello del lettore del racconto, rispetto all'attribuzione del delitto; Joan Corominas, nel suo dizionario critico etimologico (Corominas 1984), suggerisce due sinonimi per il verbo *azorar*, ovvero *sobresaltar* e *conturbar* ed è probabilmente su questa seconda area semantica che occorre concentrarsi per la resa italiana: il turbamento, lo sconcerto, la confusione sono senza dubbio le sensazioni più naturali che si sprigionano nel personaggio fittizio (e nello stesso lettore), e dopotutto rappresentano uno degli obiettivi che il genere poliziesco si propone di generare nel suo pubblico. La scelta del participio passato *turbato* risulterebbe qui però una vera e propria *diminutio* rispetto alle intenzioni del racconto mentre appaiono più corrette soluzioni come *inquietato* (termine che rimanda a una precisa letteratura di genere) o più semplicemente espressioni come *sbalordito* o *sconcertato* che pure rendono efficacemente le sensazioni provate dal giovane assassino della donna e dal lettore. Tali riflessioni sottolineano inoltre come i principali ausili per la traduzione letteraria risultino essere monolingue e dizionari etimologici piuttosto che strumenti lessicografici quali il dizionario bilingue che comportano il rischio concreto di irreggimentare delle scelte anziché favorire la riflessione linguistica. Tornando al racconto, infine, il traduttore non potrà non prestare attenzione all'inciso *buen mozo y de ojos verdes*, sia per il significato italiano dell'aggettivo *bueno* nella sua forma apocopata (è evidente che ci si riferisca a un aspetto estetico e vada quindi tradotto con l'espressione *bel ragazzo*) sia per la necessaria eliminazione della congiunzione spagnola *y* che permetta di legare la coppia aggettivo + sostantivo riferita al soggetto (*el joven vendedor de la tienda*) al successivo complemento di qualità (*de ojos verdes*).

5. La quarta fase

Naturalmente quelli indicati sono soltanto alcuni casi rilevanti contenuti in un testo dall'apparente semplicità quale è appunto *Cuento policial*, ma ci sono serviti come elementi esemplificativi del lavoro previsto per la terza fase della traduzione. Appare scontato che la quarta fase sia rappresentata dalla revisione, ma è appunto sul tipo di revisione che occorre fare un'importante distinzione: sarebbe infatti molto più corretto parlare, per questo

stadio del processo traduttivo, di una “revisione *in presenza* del prototesto”, in quanto il riscontro sul lavoro realizzato non può prescindere dalla presa in considerazione del testo fonte, che è ancora capace di rivelare al traduttore errori, sviste, interpretazioni linguistiche scorrette e molto altro. È per queste ragioni che revisionare il prodotto del nostro lavoro di traduzione deve implicare, in questa fase di verifica, il riferirsi costantemente al prototesto, secondo una linea riconducibile a prospettive certamente, inevitabilmente e almeno provvisoriamente *source oriented*: è infatti piuttosto naturale che in questa fase, nella quale il traduttore non ha ancora compiuto il definitivo affrancamento dall’opera tradotta, molte scelte tendano verso l’universo semiotico dello scrittore piuttosto che verso quello del lettore (Eco 1995). Ma dopotutto, la quarta fase è anche quella che permette di evitare gli errori più clamorosi: ha fatto scuola, al riguardo, la candida ammissione di Luciano Bianciardi, il noto scrittore italiano nonché traduttore di Henry Miller, Jack Kerouac, Stephen Crane, John Steinbeck e molti altri autori statunitensi, che in un articolo degli anni Sessanta, poi ripubblicato all’interno di una più recente raccolta, confessava ai suoi lettori:

A me accadde di far stare un personaggio, in piedi, davanti alla vedova. Per mia fortuna qualcuno se ne accorse prima che il libro fosse stampato, e mise il personaggio al posto giusto, cioè davanti alla finestra. Un palese errore di lettura, favorito dal fatto che in lingua inglese le due parole sono quasi identiche: *window* è la finestra, *widow* è la vedova (Bianciardi 1994: 157).

L’aneddoto è piuttosto utile a rimarcare quanto fattori umani quali stanchezza, distrazione, suggestione giochino un ruolo determinante nella casistica degli errori di traduzione e che, nondimeno, possono essere evitati non tanto nel corso di un’ordinaria correzione di bozze ma piuttosto in questa fase di revisione in cui lo sguardo del traduttore deve saper oscillare abilmente fra prototesto e metatesto per snidare per l’appunto, fra le altre cose, errori come quello raccontato da Bianciardi (l’errore nel caso specifico è individuato da un “qualcuno” non meglio precisato: una persona vicina allo scrittore/traduttore o il revisore della casa editrice?). L’immersione nell’universo narrativo del testo fonte finisce col generare, a un certo punto del lavoro, una così profonda assimilazione di quel testo da parte del traduttore che questi rischia concretamente di diventare produttore di un nuo-

vo senso, tanto da modificare l'opera su cui lavora in base a percezioni ed esperienze personali. L'ingombrante, severa presenza del prototesto giunge, in tal modo, ad assumere un ruolo fondamentale in questa fase del lavoro, ricollocando il traduttore al proprio ruolo, ovvero non quello di scrittore "trasparente" o "invisibile" (Terracini 1996), come alcune teorizzazioni del secondo Novecento hanno provato a definire, ma piuttosto come uno scrittore ingabbiato entro i confini più o meno angusti che sono stabiliti e marcati dal mondo del prototesto.

6. La quinta fase

Questa stessa "ingombrante" presenza del testo fonte, ad ogni modo, non è, e non deve essere, permanente in quanto a questo punto del lavoro diventa assolutamente necessario passare a quella fase che è opportuno definire come "revisione *in assenza* del prototesto". Il lavoro di traduzione letteraria, occorre ricordarlo, è destinato a colui che Bruno Osimo definisce come "lettore modello" della cultura ricevente (Osimo 2011: 119), ovvero a colui che non necessariamente coincide con il lettore modello postulato dall'autore nella cultura emittente ma piuttosto con quell'orizzonte d'attesa (*Horizontverschmelzung*) teorizzato da Hans Robert Jauss negli anni Ottanta dello scorso secolo e riguardante il sistema di riferimenti o l'atteggiamento mentale con cui un ipotetico soggetto prende contatto con un dato testo. Revisionare adesso il proprio lavoro di traduzione esclusivamente alla luce della lingua del metatesto permette al traduttore di muoversi in una dimensione puramente intralinguistica e di operare pertanto le proprie modifiche e i proprio aggiustamenti provando a valutare il testo con il maggior distacco possibile dalle implicazioni del processo traduttivo. È, per dirla con le ben note categorizzazioni di Jakobson (1995: 53), una vera e propria "riformulazione", una traduzione interna alla lingua del metatesto volta ad offrire la più leale versione di quel testo nella propria cultura. Il traduttore torna in qualche modo lettore, come avveniva per la prima fase, benché adesso questa nuova lettura implichi un confronto con se stessi; ed è proprio per questa ragione che risulta, in questa fase, fondamentale l'ausilio di un buon dizionario italiano dei sinonimi –e penso all'aggiornatissimo dizionario di Giuseppe Pittàno (2013)– che consente, soprattutto per le opzioni di am-

bito lessicale, di valutare il maggior spettro semantico possibile offerto dalla lingua della cultura ricevente. Tornando al testo di Denevi, la revisione si concentrerà esclusivamente sulla resa italiana che a questo punto potrebbe rivelare nuove questioni da sciogliere: una prima versione della traduzione, infatti, avrebbe potuto optare per conservare la coppia aggettivo + sostantivo nella frase *se vio en la penosa necesidad de matarla* in cui il soggetto è chiaramente il giovane commesso. È sicuramente corretto decidere per una soluzione sintatticamente e lessicalmente aderente al prototesto traducendo *si vide nella penosa necessità di ucciderla*, benché risulti a mio avviso assai più convincente introdurre un inciso e tradurre pertanto con *si vide, suo malgrado, costretto a ucciderla* evitando in tal modo ogni rischio di calco del testo fonte e conferendo inoltre al tempo stesso una maggiore letterarietà al racconto e una più consueta formulazione della frase in lingua italiana. Siamo nell'ambito di ciò che Peeter Torop (2010: 65) definisce come “il parametro del livello di esplicitzza”, quello che comprende ogni tipologia di connotazione culturale riconducibile alla lingua. Uno sguardo attento e consapevole sull'italiano letterario potrebbe condurre poi il traduttore a rivedere ulteriormente la soluzione contenuta nella frase *buen mozo y de ojos verdes* contenuto nel periodo che chiude il *microrrelato*: la resa italiana *bel ragazzo dagli occhi verdi*, in cui già nella prima redazione della traduzione si comprendeva chiaramente di dover eliminare, come detto sopra, la congiunzione spagnola *y*, può essere ora riconsiderata alla luce della lingua del metatesto e richiedere magari l'introduzione di un articolo indeterminativo (*un bel ragazzo dagli occhi verdi*) che ricrei l'efficacia espressiva di quell'inciso, assolutamente determinante nello snodo finale del racconto. La quinta fase è pertanto quella che più di tutte spinge il traduttore a muoversi “con le parole della letteratura” ricevente (Beccaria 2006: 306-7), quella che nel nostro caso è rappresentata da una lingua a sua volta profondamente letteraria e al contempo costantemente aperta agli influssi delle lingue dominanti (Even-Zohar 1995: 234-38) e ai cortocircuiti linguistici della contemporaneità.

7. La sesta fase

A questo punto il lavoro traduttivo operato sul testo fonte dovrebbe ritenersi concluso in quanto sono stati messi in campo tutti gli opportuni approcci all'opera che andava tradotta, dalla mera fruizione iniziale alla più accorta e oggettiva revisione possibile. Eppure, una necessaria ed ulteriore fase operativa è di fatto rappresentata da quella che è possibile definire come "lettura del lettore esterno", che qui non riguarda necessariamente l'intervento, di fatto inevitabile, del redattore editoriale incaricato di revisionare il lavoro di traduzione, ma piuttosto di un lettore personale di fiducia, col quale è possibile stabilire un proficuo confronto sul testo in quella che deve essere una fase precedente alla eventuale consegna del lavoro all'editore. La lettura esterna, da affidare naturalmente a un assiduo e acuto lettore di testi narrativi che deve ignorare il testo fonte se non addirittura la sua esistenza in modo da poter valutare la nostra traduzione come se fosse l'opera originale, diverrà così il prezioso momento della più capillare e scrupolosa delle revisioni possibili, peraltro compiuta su un testo dalla scrittura già fortemente sorvegliata in quanto passata attraverso il setaccio della fasi precedenti. Soltanto una lettura del tutto esterna, come non potrà mai essere quella del traduttore, sarà in grado di svelare eventuali ulteriori sedimenti del prototesto sul metatesto, sedimenti che a un certo punto del lavoro molto probabilmente il traduttore non è più in grado di cogliere, in quanto troppo coinvolto dallo stesso processo traduttivo fino a quel punto realizzato. Dopotutto questo stesso lavoro sul testo è pure svolto, come si è accennato, dal revisore della casa editrice che ha il compito di infondere al testo tradotto "l'impronta dell'editore" (Calasso 2013), ovvero di "orientare" la traduzione ricevuta dalle mani del traduttore verso il destinatario a cui un dato progetto editoriale intende rivolgersi. Di solito anche il lavoro del revisore editoriale può svilupparsi in due fasi distinte, "in presenza" e poi "in assenza" del prototesto, soprattutto se la traduzione è stata commissionata a figure professionalmente più giovani o con collaborazioni sporadiche con quella specifica realtà editoriale, e pure se in quella stessa casa editrice esiste una figura che conosca la lingua del prototesto al punto da poter entrare nel merito delle scelte del traduttore.

Ad ogni modo, in quanto spesso figura tendenzialmente più debole dal

punto di vista contrattuale rispetto all'editore, il traduttore può così tutelare l'originalità del proprio lavoro grazie ad una revisione previa, nel corso della quale si è più liberi di mediare fra le ragioni del revisore e quelle del traduttore. A qualunque delle due tipologie indicate appartenga, la lettura esterna è in ogni caso una stimolante negoziazione che ha per contraenti non più due soggetti –autore e traduttore– ma tre, ciascuno con il proprio corollario di ragioni, ciascuno con la propria idea di testo. In questa forma di relazione, come è evidente, è il traduttore ad assumere in ogni caso il ruolo centrale, quello di mediatore fra due poli dalle possibilmente molteplici divergenze, ponendosi come crocevia indispensabile nella trasmissione di un universo letterario altro.

Bibliografía citada

- BECCARIA, Gian Luigi (2006), *Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi*, Milano, Garzanti.
- BIANCIARDI, Luciano (1994), “Il traduttore” in *La solita zuppa e altre storie*, Milano, Bompiani.
- BORGES, Jorge Luis (1944), *Ficciones*, Buenos Aires, Sur Editorial.
- BUFFONI, Franco (2007), *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e sull'essere tradotti*, Novara, Interlinea.
- CALASSO, Roberto (2013), *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi.
- CAPRONI, Giorgio (1996), *La scatola nera*, Milano, Garzanti.
- COROMINAS, Joan (1984), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- DENEVI, Marco (1966), *Falsificaciones*, Buenos Aires, Eudeba.
- ECO, Umberto (1995), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1995), “La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario” [traduzione di Stefano Traini], in Siri Neergard ed., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- FOCK HOLGER, Haan Martin de; Lhotová Alena (2007/2008), *Redditi comparati dei traduttori letterari in Europa*, Bruxelles, CEATL [30/12/2018] <<https://www.ceatl.eu/wp-content/uploads/2010/09/surveyit.pdf>>
- GALLEGO RIVERA, Matilde (1999), *Un antídoto contra la manipulación*

- genética hereditaria: “el valor original de las palabras”*, Asele, Actas X [30/12/2018] <https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/10/10_0287.pdf>
- JAKOBSON, Roman (1995), “Aspetti linguistici della traduzione” [traduzione di Luigi Heilmann e Letizia Grassi], in Siri Neergard ed., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- JAUSS, Hans Robert (1988), *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida.
- LAGMANOVICH, David (1997), *El microrrelato. Teoría e historia*, Madrid, Menoscuarto Ediciones.
- LATELLA, Damiano (2018), “I corsi di traduzione editoriale esistenti in Italia”, *Rivista Tradurre* [30/12/2018] <<https://rivistatradurre.it/2018/11/i-corsi-di-traduzione-editoriale-esistenti-in-italia/>>
- LEFÈVRE, Matteo (2015), *La traduzione dallo spagnolo*, Roma, Carocci.
- MOLINER, María (1998), *Diccionario de Uso de la lengua española*, Madrid, Gredos.
- OSIMO, Bruno (2011), *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.
- PITTÀNO, Giuseppe (2013), *Il grande dizionario dei sinonimi e dei contrari. Dizionario fraseologico delle parole equivalenti, analoghe e contrarie*, Milano, Zanichelli.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa
- RULLO, Marina (a cura di) (2013), *Inchiesta sulle tariffe per le traduzioni in diritto d'autore in riferimento ai contratti firmati nel 2011 per committenti italiani* [30/12/2018] <https://www.comune.roma.it/PCR/resources/cms/documents/presentazione_inchiesta_tariffe_2011.pdf>
- STEINER, George (1994), *Dopo Babele*, Milano, Garzanti [traduzione di Ruggero Bianchi rivista da Claude Béguin].
- TERRACINI, Benvenuto (1996), *Conflitti di lingue e culture*, Torino, Einaudi.
- TOROP, Peeter (2010), *La traduzione totale*, Hoepli, Milano.
- Vocabolario Treccani*, [30/12/2018] <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>.