

TRADUZIONE, INTERPRETAZIONE E COMUNICAZIONE NEL LESSICO DI LUIGI PIRANDELLO

Tradução, interpretação e comunicação no léxico de
Luigi Pirandello

Translation, Interpretation, Communication in Luigi
Pirandello's Lexicon

SANDRA DUGO*

ABSTRACT: Questo articolo propone uno studio sui problemi di traduzione alla luce di alcune teorie di Walter Benjamin, Antoine Berman e Henri Meschonnic. Nei casi di presunta intraducibilità è necessario ricostruire il testo con una nuova stesura, assumendo un altro codice linguistico, costituito dai sinonimi dell'idioma portoghese; in questa sfida il traduttore sembra un traditore dell'opera originale, ma non lo è, perché la nuova creazione è una re-interpretazione inter-testuale e una ri-elaborazione linguistica e stilistica, nelle quali affiorano differenze e somiglianze fra i due idiomi. Possiamo considerare la traduzione come il processo di comunicazione fra l'autore dell'opera originale e il lettore al quale è destinata. Propongo la lettura di alcuni brani delle novelle *Il fumo* e *Il ventaglini*, tradotte in portoghese e pubblicate recentemente da Francisco Degani, per riflettere sulla differenza fra due lingue di origine neo-latina, l'italiano e il portoghese, che è l'incontro fra due diversi contesti culturali, sociali e storici.

PAROLE CHIAVE: Luigi Pirandello; etica della traduzione; Henri Meschonnic; culture differenti.

RESUMO: Este ensaio apresenta um estudo sobre os problemas de tradução através das teorias de tradução de Walter Benjamin, Antoine Berman e Henri Meschonnic. No caso de uma hipotética intraduzibilidade, é necessário criar outro texto com uma nova edição, assumindo um código linguístico diferente, constituído pelos sinónimos do idioma português. O tradutor enfrenta um desafio, parece um traidor da obra original, mas não é, porque a nova criação é uma reinterpretação intertextual e outra elaboração

*Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Roma (Italia)

sd3ugo22@gmail.com (ORCID:0000-0003-3773-5978)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i45p87-98>



linguística e estilística, em que surgem diferenças e semelhanças entre as duas línguas. Podemos considerar a tradução como uma comunicação entre o autor da obra original e o leitor que é o destinatário receptor. Proponho a leitura de algumas passagens das novelas *A fumaça* e *O leque* traduzidas para o português e recentemente publicadas por Francisco Degani, para refletir sobre a diferença entre duas línguas de origem neolatinas, o italiano e o português, que é um encontro entre dois contextos culturais, sociais e históricos diferentes.

PALAVRAS-CHAVE: Luigi Pirandello; ética da tradução; Henri Meschonnic; culturas diferentes.

ABSTRACT: This article proposes a study on translation problems based on some theories by Walter Benjamin, Antoine Berman, and Henri Meschonnic. In cases of alleged untranslatability, it's necessary to reconstruct the new text, to gain another linguistic code, consisting of the synonyms of the Portuguese idiom. In this challenge, the translator seems a traitor to the original work, but it is not, because the new creation is an intertextual reinterpretation, a linguistic and stylistic re-elaboration, during which differences and similarities between the two idioms emerge. We can consider the translation a process of the relationship between the writer's original work and the reader who is the recipient. I propose the reading of some passages from the novel *Il fumo* and *Il ventaglino*, translated into Portuguese by Francisco Degani and recently published, to reflect on the encounter between two languages of neo-Latin origin; this's a meeting between Italian and Brazilian culture, between different cultural, social, and historical contexts.

KEYWORDS: Luigi Pirandello; ethics of translation; Henri Meschonnic; different cultures.

Introduzione

Luigi Pirandello narra la complessa fenomenologia della vita con un lessico contenente sicilianismi, arcaismi, neologismi e parole onomatopeiche non sempre presenti nei dizionari di lingua italiana. Il suo linguaggio creativo produce alcuni problemi di traduzione, pertanto diventa difficile enunciare nella lingua di arrivo quello che è stato detto nella lingua di partenza, cercando di mantenere la corrispondenza semantica con le espressioni e con lo stile pirandelliano. La traduzione permette di comunicare al lettore quello che è narrato dall'autore nell'opera originale, si tratta di decodificazione a livello denotativo (il contenuto del testo) e connotativo (lo stile), ricorrendo alla parafrasi finale nel codice linguistico e culturale del destinatario (il nuovo idioma del traduttore).

Il testo originale viene estratto dal suo contesto linguistico e culturale per essere modificato nel nuovo idioma. Il problema etico della traduzione è il tema principale del dibattito tra i filosofi del linguaggio e i critici letterari. La questione nasce dal fatto che l'atto del tradurre è un incontro con l'estraneo, da cui si deduce che il problema etico è proprio quello di considerare la differenza tra le culture, cercando di non trascurare nessuna delle due; pertanto è necessario superare l'impasse che può scaturire da questo incontro. La prima fase della traduzione è interpretare il testo di partenza, passando poi alla trasformazione linguistica nell'idioma del testo di arrivo; in questo processo l'intenzionalità del traduttore è fondamentale. La sua funzione è mediare tra la lingua di partenza e la lingua di arrivo, nel nostro caso fra l'italiano e il portoghese brasiliano, o se preferiamo, possiamo pensare che il compito del traduttore è giungere a un compromesso fra i due idiomi. Si tratta di comunicazione fra culture diverse, perché l'opera scritta in un idioma diverso diventi comprensibile per il lettore, pertanto il traduttore dialoga con l'altra cultura, creando il testo di arrivo. Si può pensare all'arte del tradurre.

Ne *Il compito del traduttore* Walter Benjamin scrive che la traduzione deve essere considerata un ritorno alla lingua pura originaria, quella della verità inconfutabile: la lingua ebraica della Bibbia. In effetti il dibattito sulla questione etica della traduzione prende spunto dalla traduzione della Bibbia in lingua tedesca. Benjamin considera la traduzione una missione sacra in cui il traduttore è immerso nella redenzione messianica durante l'atto del tradurre. Si narra che la lingua ebraica sia stata frammentata dall'uomo in numerosi idiomi differenti, creando il disordine estremo e l'impossibilità di comprensione. In questo modo la perfetta lingua di Dio, portatrice di verità, è stata alterata dall'uomo con la babelizzazione. È questo il punto di partenza da cui Benjamin costruisce la sua teoria sulla funzione messianica del traduttore. E l'atto della traduzione implica metamorfosi lessicali del testo di partenza, per creare un nuovo testo di arrivo nella nuova lingua.

La teoria del ritmo, reciprocità e alterità

Henri Meschonnic¹ sostiene che la specificità di un'opera poetica o letteraria è nel ritmo del testo, senza distinzione tra poesia e letteratura, partendo dall'idea che la Bibbia non presenta questa distinzione. In tal senso la traduzione deve dare un significato al ritmo del testo scritto e non alla parola, se ne deduce che comprensione e comunicazione del testo non sono sufficienti, perché non si tratta solo di comunicazione fra culture diverse, e perché l'atto del tradurre non va considerato solo un trasporto di un'opera da un luogo all'altro (traghetare). Secondo lo studioso francese è riduttivo pensare che l'ermeneutica sia semplicemente l'interpretazione del testo letterario, pensando, a torto, che la traduzione debba coincidere con il testo originale; per tradurre bene bisogna ascoltare il ritmo delle parole e tradurre prestando attenzione alla complessità. Ne consegue che la traduzione letterale e la fedeltà al testo di partenza non sono più sufficienti, perché non si tratta più di distinguere una forma e un contenuto, intendendo per forma lo stile e la struttura sintattica, e intendendo per contenuto la trama e i personaggi. E allora come dobbiamo tradurre? Secondo il linguista francese è fondamentale basarsi sull'unità di significante e significato, immaginando un significante multiplo che permetta di attribuire un significato unico al testo.

Sulla base di quanto Benjamin ha scritto ne *Il compito del traduttore*, Meschonnic avverte che spesso si preferisce tradurre ciò che non è essenziale, ricorrendo ad alternative arbitrarie da lui considerate bizzarre: la traduzione letterale, la traduzione libera, ossia la traduzione a senso, utili per i principianti che si improvvisano traduttori. Nella teoria del ritmo è inaccettabile riproporre nella traduzione il dualismo di significato e significante, cioè separare l'insieme delle parole e il loro suono dal contenuto concettuale delle parole stesse.

Dunque, per una buona traduzione, non basta la fedeltà alla lingua e alla cultura del testo di partenza, allo stesso modo l'adattamento alla cultura e alla lingua del testo di arrivo non sono sufficienti, mentre è fondamentale il risultato della traduzione. A tale proposito, Meschonnic ritiene che l'intraducibilità di un'opera (letteraria o poetica) è un preconetto, perché non esiste testo che non possa essere tradotto, l'intenzionalità del traduttore è risolutiva, nel senso che o vogliamo tradurre, oppure ci rifiutiamo per le difficoltà incontrate. L'idea che un'opera sia intraducibile nasce dall'errore di credere che esista identità assoluta fra testo di partenza e quello di arrivo, mentre invece è un trasferimento da un idioma all'altro, da una cultura nell'altra. Eppure, secondo lo studioso francese, seguire il ritmo del testo, mentre si sta traducendo, non può ridursi al trasferimento del contenuto dell'opera da una cultura all'altra o da un luogo all'altro, ma deve basarsi sul rapporto tra le due culture e sull'idea del "dislocamento", cioè sul fatto concreto che stiamo trasportando un testo dal luogo in cui è nato in un luogo estraneo all'autore. Si può parlare di ri-creazione, ma è importante che il traduttore non si ponga nell'at-

¹ Henri Meschonnic è stato un poeta, linguista e traduttore francese; autore di interessanti saggi sull'etica della traduzione, ha ricevuto premi prestigiosi, è stato il presidente del "Centre National des Lettres". Segnalo uno dei suoi saggi sulla traduzione *Poétique du traduire* di cui speriamo che venga pubblicata l'edizione in lingua italiana.

teggiamento di inferiorità rispetto al testo che traduce e che non alteri il contenuto. Basarsi sulla filologia non basta, è necessario scegliere il linguaggio appropriato da utilizzare, considerando il testo da tradurre nella sua totalità. Dunque è riduttivo ricorrere alla traduzione letterale, oppure riadattare il testo alla nuova lingua, per comunicare il contenuto di un'opera. Meschonnic rivolge particolare attenzione alla teoria del ritmo, ritenendo che la traduzione debba basarsi sulla prosodia, sul ritmo, e sulla significanza.

Paradossalmente essere fedeli al testo di partenza non può essere il principio motore di una buona traduzione, anzi è una giustificazione di fronte alle difficoltà incontrate e crea una traduzione errata in cui si dimenticano le differenze linguistiche, culturali e storiche; al contrario bisogna mantenere l'alterità, l'altro lo straniero, ciò che appartiene alla cultura dell'opera originale in modo tale che il lettore possa conoscere le differenze tra la propria cultura e quella del testo di partenza, che vuol dire incontrare "lo straniero" e comprenderlo, parafrasando Berman.

Tradurre significa incontrare l'altro, ma questo contrasta con la logica dell'identità, con l'idea di riprodurre il testo di partenza esattamente uguale all'altro idioma. Eppure individuare le differenze tra due culture permette di riconoscere l'alterità, l'estraneo. A tale proposito Meschonnic parla di relazione interculturale e di apertura alle altre culture diverse dalla nostra, di "reciprocità". Per comprendere meglio il concetto di alterità della teoria del ritmo di Meschonnic, propongo un brano del filosofo francese Emmanuel Lévinas, estratto dal saggio *Totalità e infinito*, in cui il concetto di alterità è sviluppato nella filosofia ontologica dell'Essere presente nel volto dell'Altro.

L'assolutamente Altro è Altri². Non è sul mio stesso piano. La collettività nella quale dico "tu" o "noi" non è un plurale di "io". Io, tu, non si tratta qui di individui di un concetto comune. Né il possesso, né l'unità del piano, né l'unità del concetto possono legarmi ad altri. Assenza di una patria comune che fa dell'Altro lo Straniero; lo Straniero che viene a turbare la mia casa. Ma Straniero significa anche il libero. Su di lui non posso *potere*. Sfugge alla mia presa per un fatto essenziale, anche se dispongo di lui. Non è interamente nel mio luogo. (LÉVINAS, 2004, p. 37) Corsivo dell'autore

Certamente il concetto dell'alterità di Lévinas riguarda la metafisica ontologica dell'Essere, ed è bene precisare che il filosofo francese sta parlando di metafisica e esteriorità; tuttavia ritengo che sia utile per noi, perché riconduce al rapporto comunicativo fra l'opera di partenza e quella di arrivo nel processo di traduzione. L'opera tradotta nel nuovo idioma entra forzatamente in un'altra cultura e non è più nello stesso piano dell'opera originale. Riconducendo il brano di Lévinas al nostro discorso, immagino che l'"Io" è l'autore dell'opera originale e "tu" è il lettore del testo tradotto; questi non sono due soggetti di un concetto comune, e esistono differenze fra le loro culture. L'"Altro" potrebbe essere il testo in lingua originale che si presenta agli occhi del traduttore come lo "Straniero" (ossia l'opera da tradurre), che non può

2 Altri e Altro sono scritti con l'iniziale maiuscola come nel saggio di Lévinas, perché sono concetti filosofici dell'etica dell'alterità e quindi cito esattamente il brano del filosofo francese.

essere sottoposto a decisioni arbitrarie, rischiando di alterare il significato delle parole e anche il contenuto. Questo vuol dire che lo Straniero deve essere libero, perché il traduttore non deve imporre una traduzione errata. Certamente, parafrasando Lévinas, e quindi, immedesimandomi nel traduttore, posso affermare che io traduttrice non ho il potere di alterare il testo di partenza “su di lui non posso potere” (LÉVINAS, 2004, cit.), anche se sono l’artefice che compie l’azione di tradurre “sfugge alla mia presa per un fatto essenziale, anche se dispongo di lui” (LÉVINAS, 2004, cit.), questo significa che l’opera da tradurre non appartiene alla mia cultura di traduttrice, né al mio linguaggio “non è interamente nel mio luogo” (LÉVINAS, 2004, cit.).

Usando la stessa espressione di Lévinas, possiamo pensare che il traduttore si trova “faccia a faccia” con l’Altro, la relazione che si instaura fa riflettere sul fatto che la traduzione deve essere realizzata sulla base del rapporto fra le due culture e non come un trasporto da una cultura all’altra: quella di partenza e quella di arrivo. Un esempio pertinente è la parola portoghese “prefeito” che tradotta correttamente è il Sindaco e non il “prefetto”, termine che appartiene al linguaggio giurisdizionale italiano e che indica un alto funzionario dello Stato alle dipendenze del Ministro dell’Interno. Qui comprendiamo che tradurre è un’attività attraverso la quale si vuole rivalutare la cultura e conoscere le differenze sociali e storiche.

Problemi di traduzione, interpretazione e comunicazione nel lessico di Pirandello.

Tradurre Pirandello rappresenta una sfida, perché decodificare il testo significa entrare in contatto con un linguaggio complesso, costituito da elementi semantici dialettali, arcaismi e parole che ricordano il suono ambientale o il suono prodotto dagli animali e dalle persone. Si pensi alla novella *La toccatina*, ai vocalizzi incomprensibili di Beniamino Lenzi, colpito da ictus cerebrale e costretto all’afasia dopo aver perso la capacità di articolare i suoni del linguaggio. In seguito anche l’amico Golish viene colpito dall’ictus e inizia a parlare in tedesco balbettando:

Beniamino... sotto i baffi già grigi le labbra, un po’ storte, si spicciarono e lavorarono un pezzo con la lingua annodata a pronunciare qualche parola:

- O... oa... oa sto meo... cammio...

— Ah bravo... — fece il Golisch, agghiacciato dall’impressione di non aver più dinanzi un uomo, Beniamino Lenzi, qual egli lo aveva conosciuto; ma quasi un ragazzo ormai, un povero ragazzo che si dovesse pietosamente ingannare. (PIRANDELLO, 1993, p. 62)

Il lettore incontra un testo complesso, caratterizzato da un pastiche linguistico³ che lo attrae fin dalla prima lettura. Ma il traduttore ha la responsabilità di restituire il significato delle espressioni nella lingua di arrivo: il portoghese brasiliano. Uso il verbo restituire perché l’inten-

³ Per pastiche si intende il linguaggio misto e insolito in cui sono presenti parole e espressioni dialettali e della lingua italiana, anche nella sintassi delle frasi. Pirandello usa registri linguistici di livello diverso colto e popolare.

zione della traduzione è permettere al lettore di comprendere il significato delle parole e delle espressioni, per familiarizzare con il contenuto dell'opera. Osserviamo la coesistenza di diversi registri linguistici che nel loro complesso rappresentano il plurilinguismo pirandelliano e se in linguistica possiamo pensare alla diglossia⁴, in Pirandello invece i registri linguistici vivono all'interno della lingua italiana, sottolineo vivono, perché le espressioni dialettali convivono accanto a quelle italiane, appartenenti al linguaggio diffuso in Sicilia nel primo decennio del Novecento.

Prima di addentrarci nei possibili problemi di traduzione è interessante mettere in luce le caratteristiche del plurilinguismo. Se è vero che Pirandello nei primi romanzi cercasse un registro linguistico il più possibile corretto, in equilibrio con la lingua nazionale, come già fece Alessandro Manzoni e più tardi Luigi Capuana, è anche vero che, in seguito, la sua creatività linguistica lo spinse a scelte contraddittorie rispetto alla scelta iniziale. Pertanto non è inusuale incontrare nei testi delle novelle regionalismi, sicilianismi accanto ai toscanismi; si tratta di parole o di intere espressioni ricavate dai dialetti, e sebbene non siano dialettali, assomigliano. Riflettiamo sulla parola "calcheroni" usata da Pirandello per indicare le fornaci per lavorare lo zolfo grezzo; si tratta di una parola dialettale italianizzata, ricavata dal siciliano "carcaruni". Non è esatto ipotizzare che Pirandello abbia voluto italianizzare la voce dialettale, in quanto dobbiamo considerare che quelle stesse parole erano diffuse nelle comunità dei paesini siciliani nel primo Novecento. Si può pensare a un autoctonismo⁵, cioè a una parola che è stata italianizzata inconsapevolmente dall'autore oppure dai proprietari terrieri nell'ambiente delle zolfatare. Si pensi che nei Paesi Siciliani esistevano due linguaggi: il dialetto del popolo e il dialetto dei dotti, cioè degli appartenenti alla classe medio-alta borghese che potevano studiare e in qualche caso laurearsi. Si tratta di voci semantiche che potremmo definire regionalismi, nati fra i dotti della classe borghese e come tale assorbiti gradualmente dal resto del popolo.

Le opere pirandelliane tradotte in portoghese brasiliano possono essere considerate una nuova creazione del testo di partenza che ha assunto un altro codice linguistico, costituito dai sinonimi della lingua di arrivo. Affiorano due concetti importanti, l'esteriorità e l'alterità che caratterizzano l'atto del tradurre, infatti la nuova creazione narrativa è una re-interpretazione inter-testuale. La nuova opera tradotta nasce dalla trasformazione del codice linguistico del testo originale attraverso la trasformazione semiotica morfologica, con l'intenzione di mostrare il contenuto tematico. Ma i problemi di traduzione che incontriamo sono risolvibili. Il linguaggio di Pirandello presenta un lessico misto e a tale proposito, l'Accademico italiano e filologo Alfredo Stussi⁶ ci dice che i narratori siciliani tra l'Otto e il Novecento usavano un plurilinguismo passivo; vediamo il significato del termine. Innanzitutto lo studioso fa riferimento a Luigi

4 In realtà, in linguistica, l'uso del termine diglossia indica il ricorso a idiomi differenti rispetto alla lingua italiana. In questo caso ho preferito usarlo per indicare il linguaggio misto pirandelliano.

5 Per autoctonismo intendo una parola creata in un determinato luogo in un'epoca specifica.

6 Alfredo Stussi è Professore Emerito nella Scuola Normale Superiore di Pisa, precedentemente ha insegnato Storia della Lingua italiana come Ordinario presso la stessa Università. È difficile riunire qui gli incarichi importanti e numerosi studi e pubblicazioni di questo studioso, membro dell'Accademia Nazionale dei Lincei.

Pirandello dei primi romanzi e novelle, a Giovanni Verga e a Luigi Capuana, che volevano scrivere in lingua nazionale, ma nello stesso tempo amavano la lingua materna (il dialetto) e quindi riscrivevano l'opera più volte; soprattutto Verga e Capuana. In seguito, Pirandello non sentì più l'esigenza di adattare la lingua dei romanzi e delle novelle alla lingua nazionale. Un fatto interessante è che i problemi di traduzione che emergono dalle novelle tradotte in portoghese fanno riflettere sull'esigenza di uno studio complessivo e sistematico della lingua italiana dei cambiamenti nel tempo, e nasce l'interesse per approfondire lo studio del lessico usato. Infatti le prime novelle di ambientazione siciliana presentano una varietà plurilinguistica, perché Pirandello cercava un equilibrio fra la lingua italiana nazionale e la parlata locale dialettale, questione difficile in quanto si trovava di fronte a numerose contraddizioni fra la realtà multilinguistica dell'Italia e la lingua italiana nazionale. Qui apro una parentesi sul processo di unità nazionale linguistica e culturale dopo il 1861 in continua evoluzione, difficile da raggiungere per la mancanza di una lingua nazionale effettiva, considerando che i dialetti regionali erano gli unici conosciuti dalla maggior parte degli italiani.

Perciò ho scelto la lettura di alcuni brani estratti da due novelle, scritte tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento: *Il fumo* scritta nel 1901, e pubblicata nel 1904 nella raccolta *Bianche e nere*, e *Il ventaglino* pubblicato la prima volta nel 1903, perché presentano alcuni esempi interessanti, per riflettere sulle questioni di cui ho parlato finora. Entrambe sono state tradotte recentemente da Francisco Degani. *A fumaça*, studiata da Stussi dal punto di vista linguistico (STUSSI, 2001, p. 593-595).

Uno degli aspetti più interessanti degli studi sull'etica della traduzione tema di discussione tra i filosofi del linguaggio è la scelta semantica e "la significazione", cioè la relazione tra il significante (il segno grafico e il suono della parola) e il significato (il contenuto, il concetto mentale). Quindi la parola che apparentemente sembra appartenere a un insieme di segni astratti, in realtà ha un senso, quello che noi gli diamo sulla base del nostro idioma e della nostra cultura. In particolare il lettore dà un significato alla parola, ma assegna anche un valore basandosi sulle proprie conoscenze; nella traduzione avviene un confronto con i sinonimi della lingua di arrivo, ricordando sempre che ogni parola e ogni espressione appartengono a un sistema linguistico complesso. Il valore di una parola non è mai fissato definitivamente, perché va confrontato con il contenuto del testo e con il contesto sociale e storico. Leggiamo alcune pagine delle novelle pirandelliane nelle quali possiamo riflettere sulla significazione applicata al processo della traduzione⁷.

La novella *Il fumo* (*A fumaça*), tradotto da Francisco Degani, presenta molti lemmi ed espressioni sulle quali riflettere. La parola "Mineiros" traduce "zolfatari", e il traduttore ha compiuto una sorta di riconciliazione, ricorrendo a una parola che non ha lo stesso significato, perché "mineiro" è "il minatore" che lavora nella miniera di metalli preziosi e non nelle cave

⁷ In realtà il termine "significazione" indica in linguistica la relazione tra forma (significante) e contenuto (significato), tema che conosciamo dalle teorie del linguista Ferdinand de Saussure. Io ho usato deliberatamente il termine per riflettere sul processo della traduzione.

di zolfo (PIRANDELLO, 2017, vol. I, p. 245). Il problema qui è accontentarsi di un lemma che non ha il significato specifico che vogliamo, ma se avessimo voluto tradurre con “*enxofrador*” avremmo sbagliato; il sostantivo portoghese infatti vuol dire “inzolfatore di vigne” (o insolfatore), termine usato in agricoltura nella coltivazione dei vigneti⁸; ma attenzione, questo termine appartiene al linguaggio agricolo moderno e indica le macchine agricole che distribuiscono lo zolfo come anticrittogamico biologico naturale. E siamo fuori dal tema della novella.

Allo stesso modo, il sicilianismo “*calcheroni*” non ha una parola corrispondente in lingua portoghese, pertanto il termine del testo originale di partenza è stato lasciato, spiegando il significato in nota: “*Grandes caldeiras ou fornos para extração do enxofre*” (PIRANDELLO, 2017, cit.). L’origine dialettale della parola è: “*carcaruni*” che sono le fornaci per fondere lo zolfo grezzo estratto dalle cave della miniera. Non c’è una parola corrispondente nella lingua portoghese, perché l’ambiente naturale della Sicilia è diverso dal Brasile, infatti le miniere di zolfo esistevano in Sicilia, in un territorio di origine vulcanica con aree vulcaniche ancora attive, che offrono molte risorse produttive all’industria farmaceutica e cosmetica⁹. Dunque il problema di traduzione è essenzialmente geografico, legato al territorio, non è solo una questione culturale e linguistica; il traduttore incontra luoghi e culture diverse dalla propria e intraprende un percorso di conoscenza e approfondimento della cultura della lingua di partenza, per trovare un “*via translationis*” e per far conoscere ai lettori della lingua di arrivo il termine nuovo di cui non ha il corrispettivo sinonimo in portoghese.

Si rifletta ora sulla parola “*carusi*”, parola del dialetto siciliano che indica i ragazzi e le ragazze, è quasi impossibile trovare un sinonimo nella lingua portoghese, e sarebbe un errore tradurre con *moços* o *garotos*, perché il loro significato è completamente diverso dai “*carusi*”. Già Meschonnic dice che l’intraducibilità di un testo non esiste, ma solo quello che noi non vogliamo tradurre, tuttavia in questo caso specifico non abbiamo un’alternativa accettabile di traduzione. Il sicilianismo: “*carusi*” è inserito in un contesto geografico, sociale e storico diverso da quello brasiliano. Per risolvere il problema di traduzione è stato spiegato in nota che si tratta di “*lavoratori della miniera di zolfo*”, lasciando “*carusos*”, declinato al plurale per indicare che si tratta di un numero elevato di ragazzi, anche se imprecisato (Pirandello non ci dice quanti sono). Degani spiega in nota: “*Trabalhador das minas de enxofre*, dialetto siciliano specifico para os mineiros de enxofre” (PIRANDELLO, 2017, vol. 1, p. 245).

“*Corna vi cedo*” è un’espressione della cultura popolare siciliana che indica il rifiuto totale, è stato tradotto con l’espressione “*cedo uma ova*” che è un modo di dire per esprimere repulsione e sentimento di rifiuto. Nel dizionario leggiamo: “*a expressão ‘uma ova’ quer dizer uma negação, um repúdio, um não. Quer dizer que a pessoa acha o contrário*” (Coelho et al., 2020). Non possiamo tradurre letteralmente “*Eu cedo os chifres*”, perché è riferito al tradimento di

8 La traduzione è nel dizionario di Portoghese Brasiliano. (SPINELLI e CASASANTA, 2010, p. 427).

9 La pomata antibatterica Gentalyn è prodotta con lo zolfo presente in natura. Abbiamo molti prodotti farmaceutici tra cui le maschere di zolfo per la cura della pelle prodotte dall’azienda farmaceutica Omosidea. Lascio al lettore la curiosità di scoprire la ricchezza dei prodotti cosmetici italiani e dei farmaci ottenuti con lo zolfo naturale.

un innamorato o innamorata. Nel brano si tratta invece dell'imprecazione di rabbia di Mattia Scala, il protagonista proprietario della miniera di zolfo. Leggiamo il brano in italiano e la sua traduzione in portoghese:

- **Corna vi cedo!** - gridava. - Neanche se m'offeriste i tesori di Creso; neanche se mi diceste: Mattia, raspa qua con un piede, come fanno le galline; ci trovi tanto zolfo, che diventi d'un colpo più ricco di... che dico? di re Fàllari!

Non rasperei, parola d'onore.

E se, poco poco, quelli insistevano:

- Insomma, ve n'andate, o chiamo i cani?

(PIRANDELLO, 2007)

- **Cedo uma ova!** – gritava. – Nem se me oferecessem os tesouros de Creso; nem mesmo se me dissessem: Mattia, raspa aqui com o pé, como fazem as galinhas, você irá encontrar tanto enxofre, que ficará imediatamente mais rico do que... do que? Do que o rei Fálaris! Eu não rasparia, palavra de honra.

E se, aos poucos, eles insistissem:

- Vão embora ou querem que eu chame os cães?

(PIRANDELLO, 2017, p. 247)

Le riflessioni condotte finora hanno evidenziato come sia difficile tradurre il registro linguistico soprattutto nelle prime opere pirandelliane, quando Pirandello faceva uso abbondante dell'elemento dialettale. Un dialettismo lessicale su cui ci sarebbe molto da riflettere è “la trazzera”; si tratta di una piccola strada di campagna di terra battuta adattata al passaggio degli animali, in Sicilia questi viottoli erano utilizzati per il lavoro agricolo dei contadini che possedevano i muli per trasportare la merce da un luogo all'altro, da qui l'etimologia del sostantivo “mulattiera”, in dialetto è “la trazzera”. Anche questo sostantivo crea un problema di traduzione connesso alla specificità dell'ambiente rurale siciliano che non può avere corrispettivi in portoghese, ma la traduzione è sempre possibile.

Gli avveniva spesso di ripetere questa minaccia dei cani, perché il suo poderetto aveva il cancello su la **trazzera**, cioè su la via **mulattiera** che traversava la collina, accavalcandola, e che **serviva da scorciatoja** agli operai delle zolfare, ai capimastri, a gl'ingegneri direttori, che dalla prossima città si recavano alla vallata o ne tornavano. (PIRANDELLO, 2007)

Ele repetia com frequência essa ameaça dos cães, pois suas terras tinham um **portão traseiro**, isto é, que dava para a **trilha** que atravessava a colina e **servia de atalho** para os mineiros, os capatazes, os engenheiros, que vinham da cidade próxima para o vale ou dele retornavam.

(PIRANDELLO, 2017, p. 247)

Spesso Pirandello usa forse involontariamente alcuni regionalismi che non appartengono al linguaggio popolare siciliano, ma sono toscanismi di diversa matrice come “giornelli” che è un vassoio per trasportare la calcina, la cui origine etimologica forse è senese. È un altro problema di traduzione per le ragioni che possiamo immaginare. Leggiamo il significato della voce “giornelli” presente nel dizionario Devoto Oli:

1. Attrezzo di legno costituito da un piano a tre o quattro sponde, talvolta con un manico perpendicolare al piano, sul quale il muratore tiene la calcina mentre lavora.
2. Dispositivo rotante per la pesca di fiume, fornito di due o quattro reti a cucchiaino applicate all'estremità di altrettante pale per far girare la corrente con moto costante.
- 3 Etimo incerto, cioè l'origine etimologica della parola è incerta. (DEVOTO e OLI, 2007, p. 1206)

Io presuppongo che sia un toscanismo forse pensato da Pirandello negli anni dei suoi studi in glottologia. Questi recipienti erano usati per riempirli con lo zolfo liquido estratto dai forni e per dargli la forma definitiva. “I giornelli servivan da forme per lo zolfo bruciato che vi colava lento come una densa morchia nerastra”. La traduzione è “os tabuleiros serviam de formas”, per lo zolfo “o enxofre queimado que escorria lento como uma densa borra negra” (PIRANDELLO, 2017, p. 245).

Alcune espressioni presenti nelle novelle appartengono al linguaggio popolare dei contadini, il mondo rurale aveva una mentalità basata su una logica inconfutabile e rassegnata; un esempio è la frase “tiramò a campà” nella novella *Il ventaglino* (*O leque*):

— Co' la bona grazia, signò, — gli disse Tuta, ancora sorridente e inchinandosi, come se il servizio lo avesse reso a lui e non all'operaio che dormiva. — Da' 'n sordo sta pora creatura. — No! — rimbeccò subito il vecchietto con stizza (chi sa perché), e abbassò gli occhi sul giornale.

— **Tiramò a campà!** - sospirò Tuta. — **Dio pruvede.**
(PIRANDELLO, 2007)

— Com a boa graça, senhor — disse Tuta, ainda sorridente e inclinando-se, como se o serviço tivesse sido prestado a ele e não ao operário que dormia. — Dê um tostão a esta pobre criatura.

— Não! — retrucou logo o velhinho irritado (quem sabe por que), e baixou os olhos para o jornal.

Vamos levando! — suspirou Tuta — **Deus dará.**
(PIRANDELLO, 2017, p. 217-218)

L'espressione è stata tradotta con “vamos levando” che significa vivere quotidianamente nonostante le difficoltà della vita lottando per sopravvivere.

Conclusione

Tradurre è sicuramente l'esperienza più interessante per acquisire nuove conoscenze ed entrare in culture diverse dalla nostra, quindi non può essere affidata a un processo automatico della nostra mente. Resta il fatto che viviamo nell'epoca dell'informazione globalizzata in cui si fa un uso abbondante di traduttori automatici di cui il web è ricco. Possono essere utili dal punto di vista formale, ma la nostra mente ha capacità molto più complesse, al punto tale da non poter accontentarsi dei confini ristretti dei traduttori informatici. Come San Girolamo sosteneva: non è corretto tradurre letteralmente, ma è necessario esprimere il senso delle parole: “non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu” (Sofronio Eusebio Girolamo. *Epistulae LVII*, 5).

Riferimenti bibliografici:

- BENJAMIN, W. “Il compito del traduttore”. In: Angelus Novus. Saggi e frammenti, SOLMI, R. (org.). Torino: Einaudi, 1995.
- BERMAN, A. *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*. Macerata: Quodlibet, 1997.
- BERMAN, A. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet, 2003.
- CAMPOS, H. *Transcriação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, H de. *Tradutor e traduzido*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- COELHO, T. LAPELOSO M. STEIN T. SOUSA S. *Dicionário popular*. Disponível em: <https://www.dicionariopopular.com/>, 2020. (Ultima consultazione: 22/03/2022)
- DEVOTO G. OLI G. *Vocabolario della lingua italiana*. SERIANNI L. TRIFONE M. (org.). Firenze: Le Monnier, 2007.
- JACQUES, M. *Sobre a forma, o poema e a tradução*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.
- LEVINAS, E. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*. Milano: Jaca Book, 2004.
- MESCHONNIC, H. *Poéticas do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*, Lagrass, Verdiér, 1999.
- PIRANDELLO, L. *Il meglio dei racconti di Luigi Pirandello*. COSTA, S. (org.) Milano: Oscar Mondadori, 1993.
- PIRANDELLO, L. *Novelle per un anno*. Vol. 1, Milano: Meridiani Mondadori, 2007.
- PIRANDELLO, L. *Novelas inéditas*. 2 vol 1. Trad. F. Degani. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2017.
- SPINELLI V. e CASASANTA M. *Dizionario completo Hoepli di Portoghese (Brasiliano)*. Milano: Hoepli, 2010.
- STUSSI, A. Lettura linguistica. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 30, n. 3, settembre/dicembre 2001, p. 579-607.

Recebido em: 23/03/2022 (versão atualizada: 05/10/2022)

Aprovado em: 28/11/2022