

MAURIZIO MAZZINI

Université de Wrocław

STILE COLLOQUIALE
E TURPILOQUIO FRA INTRADUCIBILITÀ
E PROBLEMI DI DOSAGGIO
SULL'ESEMPIO DI *NOVECENTO* DI ALESSANDRO BARICCO
NELLA TRADUZIONE POLACCA DI HALINA KRALOWA

Alessandro Baricco appartiene al novero degli scrittori italiani contemporanei maggiormente letti e, al contempo, controversi. All'indubbio successo di pubblico (benché non manchino i suoi feroci detrattori), fa riscontro infatti un giudizio complessivamente tiepido, se non severo, da parte della critica. In ogni caso si tratta di un autore poliedrico, la cui attività spazia dalla saggistica – in particolare saggi di critica musicale – alla prosa e al teatro.

Nell'ambito dei testi destinati alla messa in scena *Novecento* si contraddistingue per la sua atipicità di genere. Abbiamo infatti a che fare con un'opera ibrida, di difficile classificazione: racconto, leggenda destinata alla pubblica lettura, o forse semplicemente monologo teatrale, come ci indica nella versione polacca la traduttrice?

La risposta non appare semplice. Si tratta infatti di definizioni applicate *a posteriori*, nell'intento di catalogare un testo dalla natura sfuggente, affibbiandogli un'etichetta che serva a renderne la materia meno indomabile. Il quesito di base a cui occorre trovare una risposta è il seguente: si tratta di un'opera teatrale? A suffragio di questa ipotesi gioca in primo luogo la presenza delle didascalie, « istruzioni per l'uso » che presuppongono la presenza potenziale di un mediatore situato fra l'autore del testo e i suoi fruitori, al quale viene affidato il compito della realizzazione scenica che consiste nell'instaurarsi del senso come prodotto di lavoro di trasformazione¹. Ad esse, nel testo di Baricco, fa riscontro l'assenza di quella dimensione dialogica che, secondo Peter Szondi, ha segnato l'avvento del dramma moderno². Tuttavia, come ha rilevato Cesare Molinari,

¹ Cfr. G.F. Bettetini, *Produzione di senso e messa in scena*, Bompiani, Milano 1975, *passim*.

² Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, *passim*.

dal punto di vista teatrale la battuta, cioè le parole che si presuppongono pronunciate da un personaggio (attore), può essere assente: *Veleno*, scritto da Roger Vitrac nel 1922 consta di una serie continua di didascalie, così come gli *Actes sans paroles* di Beckett. Non possono mancare invece le didascalie: le *Avventure celesti del sig. Antipirina* di Tristan Tzara, o *Il tabacco fa male* di Cechov sono monologhi, ma per essere assunti teatralmente è necessario un simbolo che definisca « qui parla Antipirina », o « qui parla Ivan Ivanovic Niuchin »³.

A questo va aggiunta, a sostegno dell'ascrivibilità del testo al genere drammatico, la genesi stessa dell'opera, nata con finalità sceniche precise. D'altro canto siamo in presenza di una storia raccontata da un narratore onnisciente che evoca la figura del protagonista il cui nome dà il titolo all'opera (inspiegabilmente non tradotto nella versione polacca di Halina Kralowa con *Wiek dwudziesty*), e ne racconta le vicende, permettendogli talvolta di prendere la parola direttamente, il che farebbe propendere per la sua classificazione in termini di racconto o semplicemente di « storia », come direbbe l'autore. Inoltre occorre osservare che neanche la definizione di monologo si addice a questo testo. Nella terminologia teatrale infatti con esso si intende « il discorso di un personaggio non indirizzato direttamente ad un interlocutore allo scopo di ottenere una risposta »⁴. Si tratta pertanto di un elemento interno al Testo Drammatico (TD), e non fondante il TD stesso nella sua totalità.

Del carattere aleatorio di qualsiasi tentativo di definizione esaustiva di *Novecento* è del resto pienamente cosciente lo scrittore stesso, il quale nella premessa all'opera scriveva:

Ho scritto questo testo per un attore, Eugenio Allegri, e un regista, Gabriele Vacis. Loro ne hanno fatto uno spettacolo che ha debuttato al festival di Asti nel luglio di quest'anno. Non so se questo sia sufficiente per dire che ho scritto un testo teatrale: ma ne dubito. Adesso che lo vedo in forma di libro, mi sembra piuttosto un testo che sta in bilico tra una vera messa in scena e un racconto da leggere ad alta voce. Non credo che ci sia un nome, per testi del genere. Comunque, poco importa. A me sembra una bella storia, che valeva la pena di raccontare. E mi piace pensare che qualcuno la leggerà⁵.

Se ne deduce che lo scrittore fosse combattuto fra la coscienza dei condizionamenti connessi alla genesi particolare del testo, destinato *a priori* a divenire – riprendendo la terminologia di Marco De Marinis – Testo Spettacolare (TS)⁶, anzi ideato con finalità sceniche precise, e la convinzione che la sua piena fruizione implichi i tempi più lenti e i ritorni che solo la lettura individuale può consentire. Egli, in sostanza sembra prevedere una doppia fruizione, scenica e collettiva da un lato, basata sulla lettura e individuale dall'altra, fruizioni legate dal comune denominatore di quella gioia di affabulazione, di quel piacere di raccontare che emerge dalle sue parole e che non si traduce in un'unica possibile tecnica di « consumo » del testo.

³ C. Molinari, V. Ottolenghi, *Leggere il teatro*, Vallecchi, Firenze 1977, pp. 17–18.

⁴ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Ossolineum, Wrocław 1988, p. 305 (trad. M. M.).

⁵ A. Baricco, *Novecento*, Garzanti, Milano 1994, p. 10.

⁶ M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1982, pp. 60–98.

A me pare però che una definizione parzialmente calzante di testi di questa sorta nella terminologia letteraria esista e che, teatrologicamente parlando, sia riconducibile al concetto di « monodramma ». Sentiamo come definisce questo genere di testo Patrice Pavis:

Forma drammatica in cui esiste una sola figura drammatica, o *pièce* scritta per un unico attore (che può ricoprire diversi ruoli). L'azione si concentra di solito attorno ad un unico personaggio, il cui monologo svela le motivazioni psicologiche delle sue azioni⁷.

Definizione applicabile previa avvertenza che se da un lato risolve il dubbio della mancata compresenza di più voci, tipica della scrittura teatrale, dall'altro lascia irrisolta la questione della mancanza dell'enunciazione monologica da parte del protagonista, poichè in questo caso, se di monologo si può parlare, almeno a tratti, si tratta del monologo del narratore.

In ogni caso a favore dell'affiliazione del testo al genere drammatico testimonia anche e soprattutto la situazione oggettiva di utilizzo dell'opera: *Novecento* viene recepito dai registi come un testo teatrale ed è stato ripetutamente messo in scena, suscitando talora controversie e polemiche fra l'autore e i « signori della scena ». Che poi esso possieda doti implicite di spettacolarità lo dimostra anche il fatto che Giuseppe Tornatore ne ha tratto un film intitolato – riprendendo con lieve modifica una frase del testo – *La leggenda del pianista sull'Oceano*.

Si tratta infatti della storia leggendaria di un trovatello, rinvenuto su un pianoforte a bordo di un piroscafo in rotta fra l'Europa e l'America. Il bambino, allevato da un marinaio di colore e da lui chiamato *Novecento* per essere nato il primo anno del nuovo secolo, si rivelerà un virtuoso del pianoforte. Egli passerà tutta la vita a bordo della nave, senza voler scendere a terra, terrorizzato dalla pluralità e complessità del mondo di chi vive sulla terraferma, finendo per legare la sua sorte a quella del natante destinato, dopo i danni bellici, alla demolizione. Una storia raccontata in gran parte da un trombettiere che, avendo lavorato per alcuni anni sulla stessa nave, aveva avuto la possibilità di conoscere il protagonista e la sua incredibile storia.

Al carattere atipico della struttura testuale corrisponde in *Novecento* uno stile letterario caratterizzato dalla predominanza di un registro linguistico basso, molto vicino al parlato e, per aggiunta, nella sua versione più colloquiale, infarcita di turpismi ed espressioni volgari. Componenti di tale stile sono, a livello lessicale, le numerose espressioni turpi e volgari rinvenibili nel testo e, a livello sintattico, nelle aggiunte pleonastiche, nelle inversioni, nelle enfasi che adeguano il sintagma ai ritmi e agli accenti del parlato colloquiale. Sono questi gli scogli più minacciosi contro cui rischia di infrangersi il traduttore nel suo pericoloso navigare dal porto sicuro del testo di partenza ai tanti possibili approdi del testo d'arrivo.

Particolarmente ostici risultano i volgarismi. Essi creano enormi difficoltà per tutta una serie di motivi, tra i quali spiccano a livello linguistico

⁷ P. Pavis, *op. cit.*, p. 305 (trad. M. M.)

- la mancanza di espressioni volgari semanticamente equivalenti funzionali nel medesimo contesto in entrambe le lingue,
- il diverso grado di intensità dell'equivalente volgarismo nella lingua d'arrivo,
- la plurisemanticità che spesso caratterizza tali espressioni;

e a livello culturale

- la differente sensibilità rispetto a ciò che si ritiene volgare e la relativa differente soglia di tollerabilità in materia che caratterizza le singole culture,
- la presenza nella lingua d'arrivo e nella cultura che la sottende di aree tabù, quali ad esempio le bestemmie nella lingua polacca.

Tutto ciò abbassa il livello di traducibilità in quanto risultante di implicazioni non solo linguistiche, ma anche extralinguistiche. Per dirla con Gregory Bateson, i volgarismi, che appartengono al linguaggio colloquiale, sono parte integrante di quella « scatola nera » che separa le culture e rappresenta « il punto in cui siamo costretti ad interrompere ogni tentativo di spiegazione »⁸.

Il testo di Baricco costituisce una miniera di espressioni volgari tipiche dello stile colloquiale parlato. Partendo dal presupposto che non si tratti di volgarità gratuite e fini a se stesse, bensì di termini aventi la funzione di mantenere ad un livello soddisfacente l'attenzione dell'ascoltatore – a riprova della progettata « drammaticità » dell'opera – ravvivando il testo e donandogli espressività, occorre rilevare come lo scrittore lo abbia sapientemente « condito » distribuendo tali espressioni in modo uniforme nel testo proprio in finzione del loro ruolo di « sostanze eccitanti » di cui sopra.

Si passeranno ora in rassegna i singoli punti della suddetta casistica, facendo riferimento ad esempi concreti tratti dal testo, ad espressioni volgari inerenti ai campi semantici della sessualità e delle funzioni fisiologiche intestinali.

Già in apertura – allorché il jazzman porge il benvenuto ai passeggeri nella sala da ballo del transatlantico – troviamo una scherzosa allusione ai genitali maschili che nella traduzione si perde completamente:

- (1i) Ladies and Gentlemen, meine Damen und Herren, Signori e Signore... Mesdames e Messieurs, benvenuti su questa nave, su questa città galleggiante che assomiglia in tutto e per tutto al *Titanic*, calma, seduti, il signore laggiù, *si è toccato*, l'ho visto...⁹

La traduttrice, pur comprendendo che si tratta di un gesto fatto per scaramanzia, non trova di meglio che tradurre con

- (1p) ... tam w głębi jeden pan *stuknął w niemalowane drewno*, dobrze widziałem...¹⁰

annullando l'effetto comico e soprattutto sostituendo un gesto reale con una metafora (è impensabile che il signore avesse sotto mano un pezzo di legno non

⁸ Citato in: W. Iser, « Il concetto di traducibilità: le variabili dell'interpretazione », [in:] *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria. Parte II*, a cura di F. Buffoni, Roma 2005.

⁹ A. Baricco, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ A. Baricco, « Novecento », trad. H. Kralowa, *Dialog*, nr 9, 1995, p. 101.

verniciato!) che rende la scena assurda, poiché in tal caso il jazzman non avrebbe potuto accorgersene. Abbiamo pertanto qui a che fare con quello che Adrian Brine chiama « The Translation Scandal », ovvero della mancanza di « effetto equivalente », basato sul seguente principio: « Let's assume that a translator's aim should be to make the play have the same effect on his native audience that the author meant it to have on his English audience »¹¹. Da preferirsi sarebbe stata la traduzione letterale *dotknął się*, o per maggiore chiarezza *dotknął się w jaja* lub *złapał się za jaja* che avrebbe salvato l'effetto comico, con l'eventuale aggiunta di una nota esplicativa, che tuttavia in questo contesto mi sembra superflua per una corretta interpretazione del gesto, dato il chiaro riferimento al Titanic.

Un secondo esempio di vocabolo, il cui equivalente d'uso polacco risulta privo di connotazioni volgari o almeno poco eleganti è *sfiga*, spesso ricorrente in italiano nell'espressione *che sfiga!* o nella forma aggettivale *sfigato*. Tale lessema unisce il concetto di sfortuna a quello di privazione, di mancanza di una donna – oggetto sessuale a disposizione (essendo formato dal nome volgare dell'organo sessuale – *figa* – e dal prefisso privativo *s-*.) Gli equivalenti polacchi del primo *cipa* e *pizda* sono entrambi improponibili, non tanto per la loro maggiore volgarità – sempre inversamente proporzionale all'indice di frequenza – quanto in ragione della loro diversa connotazione, riferita non ad una situazione sfortunata, ma all'incapacità e alla sprovvedutezza di una persona. In *Novecento* il vocabolo compare tre volte e viene tradotto con *cholerny pech* o semplicemente *pech*. In questo caso non si poteva pretendere niente di meglio da chi ha tradotto, data la mancanza in polacco di un equivalente avente la stessa connotazione. Lascia tuttavia perplessi la decisione della Kralowa che in chiusura del testo traduce

(2i) No, no, tinta unita... niente contro i negri eh, è solo questione di...
Sfiga. Tutt'un'eternità, in Paradiso, con due mani destre¹².

(2p) Nie, nie, w tym samym kolorze... nie mam, wie pan, nic przeciwko Murzynom. Ale to kwestia...
Pech. Całą wieczność, w Raju, z dwiema prawymi rękami¹³.

Con quel *pech* al nominativo che disconnette le due frasi, tanto che non si capisce più di che questione si tratti (di *sfiga*, appunto, perché il nero porta male).

Un altro interessante esempio del genere è costituito dal termine *balla* con la variante *palla*, di intensità lievemente maggiore che ha il suo significante nel testicolo – associato all'oggetto ludico per forma – e che generalmente significa menzogna, pur potendo assumere nei diversi costrutti il significato di 'pretesto', 'capriccio', 'noia' e nel testo di Baricco ricorre molto spesso, in sintonia con il suo ampio e diversificato impiego nella fraseologia italiana, come nelle espressioni *raccontare balle*, *averne le balle piene*, *stare a qualcuno sulle balle*, *rompere le balle*,

¹¹ A. Brine, « The Translation Scandal », *Plays and Players*, August 1966, p. 50.

¹² A. Baricco, *op. cit.*, p. 26.

¹³ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 106.

levarsi dalle balle, girare a qualcuno le balle (verbo pronominale), che due balle! Sono tutte balle! Quante balle che hai! ecc. Solo in due occasioni la traduttrice si decide ad usare l'equivalente *jaja* che corrisponde pienamente al termine italiano a livello denotativo in quanto indica lo stesso organo, ma in senso figurato assume connotazioni non necessariamente identiche a quelle della forma italiana. In senso concreto – che non ne esclude l'uso metaforico – il termine compare nel momento in cui, prima del « duello », Jelly Roy si beffa di Novecento:

- (3i) Come fa a suonare bene uno che non ha nemmeno *le palle* per scendere da una stupida nave?¹⁴

tradotto quasi letteralmente con

- (3p) Jak może grać dobrze ktoś, komu brakuje *jaj*, by wysiąść z głupiego statku?¹⁵

conservando sia il riferimento concreto che l'uso metaforico relativo alla mancanza di coraggio o, più genericamente, di virilità.

In un passo precedente del testo leggiamo a commento incredulo del fatto che Novecento sia nato sulla nave e non sia mai sceso a terra:

- (4i) Ventisette anni, senza mai mettere piede a terra. Detta così, c'aveva tutta l'aria di essere *una palla colossale*...¹⁶

- (4p) Przez dwadzieścia siedem lat nie postawił nogi na lądzie. To mi wyglądało na *straszne jaj*...¹⁷

Si noti che il vocabolo polacco impiegato si usa generalmente per esprimere allegro stupore, al limite dell'incredulità, in situazioni paradossali o imbarazzanti. Pertanto, pur essendo parzialmente affine, dal punto di vista semantico, al concetto di *balla*, nel senso di bugia, il termine polacco ricorre di norma in situazioni differenti. Non desta meraviglia così il fatto che la prof.ssa Kralowa abbia utilizzato nei restanti casi altri termini. Vediamo nei particolari:

- (5i) Era difficile capire cosa mai potesse saperne lui di chiese, e di neve, e di tigri e... voglio dire, non c'era mai sceso, da quella nave, proprio mai, *non era una palla*, era tutto vero¹⁸.

diventa

- (5p) Trudno było zrozumieć, co on właściwie może wiedzieć o kościołach, o śniegu i o tygrysach i... chodzi o to, że on nigdy nie wysiadł z tego statku, ani razu, *to nie były bajki*, to szczerza prawda¹⁹.

Il vocabolo *bajki*, sebbene di intensità minore del termine originale, rende l'idea e si adatta molto bene al contesto da favola. Tuttavia la traduttrice lo abbandona

¹⁴ A. Baricco, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 120.

¹⁶ A. Baricco, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 106.

¹⁸ A. Baricco, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 108.

na subito, sostituendolo con il termine *bzdura*, che se da un lato non possiede la connotazione sessuale, dall'altro risulta d'intensità maggiore, paragonabile a quella dei termini italiani *cazzata* e *stronzata* i quali hanno, al pari del termine polacco, piuttosto il significato di 'sciocchezza' e 'fandonia' che non quello di 'menzogna':

(6i) Era quella cosa lì che aveva in mente Jelly Roll, per farla finita con 'sta storia del pianista sull'Oceano, e tutte quelle balle²⁰.

(6p) O tym właśnie myślał Jelly Roy, chcąc skończyć raz na zawsze z tą historią pianisty na Oceanie i tymi wszystkimi bzdurami²¹.

Due osservazioni al proposito: la forma colloquiale '*sta* per « questa », intraducibile in polacco e la discutibile traduzione letterale dell'intera frase, dal momento che *farla finita con* '*sta storia* in italiano è una « frase fatta » in cui *storia* significa appunto *balla* o situazione assurda e insopportabile.

La mancanza di equivalenza a livello di stile si manifesta anche poco oltre, quando si accenna al fatto che Jelly Roy fosse indispettito dall'andamento del duello tra i due pianisti:

(7i) Jelly Roy non fece nemmeno un accenno d'inchino, niente, si vedeva che stava per *averne le palle piene* di tutta quella storia²².

tradotto dalla Kralowa nel seguente modo:

(7p) Jelly Roy nawet nie kiwnął głową ani nic, widać było, że *ma już po dziurki w nosie* całej tej historii²³.

A parte il comune senso di riempimento di una parte del corpo, le due espressioni sono talmente lontane dal punto di vista stilistico che il loro accostamento risulta comico. Forse sarebbe stato il caso di ricorrere alle forme del gergo giovanile polacco *ocipieć* o *brać (kogoś) kurwica*.

Nel testo di Baricco troviamo un paio di volte anche l'altro vocabolo volgare che denota il testicolo, ossia *coglione* che tuttavia in senso figurato indica tutt'altro, vale a dire una persona sprovveduta, incapace o ingenua, e nell'espressione *girare/far girare i coglioni* denota stizza e rabbia improvvisa. Anche in questo caso la traduttrice opta per una tradizione edulcorata che appare ancor meno giustificata, visto che in polacco non mancano gli equivalenti semantico-stilistici:

(8i) In piena notte, *gli son girati i coglioni* e via, ha dato il giro al tavolo. L'Oceano²⁴.

viene reso con

(8p) W środku nocy zaczyna się pieklić i puszcza w ruch taflę wody. Ocean²⁵.

²⁰ A. Baricco, *op. cit.*, p. 37.

²¹ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 110.

²² A. Baricco, *op. cit.*, p. 40.

²³ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 111.

²⁴ A. Baricco, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 106.

È questo uno dei momenti più deboli della traduzione, in cui si ha l'impressione che la traduttrice, non conoscendo il significato dell'espressione regionale *dare il giro al tavolo*, che significa rovesciarlo, abbia tirato a indovinare. La cattiva impressione è rafforzata dall'uso del verbo *pieklić się*, d'uso non troppo comune, nel momento in cui il polacco dispone di forme quali *wkurzyć się* e *wkurwić się*. Detto per inciso – poiché entriamo nel campo del linguaggio colloquiale neutro di cui mi occuperò più avanti – la traduttrice dimostra di avere problemi con la parola *giro*, visto che due righe più sopra altera il senso della frase:

(9i) Neanche avevo ben capito *com'era il giro*, che mi becca una delle burrasche più micidiali nella storia del Virginian²⁶.

Dove *capire com'è il giro*, nel linguaggio dei giocatori di carte significa 'in che senso vanno distribuite le carte' e in senso figurato corrisponde all'espressione polacca *zrozumieć, co jest grane*, cioè capire come stanno le cose, com'è l'andiamo, l'antifona, mentre nel testo polacco leggiamo:

(9p) Nie zdążyłem jeszcze nawet zrozumieć, *jaki jest nasz kurs*, a tu trafia mi się jeden z najgorszych sztormów w historii Virginian²⁷.

Anche alla seconda comparsa del termine *coglione*, la scelta di chi traduce appare poco felice:

(10i) E allora, vai a fare in culo, *coglione*²⁸.

suona nella versione polacca

(10p) Pieprz się, idioto²⁹.

Tanto di cappello per la prima parte della frase (la forma polacca *jeb się*, corrispondente dal punto di vista semantico, non sarebbe appropriata al contesto e inoltre varcherebbe quella soglia culturale di tolleranza di cui si diceva), ma perché non usare la parola *frajer*, anziché *idioto*, la quale rende quasi perfettamente quella italiana?

A proposito del lessema *culo*, anch'esso fraseologicamente produttivo (*avere un culo*, *andare a qualcuno di culo*, *prendere per il culo*, *farsi un culo così*, *spaccare il culo*, *in culo alla balena!*, *vaffanculo!*) va rilevato che la traduttrice evita di usare l'equivalente polacco *dupa*, preferendovi il termine più blando *tyłek*, come nel passo di chiusura del monodramma:

(11i) È dinamite quella che hai *sotto il culo*, fratello. Alzati da lì e vattene. È finita. Questa volta è finita davvero³⁰.

(11p) To, co masz *pod tyłkiem*, bracie, to dynamit. Podnieś się stamtąd i odejdź. To koniec. Tym razem to już naprawdę koniec³¹.

²⁶ A. Baricco, *op. cit.*, p. 26.

²⁷ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 106.

²⁸ A. Baricco, *op. cit.*, p. 40.

²⁹ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 111.

³⁰ A. Baricco, *op. cit.*, p. 61.

³¹ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 120.

Una scelta a mio avviso non del tutto giustificata, tanto più che ella non si perita di usare come equivalente un verbo di notevole intensità come *pieprzyć*, nonché forme aggettivali altrettanto caustiche come *udupiony* e *pieprzony* per gli altrettanto intensi *fottuto* e *fottutissimo*. Così leggiamo:

(12i) in culo la guerra³²

(12p) *pieprzyć wojnę*³³

e ancora:

(13i) Mica sapevo dove andare, c'ero da quattro giorni, su quella nave, era già qualcosa se trovavo la strada per i gabinetti. Sono piccole città galleggianti, quelle. Davvero. Insomma, è chiaro, sbattendo da tutte le parti e prendendo corridoi a casaccio, come veniva, alla fine mi persi. Era fatta. Definitivamente *fottuto*³⁴.

(13p) Nie wiedziałem nawet, gdzie iść, byłem na tym statku od czterech dni, i tak dobrze, że znałem drogę do toalety. To są małe pływające miasta. Naprawdę. Słowem, miotając się na wszystkie strony i skręcając na chybił trafił, jak popadło, w różne korytarze, jasne, że musiałem się w końcu zgubić. Stało się. Byłem definitywnie *udupiony*³⁵.

Traduzione alquanto approssimativa poiché – a parte la violenza inferta alla punteggiatura polacca nel tentativo di rispecchiare fedelmente quella italiana senza dividere i periodi con punto fermo – dall'originale non risulta che il soggetto conoscesse la via per le *toilettes*, bensì che considerava un successo il semplice fatto di poterci arrivare.

Un esempio interessante delle difficoltà derivanti dalla plurisemanticità che sovente caratterizza i volgarismi è costituito dal termine *cazzo*, anch'esso largamente rappresentato tanto nel testo di Baricco, quanto nell'italiano parlato, anche nell'intercalare, come in polacco *kurde* e *kurwa*. Questo vocabolo risulta particolarmente ostico in sede di traduzione dal momento che in italiano assume differenti funzioni grammaticali. Esso può infatti avere valore non solo sostantivale, ma anche di aggettivo qualificativo, di rafforzativo del pronome interrogativo « che » o di avverbio di negazione. Prendiamo, a illustrazione di tale peculiarità, qualche esempio evinto dal testo:

(14i) Di chi vinceva non gliene importava *un cazzo*³⁶.

(14p) *Gównu* go obchodziło, kto zwyciężył³⁷.

Traduzione felice perché conserva sia lo stile colloquiale che il grado di intensità dell'espressione volgare. Altrettanto appropriata mi pare questa scelta operata dalla traduttrice, nel passo in cui il comandante, sbalordito di fronte al talento di Novecento, gli dice:

³² A. Baricco, *op. cit.*, p. 53.

³³ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 116.

³⁴ A. Baricco, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 105.

³⁶ A. Baricco, *op. cit.*, p. 20.

³⁷ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 103.

(15i) Dove cazzo hai imparato?³⁸

(15p) Gdzie ty sie, *kurde*, nauczyłeś?³⁹

dove il volgarismo non ha più funzione di avverbio di negazione, come nell'esempio precedente, ma quello di rafforzativo emozionale della domanda in situazioni di stizza o stupore.

Molto meno convincente appare d'altra parte l'aver tradotto

(16i) Dov'è 'sto cazzo di nave?⁴⁰

con

(16p) Gdzie jest ten *kurewski* statek?⁴¹

Qui infatti la traduttrice, pur conservando il valore aggettivale dell'espressione, ha impiegato un aggettivo di uso non comune nella lingua parlata. Volendo mantenere l'intensità del volgarismo e il registro linguistico adeguato si sarebbe tradotto meglio con *zasrany* o *pieprzony* statek.

A conclusione di questa rassegna di volgarismi presenti in *Novecento* prenderò in esame quello legato per eccellenza alla sfera dei bisogni fisiologici. La bufera infuria sull'oceano e sballottola il piroscafo come una barchetta di carta, ma Novecento, come se niente fosse, continua a suonare:

(17i) Non lo capivo dove voleva arrivare, proprio non lo capivo. Stavo lì a tenere fermo quel pianoforte che incominciava a scivolare come un enorme sapone nero... Era *una situazione di merda*, giuro, dentro alla burrasca fino al collo e in più quel matto, seduto sul suo seggiolino – un altro bel sapone – e le mani sulla tastiera, ferme⁴².

(17p) Nie rozumiałem, o co mu chodzi, po prostu nie rozumiałem. Trzymałem ten fortepian, który zaczynał się przesuwać jak wielkie czarne mydło... *To była cholerna sytuacja*, przysięgam, tkwimy po uszy w nawałnicy, a ten wariat na swoim taborecie – drugim kawałku mydła – z rękami nieruchomo leżącymi na klawiaturze⁴³.

Bisogna riconoscere che il compito del traduttore non era facile. A fronte del frequente uso, in italiano, dell'espressione *una situazione di merda*, troviamo praticamente il vuoto sul versante polacco, dove dominano i costrutti *ghupia sytuacja* e *przykra sytuacja*. La scelta di Halina Kralowa appare tuttavia opinabile, dato che il costrutto *cholerna sytuacja* suona artificioso. Ancora una volta l'unica soluzione accettabile, anche se non ideale, sarebbe stata quella di far ricorso al gergo giovanile, dove l'innalzamento della soglia di tollerabilità lascia spazio a un'espressione come *chujowa sytuacja*, oppure rinunciare alla connotazione volgare e tradurre semplicemente *paskudna sytuacja*. In alternativa, si poteva rinunciare alla tradu-

³⁸ A. Baricco, *op. cit.*, p. 25.

³⁹ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁰ A. Baricco, *op. cit.*, p. 37.

⁴¹ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 110.

⁴² A. Baricco, *op. cit.*, p. 29.

⁴³ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 107.

zione letterale di *situazione* e optare per *gówniana sprawa* che, a costo di una minima alterazione di significato, conserva la connotazione volgare dell'originale.

Due righe più avanti incontriamo ancora lo stesso vocabolo nell'uso fraseologico:

- (18i) Okay. *Mandiamo tutto in merda*, okay? Tanto cosa c'è da perdere, ci salgo, d'accordo, ecco, sul tuo stupido seggiolino, ci son salito, e adesso?⁴⁴

A questo punto la traduttrice non trova di meglio che eccedere in creatività:

- (18p) – Okey. *Niech to wszyscy diabli*, okey? Zresztą nie mam nic do stracenia, zgoda, jestem przy twoim głupim taborecie, a teraz?⁴⁵

mentre il polacco dispone delle forme equivalenti *spieprzyć* e *rozpieprzyć*, proprio nel senso di 'rovinare tutto'.

Per quanto riguarda le aree tabù cui si accennava in precedenza, in *Novecento* compare un paio di volte l'esclamazione *cristo*, tradotta una volta con *o rany*, un'altra con *Chryste* un'altra ancora con *rany boskie*, una volta semplicemente omessa. In realtà – come suggerisce anche l'uso della minuscola – non si tratta di un'invocazione, ma di un'imprecazione, di un'esclamazione di stizza e sgomento, quasi una bestemmia camuffata:

- (19i) [...] diosanto non potrai continuare tutta la vita ad andare avanti e indietro come uno scemo [...] tu non sei uno scemo, tu sei grande, e il mondo è lì, c'è solo quella fottuta scaletta da scendere, cosa sarà mai, qualche stupido gradino, *cristo*, c'è tutto alla fine di quei gradini, tutto⁴⁶.

- (19p) [...] nie możesz na Boga, przez całe życie pływać tam i z powrotem, jak idiota [...] ty nie jesteś idiotą, ty jesteś wielki, a tam jest świat, trzeba tylko zejść po tym pieprzonym trapie, coś to wielkiego, *o rany*, kilka głupich stopni, a potem jest już wszystko, wszystko⁴⁷.

Dove *diosanto* e *cristo* hanno esattamente questo valore di imprecazioni irriverenti mascherate.

Non meno insidiosi per il traduttore sono gli stilemi propri del linguaggio parlato colloquiale. In italiano – e Baricco ne attinge a larghe mani – essi consistono, a livello sintattico, nel diverso ordine dei costituenti del sintagma, in primo luogo nel porre all'inizio di esso avverbi di negazione come *neanche*, *neppure* o ancor meglio il sostantivo *mica* (letteralmente « briciola ») con valore di loro sinonimo, eliminando in tal modo la doppia negazione.

Vediamo un paio di esempi dal testo:

- (20i) Non fumava lui, *neanche* sapeva tenerla fra le dita⁴⁸.

⁴⁴ A. Baricco, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁵ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁶ A. Baricco, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁷ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁸ A. Baricco, *op. cit.*, p. 42.

che in polacco diventa inevitabilmente

(20p) On nie palił, nie umiał nawet trzymać go w palcach⁴⁹.

frase assolutamente priva di connotazioni stilistiche, mentre traducendo

(21i) Partorire di nascosto, da qualche parte del ponte, e poi lasciare lì i bambini. *Mica* per cattiveria. Era miseria, quella, miseria nera⁵⁰.

con

(21p) Urodzić po kryjomu, gdzieś na pokładzie, a potem zostawić dziecko tutaj. Nie, żeby byli źli. To przez nędzę, czarną nędzę⁵¹.

la traduttrice è riuscita grazie a quel *nie, żeby byli źli* a salvare lo stile colloquiale italiano.

A volte lo stile colloquiale si manifesta nella semplice omissione della negazione *non*:

(22i) « Che è, ha pestato una merda? » disse Neil O'Connor, che era un irlandese che *capiva mai un cazzo*, però non c'era verso di togliergli il buon umore, mai⁵².

(22p) – Co jest? Włazł w gówno? – powiedział Neil O'Connor, który był Irlandczykiem i nie nie *kojarzył*, ale też nic nie było w stanie pozbawić go dobrego humoru, nigdy⁵³.

dove oltre alla scomparsa dello stile colloquiale occorre notare che quel *nic nie kojarzył*, pur nella sua colloquialità, suona troppo blando rispetto a *capiva un cazzo* che è ancora più marcato di *non capiva un cazzo*, mentre sarebbe stata preferibile la traduzione *gówno rozumiał*.

Altrettanto intraducibile è la forma colloquiale *averci*, dove la particella *ci* non sostituisce un complemento di luogo, ma risulta pleonastica. Scrive Baricco:

(23i) Quella è gente che da sempre *c'aveva* già quell'istante stampato nella vita⁵⁴.

(23p) Ci ludzie od zawsze mieli już tę chwilę wpisaną w życiorys⁵⁵.

(24i) Io lo conoscevo appena: *c'avevo* suonato insieme in quei quattro giorni, con la band, ma nient'altro⁵⁶.

(24p) Ja ledwie go znałem: grałem z nim, w naszym bandzie, przez te cztery dni, ale nic poza tym⁵⁷.

⁴⁹ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁰ A. Baricco, *op. cit.*, p. 18.

⁵¹ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 103.

⁵² A. Baricco, *op. cit.*, p. 49.

⁵³ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁴ A. Baricco, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁵ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁶ A. Baricco, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁷ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 106.

Se in questo caso il traduttore polacco ha il diritto di sentirsi esonerato dal compito di rendere lo stile colloquiale dell'originale, non altrettanto si può dire quando questi deve affrontare costrutti fraseologici o usi particolari di aggettivi propri di questo stile. Che si tratti di un compito arduo, lo dimostra il fatto che anche una traduttrice esperta come Halina Kralowa, può inciampare in tale ostacolo:

(25i) In questo era un genio, niente da dire. Sapeva ascoltare. E sapeva leggere. Non i libri, quelli son *buoni* tutti, sapeva leggere la gente⁵⁸.

(25p) W tym był genialny, trudno zaprzeczyć. Umiał słuchać. I umiał czytać. Nie książki, wszystkie książki są dobre, on umiał czytać ludzi⁵⁹.

In realtà *quelli son buoni tutti* non significa che tutti i libri sono buoni (frase del resto assurda), ma che tutti sono capaci di leggere i libri (mentre non tutti sanno « leggere » la gente). Forse si è trattato di una svista, ma più probabilmente la traduttrice non conosceva l'uso colloquiale (su influsso dialettale) dell'aggettivo *buono* nel senso di *capace*, e non ha colto la reticenza [*di leggerli*] che permette di indentificare correttamente il dimostrativo *quelli* come complemento oggetto anziché soggetto delle frasi.

In conclusione, dal quadro tracciato emerge chiaramente come le espressioni colloquiali e i volgarismi siano da annoverare fra le insidie maggiori per chi traduce e costituiscano un banco di prova assai severo delle sue competenze linguistiche, esponendo al rischio di commettere errori anche una traduttrice indubbiamente abile qual è Halina Kralowa. Per finire un esempio che dimostra come a volte si tratti non solo di problemi legati alla mancanza di equivalenza e al difficile dosaggio del grado di intensità di singole parole o costrutti corrispondenti, bensì di una certa ritrosia a inserire nel testo letterario voci tipiche del parlato colloquiale. Solo così si può spiegare una traduzione del genere:

(26i) Novecento era un bambino, allora. Si sedette vicino al letto di Danny e da lì non si mosse più. Aveva una pila di giornali vecchi, e per tre giorni, facendo una fatica bestiale, lesse al vecchio Danny, che *stava tirando le cuoia*, tutti i risultati delle corse che trovò⁶⁰.

diventa

(26p) Novecento był wtedy dzieckiem. Usiadł przy łóżku Danny'ego i nie ruszył się stąd. Miał stertę starych gazet i przez trzy dni, z ogromnym wysiłkiem, czytał staremu Danny'emu, który *szczykował się do przejścia na łono Abrahama*, wyniki wszystkich gonitw⁶¹.

dove – a parte la perdita di espressività del costrutto *una fatica bestiale*, reso semplicemente con *ogromny wysiłek* (cioè una *fatica enorme*) – si è fatto ricorso ad un'espressione metaforica di uso piuttosto raro, mentre c'erano a dispo-

⁵⁸ A. Baricco, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁹ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁰ A. Baricco, *op. cit.*, pp. 21–22.

⁶¹ A. Baricco/H. Kralowa, *op. cit.*, p. 104.

sizione espressioni colloquiali equivalenti polacche di uso più frequente, quali *wykorkować*, *przekreślić się* o *wyciągnąć kopyta*. Sarebbe pertanto stato preferibile puntare sul mantenimento del « colloquialismo », e tradurre – alterando lievemente la costruzione della frase – *zanim ten nie wykorkował*, oppure *zanim ten się nie przekreślił*.

In sostanza la questione che si pone al traduttore in questo campo è la seguente: meglio adeguarsi il più possibile allo stile e alle intenzioni dell'autore a rischio di offendere « la carta » e la sensibilità di alcuni lettori restii ad accettare l'intrusione del parlato più dimesso e talvolta « sboccato » nella lingua scritta, in particolare nei testi letterari, oppure proteggere « l'innocenza » della propria lingua? A mio avviso, la seconda opzione costituisce non solo un « tradimento » dell'originale – soprattutto in casi come quello di Baricco, in cui lo scrittore riesce a far emergere la poesia anche sotto la patina di volgarità – ma altresì una battaglia persa in partenza, anche nel caso della letteratura polacca, come dimostrano i recenti successi di scrittori quali Wojciech Kuczok e Dorota Masłowska.

COLLOQUIALISMS AND VULGARITIES AS A TRANSLATION PROBLEM: HALINA KRALOWA'S TRANSLATION OF *NOVECENTO* BY ALESSANDRO BARICCO

Summary

The article deals with the problem of translations of colloquialisms and vulgarities in a literary work, on the example of Halina Kralowa's translation of *Novecento* by Alessandro Baricco. The author points to the difficulties in the choice of equivalent words and expressions in terms of context they were placed in, the intensity of expression and style, while taking into consideration also the cultural factors which determine the permissible limits of vulgarity in the target language, in respect to both spoken word and a literary work. Apart from that, the article presents several examples of the Italian colloquial style typical of the spoken language – based on the change of the word order in a sentence or the pleonastic use of pronominal particle *ci* – which prove that the style is not always possible to translate.

Key words: colloquialism, vulgarism, Baricco, *Novecento*