

# La traduzione del cinese



# La traduzione del cinese

Riflessioni, strategie  
e tipologie testuali

a cura di  
*Nicoletta Pesaro*



EDITORE ULRICO HOEPLI MILANO

Copyright © Ulrico Hoepli Editore S.p.A. 2023  
via Hoepli 5, 20121 Milano (Italy)  
tel. +39 02 864871 – fax +39 02 8052886  
email [hoepli@hoepli.it](mailto:hoepli@hoepli.it)  
[www.hoeplieditore.it/universita](http://www.hoeplieditore.it/universita)

Tutti i diritti sono riservati a norma di legge e a norma delle convenzioni internazionali

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale, o comunque per uso diverso da quello personale, possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail [autorizzazioni@clearedi.org](mailto:autorizzazioni@clearedi.org), sito web [www.clearedi.org](http://www.clearedi.org).

ISBN 978-88-360-0882-7

Ristampa: 4 3 2 1 0                      2023 2024 2025 2026 2027

Realizzazione editoriale: Bold, Milano  
Copertina: Federico Gerli – Design Evolution

Stampa: LegoDigit S.r.l., Lavis (Trento)  
Printed in Italy

## Indice

Prefazione.....	VII
<i>Bruno Osimo</i>	
Introduzione.....	XI
<i>Nicoletta Pesaro</i>	
1. La traduzione cinese e le teorie traduttive.....	1
<i>Paolo Magagnin</i>	
2. Traduzione dal cinese: dalla parola al discorso.....	21
<i>Nicoletta Pesaro</i>	
3. Tradurre la narrativa moderna e contemporanea.....	49
<i>Maria Gottardo</i>	
4. La traduzione del testo poetico cinese.....	73
<i>Cosima Bruno</i>	
5. Tradurre il teatro cinese moderno e contemporaneo.....	99
<i>Barbara Leonesi</i>	
6. La traduzione per il cinema d'autore tramite sottotitolaggio.....	127
<i>Elena Pollacchi</i>	
7. La traduzione per l'editoria.....	153
<i>Federica Passi</i>	
8. La traduzione per il turismo.....	177
<i>Paolo Magagnin</i>	

9. La traduzione politica .....	201
<i>Beatrice Gallelli</i>	
10. La traduzione giuridica .....	225
<i>Michele Mannoni</i>	

## Prefazione

Bruno Osimo

I saggi che compongono questo libro sono accomunati in modo implicito ma visibile dall'ordine metodologico suggerito dalla curatrice Nicoletta Pesaro, che evidentemente non si è limitata ad assegnare i titoli e a dividere gli argomenti necessari per dare completezza al volume, ma si è anche premurata di uniformare terminologicamente gli interventi, dando loro un'impostazione semiotica.

Affermazione, questa sulla premessa metodologica, che in altri campi potrebbe apparire tautologica o addirittura banale, ma che nel campo dei *translation studies* non lo è affatto quantomeno in Italia, perché molti altri colleghi si ostinano a farsi scudo dietro l'umanisticità della disciplina (intesa, nel loro caso, come non scientificità del metodo) per creare articoli e libri che antepongono la creatività artistica dell'estensore all'effettiva documentatezza e al desiderio di aggiungere un mattoncino al muro della ricerca internazionale.

Nel nostro campo, non curare la terminologia può significare ripetere in modo consapevole o inconsapevole ciò che è già stato detto con altre parole da altri senza citarli, fino ad arrivare all'estremo dei veri e propri plagi.

Di contro, nel presente volume gli interventi sono documentati e aggiornati, e ben calibrati.

Ma che cosa significa oggi «impostazione semiotica dei problemi traduttivi»?

Innanzitutto significa tenere conto che la nostra mente funziona con due tipi di linguaggio reciprocamente intraducibili (nel senso lotmaniano del termine), che quindi la traduzione comincia a esistere all'interno di ciascuno di noi, a prescindere dal fatto che siamo o no traduttori. Una parte della nostra mente funziona con un linguaggio discreto, ed è la parte "ingegneristica", quella in grado di

quantificare e quindi di attribuire alle nebulose unità mentali di senso combinazioni di numeri o lettere o, nel caso del cinese, *hànzì*. Un'altra parte della nostra mente funziona con un linguaggio continuo, ed è la parte "pittorica", quella in grado di pensare velocemente saltando da un'idea all'altra, senza però essere in grado di comunicare all'esterno se non tramite l'"ingegnere" discreto.

Questo significa che, come messo in rilievo anche da Nicoletta Pesaro nel suo saggio, ogni processo traduttivo interlinguistico implica una serie di traduzioni intersemiotiche tra linguaggio mentale e verbale e viceversa.

Sulla base di questa premessa, è evidente che il linguaggio di intermediazione C, necessario per stabilire una corrispondenza tra un testo in lingua A e un testo in lingua B, è il linguaggio interno della traduttrice, la sua visione del mondo. Il famoso *tertium comparationis*, che filosofi e pensatori hanno cercato per secoli, era talmente vicino (dentro di noi) da apparire lontanissimo. Ma ovviamente il fatto che sia dentro di noi e sia idiosincratice ci allontana dall'ideale antico dell'equivalenza universale, e ci invita a più mite consiglio: quello del farsi bastare una corrispondenza effimera e soggettiva.

Ben vengano quindi le note della traduttrice, le prefazioni/postfazioni della traduttrice, gli articoli della traduttrice, nei quali lettori e lettrici potranno capire quali sono i criteri della versione e decidere se volerli condividere o meno.

La traduzione deve essere quindi (e qui, sentendomi tra amici, esprimo un parere personalissimo) molto *traduzionale* (Popovič), ossia non deve dare l'illusione di essere un originale, ma presentarsi come testo-altro, come testo estraneo, come testo di secondo grado, come metatesto insomma. E a mio parere a maggior ragione deve essere traduzionale una versione dal cinese all'italiano, due linguaculture che in comune non hanno né i segni grafici né i suoni né le tradizioni. In una traduzione dal cinese mi aspetto di trovare molti *realia*, non tradotti ma trascritti.

Se io – lettore italofono che non conosce il cinese – mi abbandono alla lettura di un romanzo o di un racconto o di una poesia cinese, non vado lì in cerca di conferme a ciò che già so ma, come un antropologo, mi aspetto il nuovo, il quasi incomprensibile, l'inaudito, desidero essere stupito da ciò che leggo, e faccio affidamento sull'apparato paratestuale della traduttrice come su un Virgilio che mi guidi nell'esplorazione dell'ignoto. Non voglio essere trattato come un *lettore imbecille* (Nabókov) che s'accosta al testo pensando che debba essere scorrevole e privo di "inciampi" culturali.

Importante, solo per fare un esempio, l'intervento di Cosima Bruno che ci ricorda l'importanza della componente musicale nella poesia, anche in quella tradotta. Se, da un lato, questo esclude la finta soluzione della traduzione in prosa (piuttosto è molto meglio non produrre versione alcuna), e implica una capacità poetica in proprio da parte della traduttrice, che crea una lirica che per lei *sta per* (Peirce) l'originale, ma che ha una sua potenza artistica in parte autonoma, dall'altro lato non esclude affatto la presenza anche qui di note della traduttrice.

Certo, è probabile che il lettore terminerà prima la lettura della lirica e, solo in un secondo tempo, esaurito l'effetto immediato della lirica sulla sua mente continua, passerà, se passerà, a leggere le note. Ma questo non significa affatto che le note in una poesia tradotta non ci debbano essere. L'importante è che la componente didascalica (note) e la componente lirica siano ben distinte, e che la poesia in sé sia una poesia a tutti gli effetti.

Impostazione semiotica è anche (si veda il saggio di Federica Passi) capire che la cultura pretraduce i testi nel momento stesso in cui li prende in esame per una traduzione o li scarta, e anche quando li colloca in una collana dedicata o in una generica, o quando decide che risalto dare al nome della traduttrice, che a mio parere andrebbe sempre collocato in copertina, e dovrebbe essere di dimensioni pari a quello dell'autore, come finora avviene, che io sappia, solo nella collana Sirin Classica della Voland.

Impostazione semiotica è anche quella di Barbara Leonesi sulla traduzione teatrale, dove tutto il discorso è incentrato sulla dominante che la traduttrice di volta in volta sceglie per la propria strategia.

Un grazie a tutte le collaboratrici e i collaboratori di questo volume, e un grazie speciale a Nicoletta Pesaro, per avere dedicato tempo energie competenze a creare questo libro, di cui certamente in Italia sentivamo la mancanza.

Bruno Osimo  
Deiva Marina, 7 gennaio 2023





# Introduzione

## La traduzione del cinese: riflessioni, strategie e tipologie testuali

Nicoletta Pesaro



La traduzione del cinese è insegnata da decenni in Italia, sin dalla creazione dei primi corsi di laurea in lingue “orientali” nella seconda metà del secolo scorso. Il compito di trasmettere conoscenze e abilità circa questa attività linguistico-culturale è stato affidato fundamentalmente a docenti di lingua classica o moderna, nell’ottica, per quanto riguarda la prima categoria, di approfondire la conoscenza dei classici cinesi, sulle cui fondamenta poggia il millenario patrimonio e la storia stessa della Cina, e, nel secondo caso, di allenare studenti e studentesse a riconoscere e gestire le strutture morfosintattiche e il lessico del cinese *putonghua*. Si tratta dunque di un’attività e di un metodo prettamente strumentali e intuitivi, in cui la traduzione è concepita come strategia essenziale per apprendere e capire i testi della civiltà cinese – del tutto analogamente alla didattica delle lingue e letterature latina e greca nei curriculum umanistici – e come esercizio pratico utile all’apprendimento della lingua moderna. Quest’uso della traduzione, peraltro ancora presente e legittimamente applicato da molti e molte docenti, è oggi affiancato in alcune università italiane da una pratica d’insegnamento che si è nutrita attingendo alla nuova tradizione dei *translation studies* e alle sempre più numerose fonti sull’insegnamento della traduzione. Disciplina ancora giovane nelle nostre università, la didattica della traduzione del cinese mira a osservare, spiegare ed esercitare la pratica traduttiva tenendo sì conto delle specificità del sistema linguaculturale cinese, ma applicando anche un ricco armamentario



teorico-pratico basato sull'esperienza e gli studi compiuti anche su altre lingue e con diverse combinazioni linguistiche. È dunque un incrocio di competenze sinologiche profonde e conoscenze condivise trasversalmente nella scienza della traduzione, alla ricerca di similitudini e differenze che possano rafforzare abilità e consapevolezza delle future traduttrici e traduttori, in una prospettiva professionale di specializzazione.

La riflessione sul metodo e i metodi della traduzione che questo volume esegue “a più mani” nasce pertanto da questo incrocio di competenze, che ciascuna delle autrici e degli autori dei vari capitoli ha coltivato nel proprio singolo percorso di ricerca, costruito spesso sia sull'approccio teorico sia sulla costante pratica traduttiva esercitata nelle diverse tipologie testuali qui presentate. Sembra impossibile prescindere da una formazione sinologica tradizionale, ossia che raccolga in sé le varie branche del sapere cinese: dalla storia alla letteratura, dall'arte al pensiero religioso e filosofico, dalla società alla politica della cosiddetta “sinosfera”. Chi legge e intraprende una traduzione di un qualsiasi testo in lingua cinese deve infatti fare i conti sì, innanzitutto, con le regole e le caratteristiche della grammatica e della sintassi tipiche di una lingua isolante, molto diversa da lingue flessive come le lingue romanze, e con la “grande muraglia” dei caratteri, la cui polisemica complessità costituisce il primo e duraturo “problema traduttivo”; tuttavia la difficoltà della traduzione si trova molto spesso non tanto o non solo nella comprensione delle regole formali quanto nell'individuazione dei significati nascosti o impliciti e negli usi vivi o tramandati dal passato, e di quelle differenze culturali che per essere gestite richiedono minute analisi e creatività associativa. La preparazione necessaria richiede non solo anni di letture variegata ma anche un'esperienza diretta e immersiva nella società cinese nei suoi più svariati aspetti.

Chi traduce dal cinese è prima di tutto un mediatore o mediatrice culturale che attraversa avanti e indietro continuamente i territori delle due linguaculture – quella italiana e quella cinese – facendo tesoro e scorta di tutto ciò che in esse caratterizza il testo, sia a livello superficiale morfosintattico sia nelle profondità semantiche, frutto di centenarie consuetudini o di modernissime evoluzioni. Per quanto attiene alla traduzione non più vista come mero esercizio linguistico né come lettura prettamente filologica, ma intesa piuttosto come tecnica e competenza professionale, gli anni di studio universitari in ambito sinologico diventano fecondi solo quando irrigati, oltre che da una pratica costante, dall'indagine teorica e da un attento aggiornamento sugli studi traduttologici, che oggi abbracciano

non solo le conoscenze della linguistica e della glottologia, e della comparazione letteraria, ma si aprono a e includono riflessioni sociologiche, antropologiche, financo psicologiche e neuro-cognitive.

Questo volume si rivolge prettamente a chi studia e pratica la traduzione del cinese, tenendo conto delle più importanti teorie formulate nel tempo e oggi considerate fondamentali per costruire basi operative solide. Non ci si prefigge di elencare e illustrare regole comportamentali, né di fornire un vademecum pronto all'uso – facilmente superabile dalla diversità e varietà di possibili traduzioni che uno stesso testo ammette, talvolta pretende – quanto di descrivere, sulla scorta di un adeguato apparato teorico-metodologico, i risultati della ricerca e dell'esperienza traduttiva degli autori e delle autrici che hanno collaborato alla realizzazione del volume. Più che un prontuario di norme ed esempi, insomma, si propone una serie ragionata e organica di riflessioni ed esperienze, che possono essere d'aiuto nell'attività di traduzione del cinese a scopi sia didattici sia professionali.

La dinamicità della cultura e società cinese contemporanee in rapido cambiamento, da un lato, e la persistenza di un retaggio tradizionale che influisce tuttora, in una singolare tensione tra globale e locale, negli scambi e nella comunicazione con il mondo cinese, dall'altro, sono elementi fondamentali presi in considerazione nella teoria come nella pratica traduttiva odierna. Questi aspetti sono presentati nei capitoli introduttivi del libro, curati rispettivamente da Paolo Magagnin e dalla sottoscritta, che offrono un'inedita sintesi, da un lato delle teorie traduttive cinesi e degli studi esistenti sulla traduzione del cinese (cap. 1) e, dall'altro, sui principali problemi posti da un testo in lingua cinese moderna ai fini di una comprensione olistica e una resa il più possibile adeguata sia alla natura del testo sia alle aspettative del destinatario o destinataria (cap. 2). Questa sezione introduttiva intende sottolineare l'importanza di una visione globale e multicentrica della storia della traduzione, in cui l'eurocentrismo lasci il posto a “un mutuo processo di scambio” che tenga conto del ruolo e del valore della teoria della traduzione in Cina. L'introduzione dell'“esperienza cinese” nei *translation studies* attuali non può che arricchire e integrare le nozioni e la metodologia applicate alla traduzione dei testi cinesi, per una sorta di ecologia della traduzione, in cui il sapere occidentale – che costituisce la base storica degli odierni studi sulla traduzione – si “contamini” proficuamente anche con le nozioni e le pratiche traduttive cinesi in uso da secoli e con le idee che da queste pratiche si sono sviluppate.

Nel percorso di lettura e di studio suggerito nel volume il secondo capitolo mira a fornire una visione generale della traduzione del cinese moderno, proponendo una pratica testuale che di fatto si manifesta come esperienza culturale: la piena comprensione del prototesto richiede infatti un'analisi sistematica a livello di parola, periodo e testo, il più possibile calata nel contesto culturale, sociale e storico di origine, cui dovrebbe corrispondere poi, nella creazione del metatesto, la messa in atto di una simile strategia e di altrettanta sensibilità culturale nel ricostruire quel testo nella linguacultura italiana. Nella convinzione che tale sensibilità – che qui si intende anche in termini di necessaria precisazione delle aspettative psicologiche e della funzioni attivate da un testo – debba essere alimentata anche da un sano relativismo testuale, grande attenzione è posta alle differenze tra i vari testi e tra le loro finalità, così come all'importanza del discorso. Ci si basa ossia su di una concezione del testo come atto culturale in cui ogni elemento è intessuto in una rete più vasta e profonda di riferimenti e rimandi al sistema della linguacultura emittente, per cui l'insieme di quegli elementi andrà poi ricomposto e trasformato per intessersi credibilmente ed efficacemente nel sistema della linguacultura ricevente.

Il percorso prosegue esplorando le tipologie testuali delle principali espressioni artistico-letterarie della narrativa (genere dominante nella pratica della traduzione editoriale per quanto concerne il cinese), della poesia, del teatro e del cinema. A nostro avviso, è proprio nel campo della traduzione letteraria che si sono sviluppate e si possono esercitare molte delle strategie traduttive più interessanti ed efficaci, qui si affrontano molte delle sfide e le più diverse varietà testuali, sperimentando soluzioni che si rivelano spesso assai utili e applicabili anche nei contesti della traduzione specializzata. Chi si sta formando come traduttore o traduttrice professionale nella combinazione cinese-italiano seguendo il percorso qui proposto può esercitare le proprie abilità traduttive testandole in ambiti in cui le caratteristiche e i limiti estremi della linguacultura cinese si rivelano ampiamente. Come scrive Maria Gottardo nel terzo capitolo del volume, il linguaggio della narrativa moderna è fondato su “intertestualità, riprese e parodie di modelli della tradizione [...] aspetti che chi traduce deve sempre considerare, anche nello sviluppo contemporaneo di generi globalizzati”. L'autrice, attingendo alla propria pluriennale esperienza come traduttrice di romanzi cinesi, oltre a una precisa disamina dei principali problemi e strategie su cui si incentra la traduzione della narrativa, sceglie di esplorare in particolare il tema dei tempi verbali (nodo

centrale di tutta la traduzione del cinese) e della sonorità del testo, proponendo una visione duale dell'opera tradotta come negoziazione e fusione armoniosa di due voci, quella autoriale e quella di chi traduce. Anche la poesia, genere che ha raggiunto vertici sublimi nell'era antica, presenta a chi traduce dal cinese sfide determinanti per comprendere i meccanismi e per spingere al massimo le doti di duttilità e creatività richieste in questa professione: “usata come riferimento nella teorizzazione della traduzione di letteratura”, la traduzione poetica è per Cosima Bruno, autrice del quarto capitolo, “un processo costante di negoziazioni e compromessi tra forme, lingue e immagini”. Il testo poetico pretende e legittima una molteplicità di traduzioni diverse per corrispondere alla propria inesauribile produzione di significati e forme. Anche qui la soggettività di chi traduce non è un limite ma una risorsa, se sfruttata opportunamente per mettere in pratica un approccio metodico ma inventivo. L'autrice del capitolo, a sua volta esperta studiosa e traduttrice di poesia, si sofferma sull'aspetto ritmico e sulla poesia sonora cinese, come esempio testuale sul quale elaborare una strategia traduttiva, tenendo a mente che “il significato del testo nel suo intero non è una somma graduale del valore semantico dei suoi costituenti, ma è invece l'effetto cognitivo-percettivo che emerge dall'intero testo come risultato dei suoi processi multimodali”.

La seconda sezione si completa con due capitoli che analizzano altri ambiti multimodali della traduzione in senso intersemiotico (come tradizionalmente viene intesa la classica suddivisione di Jakobson dei tipi di traduzione): ossia la traduzione per il teatro e per la sottotitolazione cinematografica. Nel primo caso Barbara Leonesi ripercorre le caratteristiche della pratica traduttiva del teatro moderno, soffermandosi sulle tre tipologie: per la pagina, per il palcoscenico e sopratitolaggio (cap. 5). Come esplicitato meglio nel settimo capitolo sulla traduzione editoriale, in questo saggio emerge uno degli aspetti più rilevanti della professione traduttiva quale attività non del tutto individuale, bensì calata in reti collaborative e profondamente influenzata dalle relazioni con altri agenti o soggetti, in questo caso l'autore o autrice del testo, il/la regista, attori e attrici sono determinanti nella traduzione per la messinscena. L'esperienza di traduzione per il teatro fa risaltare “la caratteristica di concisione e polisemia della lingua cinese” che “deve comportare uno sforzo di sintesi e/o sottrazione da parte del traduttore, al fine di evitare una resa ridondante”. Osservazione questa che si presta bene a descrivere fenomeni analoghi anche nel tradurre altre tipologie testuali.

Come nel teatro, anche nella traduzione per il cinema il tempo, ossia la “durata”, più che la lunghezza del testo, è uno dei principali vincoli che sfidano chi traduce: Elena Pollacchi, selezionatrice dei film dell’Asia orientale per la Biennale veneziana, oltre che studiosa di cinema cinese, espone nel sesto capitolo le strategie di traduzione per i sottotitoli basandosi sulla propria esperienza di sottotitolaggio di film d’autore e di animazione. Vale la pena osservare quanto stia diventando centrale la competenza traduttiva nel campo degli audiovisivi, data la rilevanza e ampia diffusione di queste forme di comunicazione nel mondo attuale in diversi ambiti. Le riflessioni di Pollacchi forniscono un modello utile per l’articolazione di strategie specifiche del settore, ma nello stesso tempo valido per altre esperienze professionali: su tutto emerge la necessità di tener conto di molti aspetti e non solo dei dialoghi e della voce fuori campo, includendo nelle considerazioni di chi traduce “i dialoghi, la colonna sonora nella sua interezza, i codici dei personaggi, l’abbigliamento, i segni che possono comparire nella scenografia” superando i limiti impliciti sia nel fansubbing sia nel sottotitolaggio tradizionale.

La terza sezione riguarda infine alcune tipologie traduttive legate a settori specialistici come la traduzione per l’editoria – naturale proseguimento della seconda sezione – la traduzione per il turismo, il discorso politico e la traduzione giuridica. Ciascuno di questi saggi condivide alcune problematiche traduttive e considerazioni (per esempio la valenza di mediazione culturale che ogni forma di traduzione riveste) già approfondite nei capitoli precedenti, integrandole con le metodologie più caratteristiche dei settori professionali cui fanno riferimento.

Federica Passi, partendo dalla propria esperienza didattico-professionale, conduce un’analisi del processo editoriale che illumina gli/le agenti e le pratiche testuali ed extratestuali relativi alla traduzione dal cinese, fondando le proprie analisi su una prospettiva sociologica, una branca sempre più importante degli studi sulla traduzione. La disamina dei processi legati alla traduzione editoriale offre uno sguardo sul ruolo sociale di chi traduce e sulla componente umana di un’attività che è e sarà sempre più coadiuvata dalle risorse tecnologiche. Proprio questa consapevolezza determina la necessità di acquisire conoscenze strategiche sulla struttura e sul funzionamento dell’industria culturale, competenze collaborative e in parte manageriali, senza ovviamente tralasciare l’indispensabile bagaglio umanistico, linguistico-culturale che resta fondativo, come dimostrano alcune memorabili figure della traduzione editoriale italiana.

Come si è già più volte ribadito, le necessità di tipo comunicativo – che spingono talora a un approccio pragmatico di equivalenza funzionale o dinamica (Nida) – si accompagnano e talvolta scontrano con una certa non irriducibile ma evidente specificità e profondità culturale che emerge sorprendentemente non solo nei testi artistico-letterari (seconda sezione del volume) e di tipo espressivo (pubblicità, discorso politico), ma anche in testi specialistici e settoriali. In questo senso, la mediazione culturale e la comprensione dell'alterità sono alla base di ogni tipo di traduzione, e quindi si rende necessario ricorrere alle teorie di Popovič (teoria del metatesto e della traduzione come letteratura di secondo grado) che coglie nel fenomeno della “creolizzazione” l'interazione e ibridazione tra i due sistemi culturali interagenti in una traduzione interlinguistica/interculturale. A questa pratica di mediazione fanno riferimento anche gli ultimi capitoli dedicati a forme di traduzione professionale come quella delle audiodescrizioni e per il turismo.

In particolare, i linguaggi del turismo analizzati da Paolo Magagnin nell'ottavo capitolo fondono aspetti culturali e commerciali con una funzione tipicamente informativa ed espressiva; oltre alla varietà dei destinatari – specialisti e non specialisti – l'autore del capitolo mette in evidenza anche la varietà dei contesti e delle piattaforme in cui questo tipo di traduzione opera: non più e non solo le tradizionali guide, le didascalie museali e materiale informativo cartaceo vario, ma anche e spesso soprattutto, chat, blog, social network e siti web. Inoltre bisognerà tenere conto, come opportunamente osserva Magagnin, che “i testi turistici in lingua cinese presentano una serie di specificità linguistiche e discorsive strutturali, che si aggiungono all'alterità superficiale connaturata a elementi culturospecifici quali *realia* e toponimi.” Fra le diverse caratteristiche della traduzione per il turismo segnalate nel capitolo, come il concetto di *mindfulness* e quello di transcreazione, viene notato anche l'aspetto ideologico che intride in alcuni casi il discorso turistico legato al mondo cinese.

Segno di come le varie discorsività e i generi della traduzione siano tutt'altro che compartimenti stagni isolati ma, al contrario, osmotici terreni tra i quali è bene sapersi orientare, pur nella doverosa consapevolezza della competenza settoriale che ciascun campo professionale richiede, il discorso politico si rivela uno dei casi più sensibili e produttivi per quanto attiene alla realtà cinese e all'interazione con essa, che chi traduce costantemente realizza. A questo specifico settore della traduzione è dedicato il nono capitolo a cura di Beatrice Gallelli. Consia della pervasività del discorso politico nella società cinese contemporanea e nelle sue

relazioni con il mondo esterno, l'autrice parte innanzitutto dalla considerazione che la traduzione stessa come attività umana è profondamente e intrinsecamente un atto politico. In questo capitolo, così come nella concezione generale del volume stesso, si contesta quindi l'astrazione per cui si ritiene possibile una traduzione del tutto oggettiva (di cui probabilmente nemmeno la *machine translation* sarebbe capace, data la natura tipicamente "politica" del linguaggio umano). Gallelli sottolinea come il discorso in senso foucaultiano è un "filtro attraverso il quale diamo significato al mondo che ci circonda e che, in questo modo, contribuisce a 'costruire' la realtà sociale entro la quale ci muoviamo". Il capitolo fornisce l'opportunità di riflettere sul ruolo e sul "potere" del traduttore o della traduttrice alle prese con dinamiche culturali e ideologiche che spesso permeano invisibilmente la comunicazione cinese rivolta all'esterno – ma anche all'interno del Paese. La traduzione del discorso ufficiale cinese richiede quindi solide competenze storico-culturali ma anche capacità di lettura critica, e di decodifica del linguaggio, che anche negli aspetti più squisitamente morfosintattici esprime, a livello sia estetico sia pragmatico, il pensiero dell'Altro. Anche qui, come illustrato nel secondo capitolo e come variamente dimostrato in tutte le tipologie testuali analizzate nel volume, resta fondamentale una preliminare e meticolosa analisi di fattori determinanti per la formazione di strategie traduttive, come la dominante o le dominanti, la funzione linguistica, il lettore modello ecc. Inoltre, la rilevanza del discorso figurato e della metafora in questa tipologia testuale conferma la già menzionata necessità di considerare la traduzione letteraria e quella specializzata non come discipline separate e intrinsecamente incompatibili, bensì come sfere di competenza complementari e preziose per chi pratica la traduzione del cinese.

L'ultimo capitolo del volume chiude la panoramica sulle tipologie testuali e traduttive del cinese con un settore apparentemente molto specialistico e tecnico, il quale, tuttavia, come ben spiega Michele Mannoni, è in realtà fondato su una sorprendente varietà e genericità discorsiva. Introducendo lettori e lettrici alla traduzione giuridica del cinese, l'autore ci ricorda "l'onnipresenza del diritto nelle nostre vite", smentendo addirittura il concetto stesso di "traduzione giuridica": essa infatti "è un'espressione che occulta la molteplicità di generi testuali che si celano sotto questo nome a tal punto da rendere inutile l'esistenza dell'espressione stessa". Navigando sapientemente tra questi generi, il capitolo si prefigge di rispondere alle seguenti domande: "Che cosa sono i testi giuridici? Quali caratteristiche hanno? Che cosa comportano a livello di traduzione?" e ottempera a

queste finalità tramite un'esauriente e metodica classificazione dei testi e dei linguaggi giuridici della sinosfera. Il capitolo rappresenta un'essenziale introduzione alla traduzione giuridica del cinese che completa e integra le principali tipologie professionali illustrate nell'ultima sezione del volume. Non essendo lo scopo dell'opera una rappresentazione esaustiva delle diverse tipologie traduttive, sono stati selezionati alcuni settori nei quali il mondo accademico italiano ha sviluppato specifiche competenze che possono servire in maniera sistematica e razionale da bussola per chi sia interessata/o alla pratica professionale e alla didattica della traduzione del cinese.

Tra conservazione della specificità ai fini della conoscenza dell'Altro (per cui l'approccio semiotico di Lotman risulta quanto mai produttivo) ed esigenza di mettere in atto una comunicazione efficace, si è inteso quindi render conto del "corpo a corpo" quotidiano che la traduzione a livello professionale comporta, dimostrando tuttavia che chi traduce può (e dovrebbe, soprattutto nella fase formativa) fare ricorso a una molteplicità di teorie e approcci sviluppati in seno agli studi sulla traduzione. La consapevolezza dell'appropriazione, della dinamica straniamento-adomesticamento teorizzate da Venuti sarà spesso un'utile guida alla risoluzione dei problemi della traduzione letteraria, ma può rivelarsi proficua anche nei campi della traduzione professionale per risolvere in maniera "transcreativa" problemi e sfide insidiose. Se le teorie della Scuola di Tel Aviv e l'approccio funzionalistico (Skopostheorie) si prestano a mettere a punto una visione descrittiva e orientata all'informatività dei fenomeni traduttivi in ambito specialistico, osservare le "norme traduttive" che cooperano alla costruzione di un atteggiamento sistematico e razionale nelle scelte e strategie adottate può essere garanzia di efficacia anche nel mondo della traduzione artistico-letteraria.

Il volume si rivolge a studenti/esse e specialisti/e mirando a fornire proposte e suggerimenti metodologici saldamente fondati su un apparato teorico aggiornato e una riflessione minuziosa sulle finalità e modalità della traduzione del cinese. Ciascun capitolo è frutto di specifiche competenze ed esperienze maturate sul piano sia accademico sia professionale negli ambiti trattati. Nonostante la varietà degli argomenti e le diverse sensibilità, il volume risulta fortemente compatto e coeso nella base teorica e terminologica condivisa da tutte le autrici e gli autori, il che facilita la lettura dei vari capitoli come rete di riferimenti e competenze interconnessi.

Per concludere vorrei lasciare spazio a un'ultima riflessione sulla scelta del titolo: con traduzione "del" cinese e non "dal" o "in" cinese si vuole ribadire l'approccio olistico, condiviso e illustrato dalle autrici e dagli autori di questo volume, per cui ogni attività traduttiva riguardante testi prodotti nel sistema culturale della cosiddetta "sinosfera" non può prescindere dalla consapevolezza che il cinese – termine complesso e ambiguo se si pensa alla vastità e complessità di articolazioni geoculturali e storico-politico cui esso allude – non si può ridurre a una lingua né a una combinazione linguistica binaria. Il titolo si riferisce quindi, in sintesi, all'insieme dei fenomeni e dei processi linguaculturali (nell'accezione di Agar) che l'atto traduttivo comporta con riferimento alla Cina (ma non solo) e a testi in qualche misura legati alla linguacultura cinese, alla vasta gamma di relazioni e associazioni che si attivano nel momento in cui tali testi entrano a contatto e interagiscono con la linguacultura italiana: la traduzione del cinese coinvolge quindi culture, patrimoni artistici e realtà professionali, con implicazioni psicologiche e ideologiche il cui ruolo e impatto nella traduzione stessa si è cercato di descrivere.



# 1

## La traduzione cinese e le teorie traduttive

Paolo Magagnin  
Università Ca' Foscari Venezia

### *Premessa*

La riflessione sui problemi e sulle possibilità della traduzione accompagna la circolazione del testo cinese fin dai primi contatti tra la Cina e il resto del mondo.<sup>1</sup> A partire dalle rese latine del patrimonio filosofico cinese ad opera dei missionari gesuiti già nel XVII secolo, passando per le prime traduzioni in lingue occidentali dei classici ad opera di sinologi europei nel XIX, fino alla disseminazione della letteratura premoderna e moderna da parte degli intellettuali cinesi bilingui all'inizio di quello successivo, la pratica traduttiva viene quasi sempre integrata da riflessioni sui fattori di specificità della traduzione dal cinese nelle lingue occidentali e sui problemi linguistici ed extralinguistici che la caratterizzano. Nonostante la ricchezza di questi contributi, il peso e la visibilità dei ragionamenti critici sulla traduzione cinese – espressione da intendersi in senso ampio come “traduzione verso e dal cinese in relazione con altre lingue del mondo” (Shei e Gao 2018, xviii), e soprattutto quelli riguardanti la traduzione *dal* cinese nelle

<sup>1</sup> In questo capitolo, per mondo “cinese”, ci si riferisce in particolare alla Cina continentale con l'aggiunta di Hong Kong, in virtù della posizione di quest'ultima come snodo privilegiato di comunicazione con il mondo e centro della solida tradizione in ambito traduttologico. Non si contempla qui la traduttologia di Taiwan, il cui sviluppo ha conosciuto una traiettoria marcatamente distinta per ragioni storico-politiche (Wang e Sun 2008, 2).



lingue occidentali – rimangono a lungo limitati. Questa condizione di relativa marginalità si prolunga anche dopo che, a partire dagli anni '50 del XX secolo, gli studi di traduzione (quelli che in seguito saranno raggruppati sotto l'etichetta di *translation studies*) si affermano come disciplina autonoma e caratterizzata da un sempre maggiore grado di sistematicità, scientificità e articolazione teorica.

Questo capitolo si propone di ripercorrere l'evoluzione della riflessione sulla traduzione cinese in seno alle discipline traduttologiche e di delineare brevemente le tappe della sistematizzazione di tali riflessioni attraverso una serie di studi rappresentativi, nati soprattutto in ambito anglofono. La parte conclusiva è dedicata a un quadro di alcune teorie traduttologiche cinesi considerate nella loro specificità locale e vocazione transnazionale.

### *La traduzione (dal) cinese come oggetto di riflessione traduttologica*

Se è evidente che la traduzione cinese è stata oggetto di studi approfonditi e sistematici solo in tempi relativamente recenti, non mancano cospicue eccezioni. Già verso la metà del XX secolo, prima nella Repubblica Popolare Cinese (d'ora in poi RPC) e negli Stati Uniti e successivamente a Hong Kong, si iniziano a progettare e realizzare sistemi e programmi di traduzione automatica (*machine translation*) specifici per la coppia linguistica cinese-inglese (Qian 2014; Chan, Chow e Wong 2014). Si tratta di pionieristiche sperimentazioni sulle possibilità di trasferimento interlinguistico dal cinese stimulate dalle nozioni di equivalenza testuale allora sostenute dagli approcci linguistici alla traduzione (Catford 1965). Tali progetti, finalizzati principalmente alla traduzione di articoli tecnico-scientifici, rispondono spesso agli obiettivi di programmi di natura politica e militare: spesso, infatti, hanno origine in contesti extra-accademici e riguardano più le scienze informatiche che gli studi traduttologici propriamente detti.<sup>2</sup>

Il problema della traduzione dal cinese, tuttavia, continua a essere oggetto di indagine nella letteratura scientifica a vari livelli e in vari ambiti disciplinari. Accanto agli studi critici sulla traduzione automatica cinese-inglese, che proseguono fino a tutti gli anni '70, il campo sinologico e quello della letteratura comparata producono contributi innovativi ma ancora isolati, come lo studio di Needham

<sup>2</sup> A testimonianza dei corsi e ricorsi storici – anche in ambito traduttologico – va ricordato che lo studio delle tecnologie di supporto alla pratica traduttiva è, ad oggi, una branca dei *translation studies* in esplosivo e costante sviluppo a livello globale (Chan 2014; Kenny 2020).

(1958) sulla resa inglese del lessico tecnico-scientifico dei testi classici o quello di Bauer (1964) sulla traduzione della letteratura occidentale in epoca maoista. A partire dagli anni '70, una funzione cruciale di disseminazione a livello internazionale è svolta da riviste come *Renditions*, fondata nel 1973 grazie al Research Centre for Translation della Chinese University of Hong Kong. La rivista è dedicata alla traduzione inglese della letteratura cinese delle varie epoche, e solo in parte alla pubblicazione di studi traduttologici.

Ciononostante, è soprattutto dagli anni '80 in poi che la traduzione cinese inizia ad acquisire una certa visibilità. Un caso emblematico è la pubblicazione di *The Transparent Eye* di Chen (1993) che, lamentando l'ancora scarsa attenzione per il cinese negli studi sulla traduzione, si propone di indagare i problemi legati alla poetica comparata nella traduzione letteraria dal cinese in un'epoca caratterizzata da una crescente connessione reciproca tra le nazioni e le culture del mondo (xi-xii). La raccolta *De l'un au multiple* (Alleton e Lackner 1999), come si legge nell'introduzione dei curatori, "non mira a elaborare una teoria della traduzione" (1), quanto piuttosto a tratteggiare, attraverso una serie di casi rappresentativi, la storia dei contatti testuali tra la società europea e quella cinese. Anche in questo ambito, tuttavia, non mancano contributi più specialistici. *Approaches to Traditional Chinese Medical Literature* (Unschuld 1989), oltre a includere capitoli di taglio più spiccatamente filologico, dedica ampio spazio ai problemi traduttivi e terminologici legati alla resa in lingue occidentali dei testi medici cinesi di epoca premoderna. La seconda sezione del volume, in particolare, è riservata all'analisi teorica di una serie di fattori che influenzano la traduzione di questa specifica categoria testuale, toccando problemi quali la standardizzazione terminologica e le possibili strategie di resa del lessico medico cinese tradizionale (traslitterazione, traduzione letterale, simbolica o esplicativa) (55-81). L'analisi portata avanti nei vari contributi del volume, pur non posizionandosi dichiaratamente all'interno dei *translation studies*, ne adotta lo stesso approccio critico estremamente rigoroso e, proprio come le discipline traduttologiche, è caratterizzata da una vocazione fortemente interdisciplinare che coniuga linguistica, antropologia, storia e altre discipline.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> È interessante notare come Wei (2020) individui proprio nei problemi di traduzione dei testi della medicina tradizionale cinese, essendo quest'ultima "un aspetto chiave della cultura cinese" (145), uno dei segmenti più produttivi degli studi traduttologici (144-53).

Come si è visto, almeno fino agli anni '80 i *translation studies* occidentali ancora non registrano una significativa attenzione per le articolazioni teoriche della disciplina formulate nella sinosfera né un'indagine sistematica dei problemi della traduzione della lingua e della cultura cinese nelle lingue occidentali. Nello stesso periodo, con la fine dell'esperienza maoista nel 1978, la Cina si riapre al mondo dopo un lungo periodo di chiusura e di pressoché totale autarchia intellettuale. La rinascita culturale, accompagnata da una parziale apertura all'economia di mercato e dal momentaneo allentamento dell'autoritarismo politico, vede la ripresa dei contatti tra la comunità scientifica cinese e quella globale: questa si traduce in una nuova, massiccia importazione di teorie e approcci disciplinari elaborati all'estero, nonché in un rinnovato flusso di traduzioni in cinese di opere artistiche e scientifiche straniere. In Cina, quindi, tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 la teoria della traduzione – peraltro oggetto di un vivace dibattito intellettuale fin dagli anni '50 – si allontana progressivamente dalle visioni impressionistiche tradizionali per raggiungere livelli di elaborazione teorica e differenziazione metodologica sempre più sofisticati, anche grazie all'impulso esercitato dall'introduzione e dalla divulgazione dei *translation studies* occidentali e al conseguente ripensamento della tradizione autoctona. La rinascita della traduttologia cinese diventa particolarmente evidente nel crescente numero di pubblicazioni specialistiche e nello sviluppo di programmi dedicati in ambito universitario.<sup>4</sup> Uno degli assi di ricerca della nuova traduttologia riguarda proprio i problemi legati alla traduzione delle lingue occidentali in cinese, ma anche della lingua cinese nelle lingue occidentali: non è casuale, quindi, che contributi su questi aspetti inizino a essere pubblicati con regolarità nelle riviste di traduzione nate proprio in questi anni. È il caso, per esempio, del bimensile «Journal of Foreign Languages» (外国语) fondato nel 1978, di «Chinese Translators Journal» (中国翻译), che inizia le pubblicazioni nel 1979 per diventare la rivista della Translators Association of China (中国翻译协会, fondata ufficialmente nel 1982 ma già attiva negli anni '50 sotto altro nome), o di «Shanghai Journal of Translators» (上海翻译), nata nel 1986 come «Shanghai Journal of Translators for Science and Technology» (上海科技翻译), rivista ufficiale della Shanghai Science and Technology Translation Society (上海市科技翻译学会).

<sup>4</sup> Per una esaustiva trattazione dell'evoluzione della traduttologia cinese, soprattutto in epoca post-maoista, si vedano Chan (2004), in particolare il cap. 4 (43-59), Tan (2018) e Xu (2018).

Al di fuori della Cina, nell'ambito dei *translation studies* propriamente detti, il deciso riposizionamento degli studi sulla traduzione dal cinese avviene invece negli anni '90, sulla scia dello scossone impresso alla disciplina dall'emergere della svolta culturale (*cultural turn*) prima e degli approcci postcoloniali poi. A queste motivazioni va aggiunta la graduale ascesa della Cina, legata soprattutto al suo ruolo sempre più decisivo nell'economia globale. Concepita come nuovo paradigma teorico e metodologico che attinge all'esperienza dei *cultural studies* per far avanzare le discipline traduttologiche, la svolta culturale si focalizza inizialmente sulla critica all'approccio linguistico e alle nozioni di equivalenza e corrispondenza tra lingue, sottolineando invece l'importanza del contesto in cui si realizza l'atto traduttivo e il ruolo delle varie forze che lo influenzano e condizionano (Bassnett e Lefevere 1990; 1998). È significativo, in questo senso, che il primo capitolo di *Constructing Cultures*, uno dei testi fondanti della svolta culturale, sia dedicato proprio a un confronto critico tra le visioni della traduzione in occidente e in Cina (Bassnett e Lefevere 1998, 12-24), in cui Lefevere compara le due tradizioni concentrandosi sulla rispettiva nozione di "pratica traduttiva" (*translational practice*). Benché Lefevere non abbia competenze sinologiche (le sue affermazioni si basano su informazioni ricavate da fonti secondarie) e il suo approccio rispecchi ancora ampiamente quello comparatistico, il suo contributo, così come quello di altri studiosi riconducibili alla svolta culturale, esercita un ruolo cruciale nello stimolare un'indagine più approfondita e sistematica dell'esperienza traduttiva del mondo cinese e dei problemi legati alla traduzione della lingua.

Fondamentale in questo senso è anche l'apporto degli approcci postcoloniali alla traduzione emersi a cavallo tra gli anni '80 e '90. Il programma degli studi di traduzione postcoloniali mira a riesaminare il rapporto tra colonialismo e traduzione, mettendo in luce come quest'ultima abbia a lungo rappresentato "un processo univoco [...] verso le lingue europee per il consumo europeo, piuttosto che parte di un mutuo processo di scambio" (corsivo nell'originale), come la produzione letteraria sia stata concepita e interpretata in base a norme originate in seno alle potenze coloniali e come per secoli abbiano potuto accedere al processo di traduzione solo testi "che non [fossero] alieni alla cultura ricevente" (Bassnett e Trivedi 1999, 5). Più in generale, l'emergere degli approcci incentrati sul concetto di postcolonialità spinge la comunità scientifica a riconsiderare le tradizioni traduttive non occidentali, al fine di superare i limiti della visione eurocentrica, espandere i confini della disciplina ed elaborare pratiche traduttive più consape-

voli dell'alterità e della specificità di lingue e culture a lungo considerate periferiche. L'eco della nuova visione si fa sentire anche in Cina: benché da più parti (Chan 2004, 29; Wu e Wang 2020) si sottolinei l'inopportunità di applicare la categoria della postcolonialità alla situazione nazionale – non da ultimo, perché la Cina non ha mai conosciuto una vera e propria dominazione coloniale paragonabile a quella subita da altri Paesi – la risonanza avuta in Cina dagli approcci postcoloniali spinge numerosi ricercatori locali, a cavallo tra i due decenni, a riscoprire l'importanza di sviluppare un discorso cinese anche in ambito traduttologico (Chan 2004, 34-40).

### *La traduzione cinese nella comunità scientifica non (solo) sinofona*

Nella comunità traduttologica globale, la rinnovata sensibilità alle tradizioni altre (tra cui quella cinese) inizia a manifestarsi fin dai primi anni '90 ma acquista un impulso senza precedenti negli anni 2000. Soprattutto dopo l'ingresso nell'Organizzazione Mondiale del Commercio (2001), infatti, la Cina intraprende un progressivo e deciso riposizionamento sullo scacchiere economico e politico internazionale, accompagnato da un rilancio del suo *soft power* diplomatico e culturale che culmina nei Giochi Olimpici di Pechino del 2008. Con il nuovo secolo, quindi, anche la traduzione cinese entra in una fase di grande espansione dal punto di vista professionale, pedagogico e accademico:

Large amounts of translation from Chinese into foreign languages and vice versa are in high demand due to China's technological advancement and economic expansion. Both the industry and the academic world respond to the need for Chinese translators by creating opportunities for employment and education. Meanwhile, theorisation of translation is picking up the pace as an intellectual response to the increased activities of translation. (Shei e Gao 2018, xviii)

La progressiva articolazione degli studi sulla pratica traduttiva tra il cinese e le altre lingue – soprattutto l'inglese – e la crescente circolazione internazionale dei risultati teorici raggiunti dai *translation studies* cinesi si concretizzano in un flusso eccezionale di studi. Nel 1995 viene pubblicata *An Encyclopaedia of Translation, Chinese-English, English-Chinese*, opera pionieristica che raccoglie le riflessioni di studiosi internazionali su concetti chiave, ambiti e problemi traduttivi del tra-

sferimento culturale e linguistico dal cinese all'inglese e viceversa (Chan e Polard 1995). Nello stesso anno Chan Sin-wai pubblica *A Topical Bibliography of Translation and Interpretation. Chinese-English, English-Chinese* (Chan 1995), volume che scheda la letteratura scientifica riguardante la traduzione da e verso il cinese, prodotta in ambito sinofono e non sinofono, dividendola per concetti chiave. L'opera ospita due utili sezioni di riferimento dedicate proprio agli studi sulla traduzione dal cinese in inglese (60-5) e dall'inglese in cinese (133-7). Altre pubblicazioni di riferimento curate dallo stesso Chan si inseriscono in un analogo progetto: *A Chronology of Translation in China and the West* (Chan 2009) ripercorre la storia della pratica traduttiva e della riflessione traduttologica in Cina e oltre, raccogliendone in ordine cronologico le tappe fondamentali; molti capitoli di *An Encyclopaedia of Practical Translation and Interpreting* (Chan 2018), concepito come proseguimento e approfondimento di *An Encyclopaedia of Translation, Chinese-English, English-Chinese* ma di respiro più ampio, sono dedicati, ancora una volta, a fenomeni e problemi traduttivi che coinvolgono la coppia linguistica cinese-inglese.

Un ruolo fondamentale nell'apertura della disciplina all'esperienza cinese viene svolto da alcune delle riviste più prestigiose nel campo dei *translation studies*. Nel 1991, «Meta» pubblica un articolo di Duncan Hunter che, analizzando varie versioni inglesi di un testo cinese con gli strumenti della critica della traduzione, si interroga sul delicato equilibrio tra la conservazione del significato del testo originale e la considerazione delle competenze del lettore empirico (Hunter 1991). Nel 1994, dalle pagine di «Target», un seminale articolo di Fan Shouyi dedicato agli studi di traduzione cinesi e alle loro prospettive future apre la strada a un crescente numero di contributi che permettono alla comunità scientifica globale di conoscere i traguardi raggiunti dalla tradizione traduttologica nazionale cinese (Fan 1994). Un punto di svolta, tuttavia, è costituito dal numero speciale di «Perspectives» interamente dedicato alle varie articolazioni dei *translation studies* cinesi (Wang e Xu 1996), seguito dallo speciale di «Meta» sulla teoria e pratica della traduzione in Cina (Xu e Wang 1999), fino ad arrivare al numero di «The Translator» sul discorso cinese sulla traduzione (Cheung 2009).

La fine degli anni '90 e l'inizio del decennio successivo registrano un'esplosione degli studi focalizzati sui problemi della traduzione cinese. Questa si realizza nella pubblicazione di una serie di testi fondanti. Già alla fine degli anni '90 alcuni editori accademici specializzati aprono il catalogo alla riflessione traduttologica

verso e dal cinese: un caso significativo è rappresentato dalla Benjamins Translation Library, collana di John Benjamins, in cui viene pubblicato *Translation and Creation*, collettanea di saggi sull'impatto che opere e generi letterari occidentali, attraverso la traduzione, esercitarono sul panorama culturale cinese tra la seconda metà del XIX secolo e i primi decenni del XX (Pollard 1998). *Twentieth-Century Chinese Translation Theory*, invece, è il primo volume in una lingua occidentale a fornire un quadro complessivo dell'evoluzione delle teorie traduttive cinesi moderne e contemporanee (Chan 2004). Il volume presenta una prima parte introduttiva e, nella seconda parte, un'antologia di testi sulla traduzione suddivisi in sezioni, ciascuna delle quali raccoglie una serie di voci rappresentative nel dibattito su un determinato tema di riflessione traduttologica.

Nel 2006 vedono la luce i due volumi di *Translating Others* (Hermans 2006) che si propongono come obiettivo quello di "posizionare gli studi di traduzione sulla mappa globale" (9), superando le visioni eurocentriche e focalizzandosi su esperienze di traduzione in Asia, Africa e Medio Oriente in un'ottica eminentemente postcoloniale. Pur non vertendo esclusivamente sul contesto cinese, l'opera contiene diversi capitoli dedicati a riflessioni teoriche e casi di studio sulla traduzione cinese, costituendo un contributo fondamentale per la diffusione e valorizzazione di quest'ultima nella comunità scientifica internazionale. È significativo che il saggio teorico-metodologico di Tymoczko che apre la raccolta, in cui l'autrice suggerisce modi e metodi per integrare le teorie non occidentali nella disciplina, faccia esplicito riferimento ai contributi cinesi, per esempio nelle sue riflessioni sulla traduzione collaborativa (Tymoczko 2006, 18) e sull'estensione del concetto di traduzione a pratiche e categorizzazioni diverse da quelle generalmente date per assodate nella comunità scientifica euroamericana (22). Analogamente, altri contributi più mirati propongono un originale ampliamento dei confini della teoria utilizzando casi di traduzione dal cinese. Bruno (2006), per esempio, mira a fornire un nuovo schema per rappresentare il processo di traduzione poetica dal cinese in inglese che tenga conto del mutuo – e non univoco – rapporto tra testo originale e testo tradotto; successivamente, la studiosa propone un metodo per lo studio della letteratura attraverso la traduzione, vista come strumento euristico di riattivazione di legami intertestuali e intratestuali. Un progetto analogo è la raccolta pubblicata per il mercato italiano *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale* (Bollettieri Bosinelli e Di Giovanni 2009), la cui prima parte comprende saggi tradotti – ciascuno corredato da un commento critico delle cu-

ratrici – di ricercatori non occidentali sul tema della traduzione come strumento di costruzione dell'identità culturale e nazionale, e che include anche scritti di ricercatori cinesi su temi collegati alla traduzione verso il cinese.

*Translation, Globalisation and Localisation. A Chinese Perspective* (Wang e Sun 2008) e *Translating China* (Luo e He 2009), entrambi editi da Multilingual Matters, proseguono nel solco della raccolta curata da Hermans, rendendo accessibili alla comunità scientifica internazionale i risultati recentemente raggiunti dalla traduttologia cinese. *Translation, Globalisation and Localisation*, che i curatori affermano essere il primo “singolo volume sui *translation studies* in Cina curato da studiosi cinesi nel mondo anglofono” (Wang e Sun 2008, 6), si pone come obiettivo – ripreso nel titolo stesso – quello di rendere globali i risultati della ricerca portata avanti dagli studiosi della RPC in ambito traduttologico, nonché, viceversa, di esplorare i modi in cui le teorie internazionali sono state localizzate nel contesto cinese (2), mettendo in luce gli inevitabili processi di ibridazione. *Translating China*, composto anch'esso da una serie di saggi di ricercatori cinesi, ha invece come punti focali il ruolo svolto dalla traduzione nella formazione della modernità cinese e l'analisi di casi di studio sulla rappresentazione linguistico-culturale della Cina attraverso la traduzione.

Rispettivamente nel 2010 e nel 2014 vengono pubblicati due volumi che combinano la riflessione teorica sulla traduzione dal cinese all'inglese con un approccio esplicitamente didattico. Nella sua sezione più teorica, *Thinking Chinese Translation. A Course in Translation Method: Chinese to English* (Pellatt e Liu 2010) pone alla base del processo traduttivo il concetto di “schema”: si tratta qui di una nozione che trascende i fattori puramente formali, come le caratteristiche delle varie tipologie testuali (schema formale), per contemplare anche quelli attinenti all'esperienza personale e alla conoscenza enciclopedica di chi traduce (schema contenutistico). Gli autori applicano la nozione di schema a una serie di generi e tipologie testuali – che include testi tecnico-scientifici, giuridici, giornalistici, informativi e letterari – analizzandone natura e caratteristiche alla luce della letteratura scientifica, contemplando il contesto più ampio in cui si colloca il processo traduttivo (dalla traduzione collaborativa agli aspetti editoriali) e proponendo esercizi pratici di traduzione. *Translating Chinese Culture. The Process of Chinese-English Translation* (Pellatt, Liu e Chen 2014) si inserisce nel solco del volume precedente, mantenendone l'impianto metodologico di base, per esaminare possibilità e strategie di gestione dei fattori culturali che intervengono nel

processo traduttivo. L'opera, inoltre, esplora la traduzione di forme di produzione artistica che vanno oltre la dimensione strettamente scritta, ovvero arti figurative, calligrafia, canzone, teatro e cinema. L'accento sull'importanza di considerare il mondo culturale in cui il testo – semioticamente inteso in senso lato – viene generato e la contestazione della nozione di intraducibilità costituiscono il filo conduttore dei due studi: benché essi presentino solo in parte una componente di ricerca propriamente detta, costituiscono tuttora un importante strumento per la didattica della traduzione dal cinese. Un approccio similmente orientato alla pratica e alla didattica della traduzione dal cinese, questa volta verso l'italiano e limitatamente all'ambito letterario, si ritrova anche nel recente *Il carattere e la lettera* (Pozzi 2022).

A diversi anni dal pionieristico volume di Chan (2004) si registra un rinnovato interesse per gli approcci traduttologici e per le prassi traduttive elaborate in ambito cinese, che si realizza in un vastissimo corpus di studi di ampio respiro o raccolte comprensive dedicate. Uno dei momenti fondamentali in questa prospettiva è la pubblicazione del *Routledge Handbook of Chinese Translation* (Shei e Gao 2018), opera di riferimento che raccoglie i contributi dei massimi studiosi di *translation studies* cinesi incentrati sull'analisi e sulla soluzione dei problemi della lingua cinese in traduzione, suddivisi in categorie (ambito accademico, aspetti linguistici, contesto sociale, processo traduttivo, interpretazione, traduzione letteraria, traduzione specializzata, tecnologie per la traduzione, prospettive). Un approccio analogo ispira *Translation Studies in China. The State of the Art* (Han e Li 2019) e *Key Issues in Translation Studies in China. Reflections and New Insights* (Lim e Li 2020), entrambi dedicati alla disamina di problemi chiave nell'ambito della traduzione e dell'interpretazione cinese. Vale la pena di notare che entrambi i volumi si aprono con dei saggi introduttivi di Tan Zaixi incentrati sull'analisi delle caratteristiche del discorso cinese sulla traduzione, dei problemi teorici che lo strutturano e dei dibattiti intellettuali ad esso correlati (Tan 2019, Tan 2020). La possibilità di una “via cinese” ai *translation studies*, la rielaborazione di teorie importate e lo sviluppo di approcci autoctoni sono concetti chiave attorno a cui ruotano anche due studi dal taglio eminentemente teorico, *Chinese Translation Studies in the 21st Century: Current Trends and Emerging Perspectives* (Valdeón 2020) e *An Overview of Chinese Translation Studies at the Beginning of the 21st Century. Past, Present, Future* (Wei 2020). Se il volume di Valdeón è costituito da una raccolta di articoli in lingua inglese di studiosi cinesi su vari problemi teorici

già pubblicati nella rivista «Perspectives» – di cui il curatore è direttore responsabile – lo studio di Wei ripercorre, in modo più sistematico e organico, origini, sviluppo e ambiti di studio delle teorie della traduzione cinesi negli ultimi quattro decenni, offrendo una coerente e dettagliata panoramica dell'evoluzione del discorso traduttivo nazionale a beneficio dei ricercatori non sinofoni. L'esplicito intento di mettere a disposizione della comunità scientifica globale il contributo scientifico delle teorie locali è alla base di una serie di volumi recentemente pubblicati da Springer. *Eco-Translatology. Towards an Eco-paradigm of Translation Studies* è la prima monografia in lingua inglese dedicata all'approccio alla traduzione noto come ecotraduttologia (生态翻译学), sviluppato da Hu Gengshen (Hu 2020). Il progetto editoriale prosegue con una monografia sulla teoria traduttiva della variazione (变译论), elaborata da Huang Zhonglian (Huang e Zhang 2021), e con una raccolta di saggi incentrati sugli aspetti teorici e sulle applicazioni pratiche della mediotraduttologia (译介学) di Xie Tianzhen (Cui e Li 2022).

Gli ultimi tre volumi citati sono editi da Springer nella collana “New Frontiers in Translation Studies”, iniziata nel 2016 e diretta da Li Defeng, che tra gli oggetti del suo programma editoriale indica esplicitamente l'enfasi su “pensieri e teorie asiatiche sulla traduzione, al fine di integrare gli attuali *translation studies* eurocentrici”:<sup>5</sup> la maggioranza dei titoli pubblicati nella collana, infatti, si concentra sull'esperienza cinese. Non si tratta di un esempio isolato: la crescente sensibilità dell'editoria accademica per quanto avviene nell'ambito traduttologico cinese si è concretizzata nel lancio di numerose collane interamente dedicate ai contributi locali o che pubblicano con regolarità volumi tematici. Una delle più visibili è sicuramente “Routledge Studies in Chinese Translation”, che comprende studi su una ampia gamma di prassi e teorie traduttive che coinvolgono la lingua cinese e sottolinea come “il campo della traduzione cinese offr[a] il massimo potenziale per la scoperta di nuove frontiere e la formulazione di nuove teorie”<sup>6</sup> ai *translation studies* occidentali ormai giunti a maturità. In altre collane dello stesso editore come “Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies” e “China Perspectives”, monografie e opere collettanee incentrate sulla traduzione cinese occupano una cospicua parte del catalogo. Anche in questo ambito, quindi, il recente fiorire di progetti che danno spazio a prospettive traduttologiche non

<sup>5</sup> <https://www.springer.com/series/11894> (consultato il 25/07/2022).

<sup>6</sup> <https://www.routledge.com/Routledge-Studies-in-Chinese-Translation/book-series/RSCCT> (consultato il 25/07/2022).

occidentali – e cinesi in particolare – sembra rendere concreta la “natura internazionale della traduzione stessa”, nonché realizzare l’auspicio che “studiosi non occidentali prendano l’iniziativa di raccogliere dati e controesempi che sfidino la teoria della traduzione contemporanea formulata principalmente in occidente” (Tymoczko 2006, 30-31).

### *Le teorie traduttive cinesi tra localismo e vocazione universale*

La rinnovata visibilità delle teorie e delle pratiche traduttive formulate in Cina nella comunità scientifica e nell’editoria accademica occidentale e/o anglofona trova la sua controparte, in forme e con origini spesso molto diverse, nel ricco dibattito su possibilità e attributi di una teoria della traduzione locale che si registra in Cina. Si tratta di uno degli effetti della spasmodica ricerca di identità epistemologica e dell’“ansia cross-culturale” che ha caratterizzato l’esperienza intellettuale cinese fin dall’epoca moderna, chiaramente osservabile anche in ambito traduttologico, come analizzato da Sun (2018, 154 ss.). Di conseguenza, una pur breve trattazione dell’evoluzione della riflessione sulla traduzione cinese che escludesse l’attenzione per le articolazioni teoriche autoctone più rappresentative risulterebbe incompleta e riduttiva.

Spesso accompagnata da una forte componente ideologica, quando non esplicitamente contrapposta all’introduzione di teorie sviluppate in occidente, la riflessione su una “teoria della traduzione con caratteristiche cinesi” (Liu 2005a, 285) – non a caso un’espressione mutuata dal discorso politico in auge fin dagli anni ’80 – ha percorso, come in parte abbiamo visto sopra, l’evoluzione dei *translation studies* cinesi fin dall’inizio dell’epoca delle riforme. Essa, secondo Liu Miqing, designa una “teoria del trasferimento interlinguistico che coinvolge la lingua cinese”, benché non vada vista come separata dalla “scienza della traduzione mondiale”, di cui è una componente essenziale (285-86). Altrove (Liu 2005b), lo stesso studioso fornisce una descrizione più dettagliata della “sinità” della teoria della traduzione cinese. Innanzitutto, nella visione di Liu, tale teoria presenta precise caratteristiche geoumanitarie, geosociali e geopolitiche; costituisce un approccio saldamente radicato nel sostrato della cultura tradizionale cinese; si caratterizza per un percorso evolutivo unico, suddivisibile in varie fasi storiche, e si distingue dalla teoria occidentale in quanto promuove una visione strategica della cultura, dà priorità allo studio del significato e non si è mai scissa

dalla filosofia e dall'estetica tradizionali; infine, trova la sua giustificazione in un sistema linguistico proprio (73 ss.). Ciononostante, i limiti del culturalismo insito in certe articolazioni teoriche locali, che rischia di impedire loro di trascendere i confini nazionali, sono stati sottolineati da più parti (Wang e Sun 2008, 5). Nel suo intento di proporre una “prospettiva etnoconvergente”, sottolineando esplicitamente i punti di contatto con l'esperienza occidentale per evitare estremismi particolaristici, Tan (2009) identifica cinque caratteristiche della teoria della traduzione cinese: il pragmatismo (cioè l'enfasi su metodi, competenze e tecniche traduttive), l'importanza conferita al patrimonio culturale nazionale, l'attenzione per il problema della *fedeltà* (信), la tendenza ad affidarsi al pensiero intuitivo piuttosto che alla discussione analitica e, infine, la concisione nella formulazione di discorsi teorici (292-4).

Dalla metà degli anni '80 a oggi, numerosi studiosi cinesi hanno proposto la loro personale via alla “teoria della traduzione con caratteristiche cinesi”.<sup>7</sup> Tra questi, abbiamo già menzionato la mediotraduttologia di Xie Tianzhen, che prende le mosse dalla nozione di *tradimento creativo* (创造性叛逆) per riflettere sulle categorie di interventi attuati dai traduttori in ambito letterario (traduzione personalizzata, errore e omissione, abbreviazione e trans-editing, traduzione indiretta e adattamento). Partendo da queste riflessioni, e integrando gli strumenti della letteratura comparata, degli studi letterari e dei *cultural studies*, Xie elabora la sua teoria della ricezione, fondata sulla concezione della letteratura tradotta in cinese come parte integrante – benché caratterizzata da un certo grado di indipendenza – della letteratura cinese (Xie 2017 e 2019; Cui e Li 2022). Tra le altre teorie caratterizzate da una forte impronta locale elaborate negli anni, vanno ricordate la teoria della traduzione orientata all'armonia (和合翻译学) di Wu Zhijie e la teoria della traduzione compositiva (文章翻译学) di Pan Wenguo. La prima si ispira esplicitamente alla tradizione filosofica cinese – a partire dalla nozione fondante di *armonia* – per proporre un impianto analitico articolato nelle cinque categorie fondamentali di *senso* (意), *fedeltà* (诚), *mente* (心), *spirito* (神) e *adeguatezza* (适), corrispondenti rispettivamente al piano logico, etico, cognitivo, estetico e culturale del processo traduttivo (Wu 2018). Pan, invece, dichiara di rifarsi esplicitamente ai tradizionali studi sulla composizione (文章学), che applica alla traduzione, non solo letteraria, sottolineando le analogie tra scrittura

<sup>7</sup> Per un quadro aggiornato delle teorie della traduzione con caratteristiche cinesi e delle prospettive scientifiche che queste offrono, si veda Feng (2021).

e traduzione e rimarcando il primato del trasferimento semantico nel processo traduttivo (Pan 2019).

L'approccio di Martha Cheung costituisce un caso particolare all'interno della categoria delle teorie fondate sulla specificità culturale cinese. Elaborato a Hong Kong da una studiosa locale e sviluppato quasi esclusivamente in studi in lingua inglese, viene tuttavia classificato regolarmente tra i contributi alla costruzione di una teoria cinese (così, ad esempio, in Feng 2021). Nella riflessione di Cheung, tuttavia, la categoria della "sinità" del discorso traduttivo e il contributo cinese alla disciplina in una prospettiva globale sono scevri da implicazioni nazionalistiche e diventano strumento di apertura e comunicazione, quando non di resistenza all'interpretazione univoca della realtà. In uno studio seminale, Cheung (2012) descrive l'approccio noto come *pushing-hands* (in cinese 推手), ispirato a una forma collaborativa e non violenta di *taijiquan* in cui, quando uno dei due avversari esercita una pressione, questa viene assorbita e reindirizzata dall'altro verso la sua origine. Questa operazione dialogica, presentata come tipicamente cinese, viene applicata in particolare alla storiografia della traduzione: sottolineando la natura mediata di qualsiasi forma di conoscenza, Cheung sottolinea come la storia della traduzione sia un luogo di continuo contatto e competizione e come la ricerca storiografica stessa si fondi sulla traduzione come fattore di mediazione. Nella storiografia come nella storia della traduzione, quindi, la natura mediata della disciplina scardina ogni tentativo di lettura univoca e apre la strada a visioni relativistiche. Il progetto di Cheung si concretizza compiutamente nel suo *An Anthology of Chinese Discourse on Translation* (Cheung 2006) e viene proseguito dai suoi collaboratori dopo la sua scomparsa (Neather 2017): qui, attraverso un discorso polifonico che si oppone alla "grandiosa narrazione lineare" che domina negli studi di traduzione cinesi, così come a ogni forma di X-centrismo, Cheung si propone di raccogliere le "piccole storie" della riflessione traduttologica cinese, integrando contributi di varie epoche e provenienze, al fine di contrastare ogni tentativo di lettura egemonica della storia della traduzione nazionale (Cheung 2012, 163 ss.).

In uno studio, Pan (2012) sottolinea l'inevitabilità, ancor più che la necessità, di una teoria della traduzione con caratteristiche cinesi e dell'opportunità di limitare l'uso indiscriminato delle fonti intellettuali importate, pur sostenendo, in ultima analisi, una visione che combini il contributo di entrambe le esperienze, permettendo così l'avanzamento della disciplina. La vocazione transnazionale è,

infatti, una spinta che riemerge in numerose teorie traduttive autoctone, assumendo talvolta la forma di una “glocalizzazione” epistemologica (Sun 2018, 156). L’ecotraduttologia, elaborata da Hu Gengshen a partire dai primi anni 2000, esemplifica perfettamente il tentativo di fondare una teoria locale che combini elementi importati e nativi, presentando una spiccata tendenza all’universalismo. Ispirandosi alla teoria dell’evoluzione darwiniana – soprattutto ai concetti di *selezione* e *adattamento* – e al pensiero ecologico tradizionale cinese, e presupponendo che l’ecologia naturale e i processi traduttivi condividano una serie di caratteristiche costitutive, l’ecotraduttologia rielabora questi elementi attraverso un procedimento memetico che applica il discorso ecologico, naturalistico ed evolutivista ai processi traduttivi. Alla base del suo complesso impianto teorico si trova il concetto di *eco-ambiente traduttivo* (翻译生态环境), ovvero un sistema che include tutti gli aspetti linguistici, comunicativi, culturali e sociali della traduzione, e in cui si muovono gli “organismi” rappresentati dall’autore del testo originale, dai clienti, dai lettori della traduzione e, naturalmente, dal traduttore, che in questa prospettiva riveste una posizione centrale (Hu 2011a). La traduzione viene descritta come la produzione di testi di arrivo in base a una selezione “naturale”: quest’attività si realizzerebbe nell’adattamento del traduttore all’eco-ambiente traduttivo e, contemporaneamente, nella selezione, operata dal traduttore stesso, del grado di tale adattamento e della forma (in termini di lingua, stile, registro ecc.) del testo di arrivo finale. In ultima analisi, l’attività traduttiva si pone come obiettivo il trasferimento dell’ecologia linguistica, culturale e comunicativa del testo di partenza attraverso l’adattamento all’ecologia linguistica, culturale e comunicativa del testo di arrivo, al fine di mantenere uno stato di equilibrio e di armonia che permetta a quest’ultimo di “sopravvivere” e “prosperare” nel suo eco-ambiente traduttivo (Hu 2003). Le “caratteristiche cinesi” dell’ecotraduttologia vengono fatte discendere da un pensiero cinese tradizionale che ne rappresenterebbe una componente innata, e comprendono in particolare i concetti di *unità di uomo e natura* (天人合一), *centralità della persona* (以人为本) e *integrità del tutto* (整体综合), nonché la *dottrina del giusto mezzo* (中庸之道) (Hu 2011b). Infine, uno dei punti su cui lo stesso Hu e altri insistono ripetutamente è, appunto, la capacità di fondere contributi teorici internazionali con una prospettiva eminentemente cinese, contribuendo così sia a promuovere il riconoscimento delle teorie cinesi nella comunità scientifica globale – con le problematiche implicazioni ideologiche che tale progetto tradisce (Magagnin 2020) – sia a far avanzare i *translation*

*studies* internazionali. In quest’ottica, l’“eco-paradigma” proposto da Hu viene descritto come un’opportunità per “superare i confini basandosi sulla prospettiva della globalizzazione delle teorie della traduzione cinesi” (Hu 2019, 30). L’iniziale eco prodotta da tale approccio nella comunità scientifica internazionale sembra avere sortito qualche effetto in questo senso, come testimonia la già citata *summa* dell’ecotraduttologia (Hu 2020), prima monografia in lingua inglese interamente dedicata a una teoria nata in ambito cinese.

### *Conclusioni*

In questo capitolo si è cercato innanzitutto di ripercorrere in modo sintetico, senza pretese di universalità o di completezza, le tappe fondamentali nell’evoluzione della riflessione sulla traduzione da e verso il cinese dal secondo dopoguerra a oggi. Nella sua seconda parte, il contributo ha evidenziato alcuni apporti originali della traduttologia cinese che rivelano la tensione tra il particolarismo epistemologico e il tentativo di riposizionare gli studi di traduzione locali sulla mappa globale. Questo processo di riposizionamento ha portato, in seno ai *translation studies* internazionali, a una crescente visibilità e articolazione della riflessione traduttologica legata alla specificità linguistico-culturale cinese. La produzione scientifica in questo segmento, oltre a registrare un aumento esponenziale dal punto di vista quantitativo, rivela un sempre maggiore grado di differenziazione e specializzazione, con una diversità di approcci e di intersezioni che, soprattutto negli ultimi anni, ha arricchito sensibilmente la disciplina a livello globale. Al tempo stesso, una traduttologia cinese sempre più animata da una vocazione transnazionale sta portando all’attenzione della comunità scientifica globale una serie di prospettive locali che integrano e rimettono in discussione gli “universali” teorici elaborati nei *translation studies* occidentali. In quest’ottica, la traduttologia non sembra sfuggire a un programma scientifico, non scevro da forti implicazioni ideologiche, che mira a trasformare la Cina da “potenza consumatrice di teorie” (理论消费大国) a “potenza produttrice di teorie” (理论生产大国) (Wang 2011, 15).

## Bibliografia

- Alleton V. e Lackner M. (a cura di), *De l'un au multiple. Traduction du chinois vers les langues européennes. Translation from Chinese into European Languages*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1999.
- Bassnett S. e Lefevere A. (a cura di), *Constructing Cultures. Essays in Literary Translation*, Multilingual Matters, Clevedon 1998.
- Bassnett S. e Lefevere A. (a cura di), *Translation, History and Culture*, Pinter, London 1990.
- Bassnett S. e Trivedi H. (a cura di), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, Routledge, London-New York 1999.
- Bauer W., *Western Literature and Translation Work in Communist China*, Institut für Asienkunde Hamburg/Alfred Metzner Verlag, Frankfurt am Main/Berlin 1964.
- Bollettieri Bosinelli R. M. e Di Giovanni E. (a cura di), *Oltre l'Occidente. Traduzione e alterità culturale*, Bompiani, Torino 2009.
- Bruno C., *English-Chinese, Chinese-Chinese. On Reading Literature through Translation*, in: Hermans T. (a cura di), *Translating Others*, vol. 1., St. Jerome Publishing, Manchester 2006, 219-35.
- Catford J. C., *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*, Oxford University Press, London 1965.
- Chan S.-W. (a cura di), *A Chronology of Translation in China and the West: From the Legendary Period to 2004*, The Chinese University Press, Hong Kong 2009.
- Chan S.-W. (a cura di), *An Encyclopaedia of Practical Translation and Interpreting*. The Chinese University Press, Hong Kong 2018.
- Chan S.-W. (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Translation Technology*, Routledge, London-New York 2014.
- Chan S.-W. e Pollard D. (a cura di), *An Encyclopaedia of Translation. Chinese-English, English-Chinese*, The Chinese University Press, Hong Kong 1995.
- Chan S.-W., *A Topical Bibliography of Translation and Interpretation. Chinese-English, English-Chinese*, The Chinese University Press, Hong Kong 1995.
- Chan S.-W., Chow I. C. e Wong B. T.-M., *Translation Technology in Hong Kong*, in: Chan S.-W. (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Translation Technology*, Routledge, London-New York 2014, 292-314.
- Chan L. T.-H., *Twentieth-Century Chinese Translation Theory. Modes, Issues and Debates*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2004.
- Chen E. E., *The Transparent Eye. Reflections on Translation, Chinese Literature, and Comparative Poetics*, University of Hawaii Press, Honolulu 1993.
- Cheung M. P. Y. (a cura di), «The Translator», numero speciale “Chinese Discourses on Translation: Positions and Perspectives”, vol. 15, n. 2 (2009).
- Cheung M. P. Y. (a cura di), *An Anthology of Chinese Discourse on Translation, vol. 1: From Earliest Times to the Buddhist Project. Edited with Annotations and Commentary by Martha P.Y. Cheung*, St. Jerome, Manchester 2006.
- Cheung M. P. Y., *The Mediated Nature of Knowledge and the Pushing-Hands Approach to Research on Translation History*, «Translation Studies», vol. 5, n. 2, 156-71 (2012).

- Cui F. e Li D. (a cura di), *Medio-Translatology. Concepts and Applications*, Springer, Singapore 2022.
- Fan S., *Translation Studies in Modern China. Retrospect and Prospect*, «Target. International Journal of Translation Studies», vol. 6, n. 2, 151-76 (1994).
- Feng Q. 冯全功, *Zhongguo tese fanyi lilun: huigu yu zhanwang* 中国特色翻译理论:回顾与展望 (Le teorie della traduzione con caratteristiche cinesi: retrospettiva e prospettive future), «Zhejiang daxue xuebao (renwen shehui kexue ban)», vol. 51, n. 1, 163-73 (2021).
- Han Z. e Li D. (a cura di), *Translation Studies in China. The State of the Art*, Springer, Singapore 2019.
- Hermans T. (a cura di), *Translating Others*, 2 voll., St. Jerome Publishing, Manchester 2006.
- Hu G. 胡庚申, *Fanyi yanjiu "shengtai fanshi" de lilun jiangou* 翻译研究“生态范式” (La costruzione teorica dell’“eco-paradigma” nei translation studies), «Zhongguo fanyi», vol. 4, 24-33 (2019).
- Hu G. 胡庚申, *Shengtai fanyixue de yanjiu jiaodian yu lilun shijiao* 生态翻译学的研究焦点与理论视角 (Focus di ricerca e principi teorici dell’ecotraduttologia), «Zhongguo fanyi», vol. 2, 3-8 (2011a).
- Hu G. 胡庚申, *Shengtai fanyixue zhong de Huaxia wenhua 'jiyin'* 生态翻译学中的华夏文化“基因” (I “geni” culturali cinesi dell’ecotraduttologia), «Shengtai fanyixue xuekan», vol. 1, n. 2, 3-11 (2011b).
- Hu G., *Eco-Translatology. Towards an Eco-paradigm of Translation Studies*, Springer, Singapore 2021.
- Hu G., *Translation as Adaptation and Selection*, «Perspectives: Studies in Translatology», vol. 11, n. 4, 283-91 (2003).
- Huang Z. e Zhang Y., *Variational Translation Theory*, Springer, Singapore 2021.
- Hunter D., *Translation from Chinese: Coherence and the Reader*, «Meta», vol. 36, n. 4, 627-32 (1991).
- Kenny D., *Machine Translation*, in: Baker, M., e Saldanha, G. (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (3<sup>a</sup> ed.), Routledge, London 2020, 305-10.
- Lim L. e Li D. (a cura di), *Key Issues in Translation Studies in China. Reflections and New Insights*, Springer, Singapore 2020.
- Liu M. 刘宓庆, *Xinbian dangdai fanyi lilun* 新编当代翻译理论 (Teorie contemporanee della traduzione riviste), Zhongguo duiwai fanyi chuban gongsi, Beijing 2005a.
- Liu M. 刘宓庆, *Zhong Xi fanyi sixiang bijiao yanjiu* 中西翻译思想比较研究 (Uno studio comparato del pensiero traduttivo in Cina e in Occidente), Zhongguo duiwai fanyi chuban gongsi, Beijing 2005b.
- Luo X. e He Y. (a cura di), *Translating China*, Multilingual Matters, Bristol-Buffalo-Toronto 2009.
- Magagnin P., *Translation Studies and Academic Soft Power: Some Insights from Eco-Translatology*, «Journal of Translation Studies», n. 4, 93-116 (2020).
- Neather R. (a cura di), *An Anthology of Chinese Discourse on Translation, vol. 2: From the Late Twelfth Century to 1800. Compiled with Annotations and Commentary by Martha P.Y. Cheung. Edited by Robert Neather with the Assistance of Theo Hermans and Yau Wai-Ping*, London-New York 2017.

- Needham J., *The Translation of Old Chinese Scientific and Technical Texts*, «Babel», vol. 4, n. 1, 8-22 (1958).
- Pan W. 潘文国, *Wenzhang fanyixue de ming yu shi* 文章翻译学的名与实 (Nome e natura della traduttologia compositiva), «Shanghai fanyi», n. 1, 1-5, 24 (2019).
- Pan W. 潘文国, *Zhongguo yilun yu Zhongguo huayu* 中国译论与中国话语 (Teoria della traduzione cinese e discorso cinese), «Waiyu jiaoxue lilun yu shijian», n. 1, 1-7 (2012).
- Pellatt V. e Liu E. T., *Thinking Chinese Translation. A Course in Translation Method: Chinese to English*, Routledge, London-New York 2010.
- Pellatt V., Liu E. T. e Chen Y. Y. Y., *Translating Chinese Culture. The Process of Chinese-English Translation*, Routledge, London-New York 2014.
- Pollard D. E., *Translation and Creation. Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840-1918*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1998.
- Pozzi S., *Il carattere e la lettera. Tradurre dal cinese all'italiano*, Hoepli, Milano 2022.
- Qian D., *Translation Technology in China*, in: Chan S.-W. (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Translation Technology*, Routledge, London-New York 2014, 255-66.
- Shei C. e Gao Z.-M. (a cura di), *The Routledge Handbook of Chinese Translation*, Routledge, London-New York 2018.
- Sun Y., *Translating Foreign Otherness. Cross-Cultural Anxiety in Modern China*, Routledge, London-New York 2018.
- Tan Z., *Chinese Discourse on Translation: Views and Issues*, in: Han Z. e Li D. (a cura di), *Translation Studies in China. The State of the Art*, Springer, Singapore 2019, 9-32.
- Tan Z., *Chinese Translation Discourse—Traditional and Contemporary Features of Development*, in: Lim L. e Li D. (a cura di), *Key Issues in Translation Studies in China. Reflections and New Insights*, Springer, Singapore 2020, 1-27.
- Tan Z., *The “Chineseness” vs. “Non-Chineseness” of Chinese Translation Theory. An Ethnoconvergent Perspective*, «The Translator », vol. 15, n. 2, 283-304 (2009).
- Tan Z., *Translation Studies as a Discipline in the Chinese Academia*, in: Shei C. e Gao Z.-M. (a cura di), *The Routledge Handbook of Chinese Translation*, Routledge, London-New York 2018, 605-21.
- Tymoczko M., *Reconceptualizing Translation Theory. Integrating Non-Western Thought about Translation*, in: Hermans T. (a cura di), *Translating Others*, vol. 1., St. Jerome Publishing, Manchester 2006, 13-32.
- Unschuld P. U. (a cura di), *Approaches to Traditional Chinese Medical Literature. Proceedings of an International Symposium on Translation Methodologies and Terminologies*, Kluwer, Dordrecht-Boston-London 1989.
- Valdeón R. A. (a cura di), *Chinese Translation Studies in the 21st Century: Current Trends and Emerging Perspectives*, Routledge, London-New York 2020.
- Wang N. e Sun Y. (a cura di), *Translation, Globalisation and Localisation. A Chinese Perspective*, Multilingual Matters, Clevedon-Buffalo-Toronto 2008.
- Wang N. e Xu Y. (a cura di), «Perspectives: Studies in Translatology», numero speciale “Chinese Translation Studies”, vol. 4, n. 1 (1996).

- Wang N. 王宁, *Shengtai wenxue yu shengtai fanyixue: jiegou yu jiangou* 生态文学与生态翻译学: 解构与建构 (Ecoletteratura ed ecotraduttologia: decostruzione e costruzione), «Zhongguo fanyi», vol. 2, 10-15 (2011).
- Wei W., *An Overview of Chinese Translation Studies at the Beginning of the 21st Century. Past, Present, Future*, Routledge, London-New York 2020.
- Wu Z. e Wang Y., *China Question of Western Postcolonial Translation Theory*, «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», vol. 22, n. 5 (2020). DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3835>
- Wu Z. 吴志杰, *Hebe fanyixue* 和合翻译学 (La teoria della traduzione orientata all'armonia), Waiyu jiaoxue yu yanjiu chubanshe, Beijing 2018.
- Xie T. 谢天振, *Yijiexue gailun* 译介学概论 (Introduzione alla mediotraduttologia), Shangwu yinshuguan, Beijing 2019.
- Xie T., *Medio-translatology: New Perspectives on Comparative Literature and Translation Studies*, «Comparative Literature: East & West», vol. 1, n. 1, 125-33 (2017).
- Xu J. e Wang K. (a cura di), «Meta: Journal des traducteurs/Translators' Journal», numero speciale "Théorie et pratique de la traduction en Chine/The Theory and Practice of Translation in China", vol. 44, n. 1 (1999).
- Xu J. 许钧 (a cura di), *Gaige kaifang yilai Zhongguo fanyi yanjiu gailun* (1978-2018) 改革开放以来中翻译研究概论 (1978-2018) (Introduzione agli studi di traduzione cinesi dal periodo di riforma e apertura, 1978-2018), Hubei jiaoyu chubanshe, Wuhan 2018.



## 2

# Traduzione dal cinese: dalla parola al discorso

Nicoletta Pesaro  
Università Ca' Foscari Venezia

«Thus with language we forget that the linguist's point of view sketches an object at the heart of the language material that is peculiar to him, an object that will not be the same *if the point of view is changed*, even if the material remains the same»

Todorov 1976, 161 (corsivo nostro)

### *Tradurre il cinese moderno: specificità e generalità*

Prima di avviarcì nella disamina delle caratteristiche più generali della traduzione dal cinese per poi scendere in alcune sue specificità, vale la pena riflettere su qualche definizione, o meglio non-definizione. Il metalinguaggio che si adopererà per descrivere e commentare il processo traduttivo – funzione cruciale di questo volume – è fondamentale, come sottolinea Bruno Osimo in più occasioni, e deve rispondere a criteri di chiarezza e scientificità. Può essere utile partire da una contro-definizione, ossia da cosa *non* è la traduzione: non è un puro trasferimento linguistico da una lingua all'altra, né la mera ricerca di equivalenza tra un testo e l'altro. Tradurre infatti non è un processo puramente artistico e soggettivo, del tutto subordinato all'arbitrio, al gusto<sup>1</sup> e alle scelte personali di chi traduce, ma nemmeno un'operazione totalmente scientifica e automatica, come dimostra lo sforzo notevole, ma non ancora del tutto soddisfacente, per garantire alla traduzione tramite intelligenza artificiale la stessa duttilità e complessità che tale processo possiede quando viene svolto interamente da risorse umane: nonostante i grandi progressi compiuti dalle macchine di traduzione neurali, il risultato resta

<sup>1</sup> Nella sociologia della traduzione e soprattutto nel campo dei cosiddetti “translator studies”, si fa riferimento alla teoria di Pierre Bourdieu relativa alla distinzione sociale e al gusto come elemento spesso condizionato da fattori sociali.



ancora in molti casi inadeguato, soprattutto a causa della mancanza di dati sufficienti e qualitativamente utili a coprire le infinite casistiche in combinazioni di lingue meno rappresentate, come l'italiano e il cinese.

La traduzione non aspira alla *fedeltà* né all'*equivalenza* tra i due testi sui quali opera chi traduce, in quanto si dovrebbe stabilire ogni volta un criterio per definire a che cosa essere fedeli; inoltre, non esiste testo che equivalga completamente a un altro, considerate le modifiche profonde e articolate che la traduzione necessariamente pretende e le distanze linguistico-culturali che spesso rendono necessarie tali modifiche perché il risultato possa ottemperare alla funzione che la traduzione svolge.

Infine, la traduzione non è mai neutrale: nessuna traduzione è “innocente”, nel senso che, essendo impossibile un'oggettività totale nel passaggio da una **linguacultura**<sup>2</sup> all'altra, da un sistema all'altro, l'intervento personale, e quindi il “potere” o meglio la “responsabilità” di chi traduce resta centrale. Esiste tuttavia una scientificità della traduzione, sia essa letteraria o settoriale, che in questo e negli altri capitoli del volume si cercherà di affermare e dimostrare in diverse tipologie di traduzione dal cinese. Infatti, chi traduce in piena consapevolezza e professionalità opera sempre basandosi su un metodo scientifico che consiste in fasi determinate: osservazione del fenomeno-testo, formulazione delle ipotesi, revisione e formulazione di nuove ipotesi nel caso si riscontri nel corso del processo l'inattendibilità delle precedenti. La qualità della traduzione, anch'essa soggetta alla soggettività di chi valuta, è comunque misurabile sulla base di criteri chiari e legati alla funzione della traduzione e al contesto in cui essa avviene. Questo per quanto attiene alle generalità del processo traduttivo. Quanto alla specificità della traduzione dal cinese, di seguito saranno proposte alcune riflessioni più precise e contestualizzate.

Nella costruzione di una metodologia della traduzione dal cinese moderno verso l'italiano è inevitabile affrontare il problema della trasposizione da una lingua isolante a una flessiva, tenendo conto innanzitutto di ciò che ogni lingua “deve” e non solo di ciò che essa “può” esprimere (Jakobson 1959, 236) e soprattutto di quanto una cultura profonda e stratificata come quella cinese intrida ancor oggi

<sup>2</sup> Il termine “linguacultura” è stato coniato e utilizzato da antropologi americani (“languaculture” Agar, 1994) per enfatizzare il fatto che nessuna lingua è distinguibile, di fatto, dalla cultura che essa esprime. Per l'uso di questo concetto in traduzione si vedano anche Risager (2006) e Osimo (2011).

il linguaggio contemporaneo di una serie di dispositivi morfosintattici, lessicali e idiomatici importanti e pervasivi. Il processo interlinguistico quindi deve essere sempre accompagnato da una sensibilità e da una consapevolezza interculturali che permettano a chi traduce di osservare il testo e gli enunciati che ne fanno parte in maniera “tridimensionale” scorgendo al di sotto delle parole e fra le righe i sedimenti della distanza temporale e culturale.

In questo capitolo si intende proporre l’elaborazione di un approccio alla traduzione del cinese moderno che tenga conto di alcuni importanti fenomeni interlinguistici e di sociologia della traduzione studiati negli ultimi decenni, con un’attenzione particolare alla “svolta culturale” degli studi sulla traduzione, al metodo descrittivo e non prescrittivo prevalente nelle tendenze più recenti (la scuola di Tel Aviv fra tutte), al concetto di “traduzione totale” sviluppato dalla Scuola di Tartu-Mosca (fra gli altri da Lotman e quindi Torop), tentando infine di applicare la visione di più ampio respiro che la linguistica testuale introduce nella traduzione interlinguistica.

Verranno prese in considerazione le tre fasi essenziali del processo traduttivo: una fase di pre-traduzione che include la **lettura (analisi) traduttologica**, la fase di traduzione vera e propria e la **revisione** finale. Ispirandosi alla famosa definizione dei tre tipi di traduzione di Jakobson (1959, 233), Osimo (2018) interpreta queste fasi come segue: “leggo e capisco (intersemiotica), elaboro (intralinguistica mentale), scrivo (intersemiotica), revisiono (intralinguistica verbale)”. Per traduzione intersemiotica, ovvero tra un sistema di segni e un altro, si intende anche il passaggio da un testo mentale a uno verbale (in entrambe le direzioni). In altre parole, si traduce mentalmente durante la prima lettura,<sup>3</sup> per poi tradurre all’interno del proprio sistema di segni nella fase di elaborazione e quindi di nuovo in modo intersemiotico quando si passa a un metatesto scritto, il quale, in fase di revisione, subirà a sua volta una nuova traduzione in senso intralinguistico.

In tutte e tre le fasi, deve essere sempre attiva la consapevolezza delle differenze culturali che soggiacciono ai due sistemi partecipanti alla traduzione – in modo biunivoco: la relazione tra due linguaculture, infatti, è una relazione esclusiva, in cui i tratti dell’una si interfacciano con i tratti dell’altra secondo caratteristiche uniche di quella relazione e le soluzioni di spiegazione e/o adattamento delle differenze non possono essere ricavate da combinazioni linguistico-culturali diverse

<sup>3</sup> Per una dettagliata descrizione di questa operazione nella traduzione specializzata si veda Scarpa (2005, 109-12).

(di qui la problematicità delle traduzioni indirette, purtroppo ancora piuttosto diffuse in Italia).<sup>4</sup>

Pertanto, la funzione di mediazione culturale sottesa a ogni forma di traduzione interlinguistica<sup>5</sup> si rivela essenziale sin dalle prime valutazioni dell'autore o autrice della traduzione: non solo in fase di individuazione della **tipologia testuale**, ma anche nell'identificare **dominante e lettore modello**, conoscere e riconoscere il sistema di valori culturali a cui il testo è improntato costituisce un elemento essenziale e talora decisivo.

Nei suoi studi di semiotica, illuminanti per la traduzione, Lotman passa da una concezione di testo come struttura a quella di testo come cultura, arrivando a ipotizzare che ogni sistema culturale possa essere inteso come un macro-testo complesso, composto da un numero illimitato di testi. In questo senso ogni testo appartenente a una determinata cultura, a prescindere dalla sua tipologia e funzionalità pratica o estetica, in una certa misura, tende a esprimere quella stessa cultura o, piuttosto, *le* culture di quel mondo, visto che nessun sistema culturale è monolitico (Agar 2006, 3), ma, e ancor più evidentemente nel caso della Cina, comprende una varietà e molteplicità di culture diverse al suo interno. L'atto traduttivo quindi non potrà prescindere da una conoscenza attiva delle specificità socioculturali, in altre parole il cronotopo,<sup>6</sup> in cui il testo da tradurre ha preso vita.

Stabilire i limiti e le possibilità di chi traduce è fondamentale nell'ottica di avviare il processo traduttivo sulla base di una consapevolezza sia del testo sia delle operazioni che su di esso andranno eseguite, fin dalla prima fase di lettura.

In un provocatorio saggio del 2011, Anthony Pym lancia uno scettico *caveat*: nonostante la visibilità e la centralità che soprattutto di recente sono state attribuite alla figura del traduttore o traduttrice (Venuti 1995; 1998; Bassnett e Bush 2006), ricorda che «the translation form operates on binary distinctions and sets up the borders between national cultures, and does so in a way that systematically

<sup>4</sup> Per traduzione indiretta si intende una traduzione svolta tramite una lingua intermedia, spesso, nel nostro caso, l'inglese.

<sup>5</sup> In realtà ciò può valere anche per la traduzione intralinguistica, che per esempio convoglia nella stessa lingua competenze e valori culturali diversi per epoca o fascia sociale, livello di istruzione, finalità del testo ecc. Si pensi all'importante settore di studi sulla volgarizzazione e a Folena fra tutti.

<sup>6</sup> Per Bachtin (1979), il cronotopo è quell'insieme di coordinate spaziotemporali che caratterizza un testo (letterario, ma ciò vale per qualsiasi testo interpretabile), definendolo rispetto a testi prodotti in altre epoche e luoghi.

identifies translators as non-author» (2011). Questa visione implica un deficit di autorialità da parte di chi traduce e suggerisce che nel tradurre lo sforzo cognitivo teso a risolvere i problemi e integrare le diversità strutturali e culturali delle lingue in uso – la linguacultura originale e quella ricevente – sovente genera una produzione linguistica poco naturale e frammentaria, cui si dovrà sopperire in fase di revisione tentando di restituire unità, organicità e naturalezza al discorso. L'attenzione di chi traduce è spesso concentrata su porzioni di testo limitate, la frase o addirittura il sintagma, raramente l'unità di lavoro si espande al periodo, al paragrafo o al testo intero.<sup>7</sup> Tuttavia, come si cercherà di dimostrare in questo capitolo, alla traduttrice o al traduttore dal cinese spetta in realtà un compito gravoso e per molti versi espressamente autoriale: decidere la quantità e qualità di informazioni extra-testuali necessarie per la comprensione del metatesto<sup>8</sup> e il grado di alterazione della struttura discorsiva e frastica originale che si ritenga opportuno per riformulare correttamente il prototesto secondo le consuetudini discorsive dell'italiano.

Nel caso della lingua cinese, elementi distintivi che costituiscono una prima conferma di questa “difficoltà” sono la natura stessa della struttura tema-commento che la caratterizza e l'ordine degli elementi,<sup>9</sup> fattori essenziali per la costruzione del significato e per la distribuzione del “peso” delle informazioni all'interno di un enunciato. Trattandosi di una lingua *topic-prominent* (Arcodia e Basciano 2016, 176), il cinese, più che sul rapporto tra soggetto e predicato, si basa sull'alternanza tra un tema, “enti e fatti [noti o] già esposti nel testo”, e il commento (o rema) “che contiene le informazioni nuove a fornire le quali si destina l'enunciato”

<sup>7</sup> Per un approfondimento sull'unità di traduzione si vedano Kenny (2009) e Hatim e Munday (2004, 136-41).

<sup>8</sup> In questo volume si utilizza la terminologia di Anton Popovič che indica il testo in lingua originale come “prototesto” (2006, 166), in quanto testo antecedente alla traduzione e “metatesto” (2006, 159-60), ossia testo che segue come risultato del processo traduttivo. Questo binomio aiuta a superare il pregiudizio che la metafora spaziale “testo di arrivo e di partenza” impone al processo traduttivo, riferendosi alla traduzione come a un semplice spostamento di significati da un luogo all'altro, che implica isomorfismo tra le due lingue interessate, mentre il processo della traduzione è di tipo trasformativo, in cui il testo com'era “prima” differisce da quello che risulta “dopo” (Osimo 2011, 55).

<sup>9</sup> Arcodia e Basciano ricordano che “il cinese non ha una nozione di soggetto strutturalmente ben definita; inoltre l'ordine delle parole nella frase dipende largamente da fattori semantici e pragmatici, piuttosto che dalle relazioni grammaticali” (2016, 177).

(Segre 2008, 31). Per questo la conoscenza di caratteristiche specifiche legate al flusso delle informazioni (o discorso) della lingua originale è fondamentale nel momento in cui lo stesso flusso informativo deve essere ricostruito nel metatesto. L'attenzione a macroporzioni di testo o meglio al testo intero, piuttosto che alle unità più brevi come la frase o il periodo, orienta chi traduce verso una riformulazione generale e a volte radicale dell'ordine delle informazioni al fine di rispettare meglio le intenzioni del testo. Se ci si limitasse a tradurre frase per frase – specie in una lingua come il cinese che presenta caratteristiche molto diverse sul piano grammaticale e sintattico ma anche e soprattutto su quello delle strategie comunicative – inevitabilmente, la traduzione finale, pur corretta sul piano dei contenuti, sarebbe insoddisfacente dal punto di vista della comunicazione, che si tratti di un testo pragmatico o letterario.

Una sensibilità linguistica allenata a riconoscere non solo le strutture grammaticali, lo stile sintattico, la terminologia, le figure retoriche e idiomatiche ecc., ma anche la disposizione generale del testo contribuisce in modo incisivo alla qualità della traduzione. Il testo, in quanto “grande enunciato o enunciato complesso, orale o scritto” (Segre, 2008, 30) dotato di una intenzione comunicativa e/o espressiva, esprime la sua piena potenzialità nella lingua ricevente solo quando le strutture profonde che lo costituiscono all'interno (elementi testuali) e lo sorreggono dall'esterno (elementi culturali) vengono riconosciute e adattate opportunamente in traduzione.

Riconosciute l'organicità e compattezza che rendono un testo tale, esso deve essere considerato l'unità traduttiva su cui basare l'intero processo, pur ammettendo tuttavia che, nelle fasi intermedie in cui si articola il processo traduttivo, ci si dovrà concentrare spesso su unità di lunghezza minore al fine di coglierne l'esatto significato e ruolo nel testo. Nella fase di revisione, gli interventi attuati su segmenti testuali necessariamente più brevi dovranno essere riconsiderati e ripensati alla luce di una visione più ampia e corale della macro-unità testuale.

Prima di illustrare ed esemplificare le fasi principali della traduzione dal cinese con alcuni esempi, si rende utile un'ultima riflessione sulle tipologie e varietà delle traduzioni. Si dice spesso che “la traduzione è sempre adattamento”, variano la profondità delle modifiche al prototesto e la distanza che il metatesto assume rispetto a esso al fine di realizzare gli obiettivi di cui si fa carico chi traduce quando ipotizza un lettore modello, una dominante e una macrostrategia traduttiva a essi orientata. Pertanto, oltre a ribadire che un prototesto può dar vita a una varietà

potenzialmente illimitata di metatesti, si sottolinea qui che l'atteggiamento e il metodo traduttivo si basano su una combinazione di soggettività e scientificità; è necessario applicare il metodo scientifico nel formulare e scartare ipotesi sulla base dell'analisi testuale e della macrostrategia adottata, per poi valutare e decidere ciascuna operazione applicata al prototesto; ma si dovrà spesso ricorrere a immaginazione, creatività e pensiero laterale<sup>10</sup> per risolvere le tante difficoltà e differenze che la traduzione fa emergere tra le linguaculture. Ciò a prescindere dalla tipologia traduttiva: infatti,

risulta sempre più imbarazzante una concezione della traduzione che tenda a rigidamente ripartire due tipi di testo – “tecnico” e “letterario” – e sembra dettata più dal desiderio snobistico di prendere le distanze dalla cultura settoriale che altro. (A ben vedere anche gli ambiti artistici e letterari sono settoriali e tecnici.) (Osimo 2018)

Nei capitoli successivi, saranno illustrate alcune tipologie traduttive dal cinese, dalla letteratura al cinema, ai testi pragmatici, proponendo un ventaglio di possibilità e le relative metodologie. Si potrà osservare come tra testi letterari e testi settoriali spesso le competenze necessarie si intrecciano: per esempio tradurre per il cinema (v. cap. 7) richiede tanto una capacità “poetica” quanto un bagaglio tecnico di conoscenze. In tutti i casi presentati, è convinzione degli autori e delle autrici del volume che la modalità traduttiva e la tipologia testuale non prescindono da una saggia combinazione di competenze che possono essere coltivate e sviluppate in parallelo, ferma restando la necessaria specializzazione a cui un traduttore o traduttrice professionista può e deve tendere.

### *La fase intersemiotica: la lettura traduttologica*

La cosiddetta lettura traduttologica è l'analisi che si applica al testo per comprenderne la natura e le caratteristiche fondamentali e individuare i “problemi traduttivi”: una fase di traduzione “mentale” o, come si è detto, intersemiotica, in cui chi traduce esamina, riconosce e interpreta mentalmente tutti gli elementi da riprodurre nel metatesto, valutando anche le necessarie modifiche e alterazioni rispetto al prototesto.

<sup>10</sup> Si veda il contributo di Kussmaul (2000) che spiega come il cambiamento della prospettiva e del focus permettano traduzioni creative e soluzioni efficaci anche in testi di tipo non letterario.

Ci si potrà pertanto organizzare in modo che questa prima fase, oltre a individuare le caratteristiche testuali di base quali tipologia e funzione, dominante e lettore modello, sia improntata a cogliere come il testo convoglia i contenuti, le informazioni e i valori di cui è portatore nel suo complesso e quali elementi richiederanno particolare attenzione. Per esempio, l'eventuale scansione in paragrafi (numerati o meno), l'impiego di **progressione tematica parallela** o **lineare** (detta anche continuativa), ossia, nel primo caso quella modalità per cui il discorso si articola in modo che il primo tema si ripete nelle proposizioni successive seguito ogni volta da un commento (o rema) diverso; oppure, nel secondo caso, quando il commento della prima frase diventa poi il tema della frase successiva, e così via, a formare una catena continua. Un altro elemento che contribuisce ai nessi interfrastici è l'**anafora**: una ripresa della stessa parola anche per mezzo di pronomi e sostituti. In cinese questa tecnica discorsiva è molto frequente, sostituendosi spesso all'uso di congiunzioni o altri nessi grammaticali per conferire coesione al testo.

Tali dispositivi discorsivi sono atti ad agevolare appunto la **coesione** e **coerenza** testuale: nel primo caso intendiamo la rete di connessioni morfosintattiche e lessicali che rendono organico e consequenziale un testo, mentre con il secondo termine si definisce una nozione più astratta, ovvero la relazione logico-semantiche che si instaura fra i concetti espressi dalle parole. Questi elementi non devono essere trascurati perché l'attenzione a essi permette di cogliere la rete delle connessioni poetiche o simboliche in un testo letterario, oppure, in un testo di natura pragmatica, di rendere più razionale ed efficiente la resa dei concetti espressi. In cinese coerenza e coesione sono ottenute tramite elementi grammaticali – avverbi di congiunzione come *ye* 也 e *jiu* 就, congiunzioni avversative come *danshi* 但是, *ran'er* 然而, causali come *yinci* 因此 ecc. – ma spesso anche utilizzando un sostituto (molto frequente l'uso di *qi* 其) e con il fenomeno della “ripresa lessicale”, ossia la ripetizione di un sintagma che riprende quanto detto prima: compito di chi traduce sarà appunto tradurre convenientemente tali principi nelle modalità opportune previste dall'italiano (per esempio uso di sinonimi, frasi relative, concordanze di numero e genere, quasi assenti invece in cinese, e inserimento di appropriate congiunzioni).

In sostanza, per facilitare una comprensione olistica del testo, non solo dei suoi contenuti ma anche delle modalità espressive e formali con cui essi sono presentati, la lettura/analisi traduttologica dovrebbe partire dall'individuazione

di queste macro-caratteristiche, prima di entrare nel “corpo a corpo” con le micro-caratteristiche linguistico-culturali che esso rivelerà man mano, a una lettura più localizzata.

Data la grande varietà delle tipologie testuali (alcune delle quali verranno affrontate negli altri capitoli di questo volume), basti qui dire che nella elaborazione della propria strategia traduttiva il punto di partenza è assegnare al testo un’identità precisa, riconoscendo la categoria cui appartiene e la sua funzione. Naturalmente molti testi possiedono più funzioni e nello stesso testo possono sovrapporsi più tipologie: la collocazione originale del prototesto e le sue caratteristiche linguistico-terminologiche, la sua struttura e altri elementi simili sono essenziali per individuarne la tipologia. Per esempio, lo stile (a volte particolarmente complesso e spesso caratterizzato dal cosiddetto fenomeno dell’**europizzazione**),<sup>11</sup> il riferimento ad altri testi analoghi (citazioni), la presenza di note e altri **apparati paratestuali** (abstract, parole chiave, tabelle ecc.) ci permettono di identificare un testo accademico di natura argomentativa. Invece, un testo pubblicato nel sito di un’azienda o su materiale cartaceo distribuito a una fiera commerciale, a seconda dei contenuti e delle **microlingue** in cui è espresso, potrebbe avere una **funzione informativa** (o referenziale), con caratteristiche più o meno tecniche, di carattere commerciale e/o pubblicitario (**funzione conativa**)<sup>12</sup> ecc. Anche in questo caso, elementi lessicali e formali aiutano a determinare con una certa chiarezza e precisione la tipologia e la o le funzioni svolte dal testo.

Più complessa è l’attribuzione della dominante: il concetto, elaborato da Jakobson, indica in sostanza lo spirito, l’essenza, l’insieme di caratteristiche specifiche che rendono un testo organico e dotato di significato e che ne sostengono l’intenzionalità e in certi casi l’unicità, creando una rete interna a esso che collega fra loro tutte le sue componenti. Infatti: “the element which specifies a given variety of language dominates the entire structure and thus acts as its mandatory

<sup>11</sup> Con il termine *oubua* 欧化 si intende un fenomeno che ha interessato la lingua cinese (lessico e sintassi soprattutto) nei primi decenni del Novecento, a causa della massiccia e intensa attività di traduzione dalle lingue europee. Tale fenomeno ha dato vita a uno stile, per lo più ipotattico, ancora distinguibile in alcune tipologie testuali.

<sup>12</sup> Le funzioni cui si fa riferimento, ampiamente citate e utilizzate negli studi traduttivi, sono la funzione emotiva o espressiva (mirante a esprimere il mittente), la funzione referenziale (mirante al contesto), la funzione poetica (ripiegata sul messaggio), la funzione fatica (mirante a creare un contatto), la funzione metalinguistica (riferita al linguaggio stesso), e la funzione conativa (mirante a produrre un effetto sul destinatario), v. Jakobson (1987, 66 e ss.) e Osimo (2011, 38-44)

and inalienable constituent, dominating all the remaining elements” (Jakobson 1987, 41). Può essere di tipo informativo e basarsi su uno o più contenuti, specie nei testi settoriali, oppure fondarsi su elementi di stile, forma, espressività come l’umorismo o un tono pessimistico e distopico. Ma può anche riflettersi nella finalità del testo: un romanzo di fantascienza spesso avrà come dominante la ricreazione di quell’effetto di *novum*, stupore e intrattenimento prodotto su chi legge, dovuto a contesti, personaggi ed eventi in cui alta tecnologia, speculazione su realtà alternative e invenzione immaginativa cooperano. Per proporre un altro esempio, nel tradurre un articolo del «Global Times»<sup>13</sup> sulla politica estera cinese, diventerà essenziale la precisione delle informazioni e l’acutezza nel cogliere l’eventuale **funzione espressiva** (retorica patriottica) o conativa (mirante a convincere il lettore). Se ben individuata e opportunamente ricreata, la dominante offre appunto organicità ed efficacia espressiva o comunicativa al testo, perché aiuta chi traduce a dirigere tutte le scelte traduttive verso quell’obiettivo e chi legge a cogliere l’effettiva natura e la principale funzione del testo. Naturalmente la natura della dominante può essere modificata tra prototesto e metatesto e nel caso testé citato, per esempio, da una dominante espressiva e ideologica si potrebbe passare a una dominante di tipo informativo.

La lettura traduttologica mira a individuare un lettore modello – sia per il prototesto sia per il metatesto – ossia il destinatario implicito al quale è rivolto il testo. Chi traduce dovrà poter immaginare, sulla base di analisi e ipotesi concrete, le caratteristiche generali di coloro che potenzialmente usufruiranno della propria traduzione, improntando così ogni scelta traduttiva, a macro e micro livello, al fine di incontrare le loro aspettative, capacità cognitive ed esigenze estetiche.

Nel decidere la **macrostrategia traduttiva** è importante tenere presenti due elementi, uno intra- e uno extra- testuale: **registro** e **contesto**. Il primo può essere inteso come l’equivalente per un enunciato scritto del tono di voce di un enunciato orale e allude alle variazioni linguistiche legate a determinate situazioni comunicative o ambienti sociali cui appartengono i partecipanti alla comunicazione attivata dal testo. Aulico, scientifico, formale, informale, colloquiale o regionale ecc., il registro comporta forme espressive e morfosintattiche specifiche, per esempio l’uso di una sintassi complessa o semplice, di un lessico ricercato o comune,

<sup>13</sup> «Global Times» è il più importante tabloid in lingua inglese della Repubblica Popolare Cinese, organo ufficiale di comunicazione del Partito Comunista Cinese, specializzato in politica internazionale.

di particolari segni di interpunzione ecc. È in ogni caso essenziale ricordare che le strategie linguistiche e testuali tese a riprodurre un determinato registro cambiano da una linguacultura a un'altra. Per es. in cinese, testi di registro alto e formale possono contenere forme personali dirette, uso della prima e seconda persona e frasi interrogative dirette, laddove in italiano, un analogo registro richiede una maggiore impersonalità e l'uso di interrogative indirette: a questo proposito Scarpa parla di "attenuazione dell'emotività" (2005, 163)

Per fare un altro esempio, in cinese il registro "alto" può essere espresso attraverso uno stile molto conciso e paratattico (tipico della lingua letteraria o *wenyan* 文言), mentre nella resa italiana, per mantenere lo stesso livello, si deve spesso ricorrere a un periodare più verboso e articolato in subordinate, quindi ipotattico. In altri casi, il cinese, specie in alcune tipologie testuali come il testo politico, accademico e scientifico, fa ricorso invece a una sintassi ipotattica e ricca di subordinate, per effetto del già citato fenomeno dell'uropeizzazione.

Il lessico e alcuni dispositivi morfo-sintattici contribuiscono a determinare la tipologia testuale attraverso il registro. Si è già detto che la frequente occorrenza di termini tecnici (microlingue) può suggerire l'appartenenza del testo a un determinato settore professionale; l'uso insistito del raddoppiamento di verbi attributivi (che accentuano la funzione descrittiva degli aggettivi in cinese), di similitudini e di *chengyu*<sup>14</sup> è spesso indicativo di un testo letterario o dotato di funzione espressiva/poetica, anche se gli stessi *chengyu* non sono appannaggio esclusivo delle forme letterarie, in quanto ricorrono abbondantemente, così come le citazioni dotte, anche nel discorso politico (si veda il cap. 10 e Scarpari 2015) e in quello turistico (cap. 9) o economico (Jiao 2016); la densità di termini di un certo tipo o di fenomeni grammaticali e sintattici derivanti dal *wenyan* caratterizza in generale i testi relativi a un registro formale, tecnico-scientifico, letterario e alle tipologie più elevate, come il testo giornalistico, giuridico, commerciale, accademico ecc. utilizzati in contesti formali, istituzionali e tecnico-professionali.

<sup>14</sup> Il *chengyu* 成语, letteralmente "frase fatta", è una delle forme idiomatiche più caratteristiche della lingua cinese. Si tratta di un'espressione, quasi sempre di quattro caratteri, derivata da testi della cultura cinese classica. La comprensione dei *chengyu* deriva da una conoscenza pregressa del contesto in cui sono stati utilizzati per la prima volta e dell'uso che ne fa oggi la lingua moderna; difficilmente se ne può evincere il significato esclusivamente dall'analisi dei singoli caratteri. Sono unità lessicali molto importanti che ricoprono funzioni morfosintattiche diverse e offrono la possibilità di esprimere concetti complessi in forma molto succinta. Per un'analisi di queste forme in traduzione si veda Jiao 2016.

Un'altra spia essenziale che consente di gestire correttamente il registro è la comprensione e l'uso appropriato delle **deissi**, ossia quelle forme che indicano la prospettiva e/o il contesto spazio-temporale specifici nell'enunciato, resi evidenti da pronomi, aggettivi dimostrativi o da verbi come "andare, venire" ecc. Come già notato, tra le differenze interlinguistiche più rilevanti vi è ciò che ogni lingua "deve" esprimere. Nel caso del cinese va ricordata la "forte tendenza alla non specificazione di elementi linguistici deducibili dal contesto, linguistico o extra-linguistico" (Morbiato 2015, 79). Non solo, tempi e modi verbali (con effetto assai rilevante nella traduzione della narrativa, v. cap. 4), numero e genere – tutte forme che devono necessariamente essere espresse in italiano – non sono invece direttamente rappresentati nella lingua cinese, e si devono spesso evincere da altre informazioni testuali (marche grammaticali o lessicali) o extratestuali (deducibili dalla situazione e dal contesto comunicativo). Viceversa, rispetto all'italiano, il cinese dà indicazioni più precise sull'aspetto verbale, tramite particelle o avverbi che di volta in volta indicano l'avvenuto compimento dell'azione, un'azione effettivamente già esperita almeno una volta in passato o un'azione durativa o che si sta compiendo (puntuale). Prendendo spunto da queste informazioni, chi traduce le adatta, in italiano, ricorrendo all'uso di dispositivi grammaticali diversi – per esempio il presente o l'imperfetto indicativo al posto di una particella che esprime l'aspetto durativo (*zhe* 着) o il gerundio per rendere un avverbio che esprime l'aspetto puntuale (*zhengzai* 正在) ecc. Tali cambiamenti possono essere annoverati nella categoria degli *shift* (spostamenti) traduttivi (Hatim e Munday 2004, 142-48), ossia i fenomeni per cui si verifica uno spostamento di livello linguistico, per esempio il passaggio dalla morfologia al lessico o viceversa.

Un'altra particolarità da tener presente è l'uso di verbi composti (direzionali, risultativi e potenziali) che presentano quindi una natura semanticamente complessa. Per esempio, un direzionale, oltre al tipo di movimento espresso dal verbo, aggiunge informazioni circa la direzione e il verso dell'azione, anche in senso figurato (similmente ai *phrasal verb* inglesi). Il gruppo risultativo invece oltre all'azione reca in sé anche il suo risultato. Da queste forme, normalmente di tre o quattro sillabe al massimo, possono invece risultare in traduzione porzioni di testo molto più lunghe: in questo senso nella traduzione verso l'italiano spesso occorre operare una scelta sugli elementi da trasporre e quelli da omettere, qualora la traduzione di tutte le informazioni portasse a un eccesso di verbosità non necessaria alla comprensione finale del testo. Si può fare un esempio con la traduzione del titolo

di un articolo sulla cultura gastronomica in Cina tratto da un blog 吃出来的中华饮食文化 (2020)<sup>15</sup> assegnato a una classe di studenti del I anno magistrale: il complemento direzionale figurato *chulai* 出来 (lett. “uscire”) che segue il verbo *chi* 吃 “mangiare” è qui usato in senso figurato. Letteralmente il titolo significa “La cultura del cibo in Cina derivante da/osservabile nelle pratiche del mangiare”: la necessità di sintesi può portare a una semplificazione del titolo, e infatti la maggior parte degli studenti e delle studentesse ha optato per “La cultura cinese del cibo”, rinunciando all’informazione aggiuntiva fornita dal complemento.

Un altro ambito determinante nelle scelte traduttive dal cinese è quello delle forme modali: avverbi, verbi ausiliari e particelle implicano spesso una prospettiva soggettiva, un’intenzione del parlante o dello scrivente che, se correttamente interpretate, contribuiscono senz’altro a una traduzione più adeguata. Un banale esempio è la diversa sfumatura di significato legata ad avverbi come *jiu* 就 e *cai* 才, che esprimono una percezione del tempo diversa (rapidità e immediatezza il primo, lentezza e ritardo il secondo); ancora, per fare un altro esempio, fondamentale è riconoscere, specie in testi pragmatici di tipo prescrittivo (quali il testo giuridico, v. Cap. 11), il diverso significato di “necessità”, “opportunità” e “obbligo” presente in ausiliari come *yinggai* 应该, *dei* 得 e *bixu* 必须.<sup>16</sup>

Il secondo e importantissimo fattore di comprensione del testo è il **contesto** o “referente”. Il testo in analisi dovrà essere sempre confrontato e calato in esso. Pertanto la conoscenza del mondo socio-culturale in cui è stato elaborato il prototesto e che in esso si riflette è condizione necessaria al raggiungimento di questi obiettivi strategici. Proviene di qui, infatti, la funzione essenziale di mediazione culturale che la traduzione dal cinese prevede e pretende, di pari passo con la funzione di interpretazione del testo e dei suoi significati che, va sottolineato, non sono statici e permanenti o già prefissati come un tesoro contenuto in uno scrigno da scoprire, ma come valori che si vanno a creare ed aggiungere ex-novo nel metatesto. Va da sé che una poesia *ci* 词 scritta in epoca Tang (618-907) implica non solo regole metrico-tonali assai specifiche ma anche un contesto storico-culturale e un sistema di riferimenti simbolici molto complessi, ed entrambi gli aspetti devono essere ricostruiti tramite uno studio accurato e competenze filologiche approfondite nel tempo (o almeno, anche optando per una traduzione

<sup>15</sup> <http://art.ifeng.com/2020/0402/3498893.shtml>, ultima data di consultazione 20 maggio 2022.

<sup>16</sup> Sul tema si veda per es. Li 2004 e Sparvoli 2020.

meno rispettosa dei vincoli formali, l'esistenza di queste regole e di quel contesto non può essere ignorata). Tuttavia, forse non si sottolinea abbastanza che anche la traduzione di testi pragmatici, quali per esempio un modulo amministrativo o una sentenza giuridica prodotti nella Cina di oggi, richiede che chi traduce conosca le consuetudini socioculturali, il sistema politico, giuridico e amministrativo del Paese nonché le convenzioni sociolinguistiche legate alla tipologia testuale. L'incontro tra le linguaculture – come si evince nel paragrafo successivo – non genera un semplice trasferimento di contenuti e forme adattati alle norme della linguacultura ricevente, ma determina inevitabilmente la nascita di un testo del tutto nuovo e diverso, seppure legato al prototesto da connessioni assai vincolanti e palesi. A questo si ricollega anche il fatto che lo stesso prototesto può dar vita a un numero potenzialmente illimitato di metatesti differenti che di volta in volta attiveranno significati ed esiti diversi, sebbene contenuti in nuce nel prototesto stesso.

Nel tradurre dal cinese è opportuno ovviamente approntare tutte queste operazioni di analisi e ipotesi sin dalla prima lettura, perché si possa poi, in fase esecutiva, padroneggiare bene il testo e individuare tutte le risorse atte a renderlo nel modo più adeguato. Questi principi di analisi linguistico-testuale sono un po' gli "attrezzi del mestiere" di ogni traduttrice o traduttore che si accosti al testo con consapevolezza e scientificità: mitigate dalla sua insopprimibile soggettività,<sup>17</sup> tali prerogative sono alla base di una pratica di una traduzione professionale e misurabile nella sua qualità ed efficacia. Sempre nella fase di pre-traduzione, alla lettura traduttologica del testo si dovrebbe far seguire la ricerca di **testi paralleli**, ossia testi nella cultura ricevente che presentino tipologia, funzioni, finalità e caratteristiche simili a quelli del prototesto. Da essi chi traduce ricaverà utili modelli, spunti e spesso convenzioni atte a guidare le sue scelte traduttive in modo che il metatesto si possa integrare nel sistema dei testi italiani di quella specifica tipologia senza creare paradossali e goffe alterazioni.

<sup>17</sup> «In quanto regista delle modalità di recepimento del testo altrui, delle assimilazioni e delle differenziazioni, il mediatore linguaculturale esprime una propria visione del mondo, una propria poetica, un proprio stile, che porta il totale dei sistemi che vengono a contatto nel processo traduttivo a tre.» (Osimo, 2018).

### *La fase interlinguistica: analisi esemplificative*

Come risulta dall'analisi descritta nel paragrafo precedente, sin dalla fase di lettura chi traduce si predispone a gestire una serie di scelte, ciascuna delle quali è strettamente e consequenzialmente legata a tutte le altre. La traduzione è dunque un'operazione frutto di un processo decisionale, in cui si persegue non tanto un principio di indeterminata (e quindi priva di significato) fedeltà al prototesto quanto piuttosto un senso di responsabilità verso di esso, nel cercare di interpretarlo e rappresentarlo nel metatesto nella maniera più adeguata e consapevole. D'altronde, come ben chiarisce Venuti:

The structural differences between languages, even between languages that bear significant lexical and syntactical resemblances based on shared etymologies or a history of mutual borrowing, require the translator to dismantle, rearrange, and finally displace the chain of foreign signifiers. (Venuti 2009, 158-59)

Questa operazione di destrutturazione (*dismantle*) e dislocazione (*displace*) è fondamentale per la ricostruzione di un metatesto che rispetti il senso e, qualora possibile e auspicabile, anche la struttura del prototesto.

Indicate in maniera essenziale alcune premesse metodologiche sull'approccio al testo, si illustrano in questo paragrafo alcuni esempi testuali, per dar corpo, nella fase di traduzione interlinguistica, alle riflessioni esposte precedentemente nella fase intersemiotica.

Iniziamo dunque con il concetto di testualità e proviamo ad applicarlo a un testo letterario, in cui la strategia della progressione tematica è esasperata per motivi stilistici e pertanto tali dispositivi risultano assai evidenti:

#### **PROTOTESTO**

站一个至高点看上海，上海的弄堂是壮观的景象。它是这城市背景一样的东西。街道和楼房凸现在它之上，是一些点和线，而它则是中国画中称为皴法的那类笔触，是将空白填满的。当天黑下来，灯亮起来的时分，这些点和线都是有光的，在那光后面，大片大片的暗，便是上海的弄堂了。那暗看上去几乎是波涛汹涌，几乎要将那几点几线的光推着走似的。它是有体积的，而点和线却是浮在面上的，是为划分这个体积而存在的，是文章里标点一类的东西，断

行断句的。那暗是像深渊一样，扔一座山下去，也悄无声息地沉了底。那暗里还像是藏着许多礁石，一不小心就会翻了船的。上海的几点几线的光，全是叫那暗托住的，一托便是几十年。这东方巴黎的璀璨，是以那暗作底铺陈开。(Wang Anyi 2001, 3)

#### METATESTO

A guardare da una certa altezza Shanghai, i suoi *longtang* o vicoli offrono una vista magnifica, sono come lo sfondo della città. Vie ed edifici che li sovrastano sono punti e linee, i *longtang*, invece, sono la pannelata, detta *cunfa* nella pittura tradizionale cinese, che serve a riempire gli spazi vuoti. Nell'ora in cui scende il buio e le luci s'accendono, i punti e le linee sono tutti illuminati, le grandi distese oscure che s'aprono una dopo l'altra dietro quella luce sono i *longtang* di Shanghai. A guardarla, quell'oscurità sembra un tumulto d'onde imbroccate pronta a ricacciare indietro i punti e le linee. Quell'oscurità ha un suo volume, mentre punti e linee vi fluttuano sopra, ed esistono solo per delimitarlo, come la punteggiatura di un testo che separa tra loro righe e frasi. Quell'oscurità è come un abisso, a gettarvi dentro una montagna, essa precipiterebbe nel silenzio più assoluto fino a toccarne il fondo. E ancora, è come se in quell'oscurità si celasse una moltitudine di scogli sui quali, alla prima disattenzione, le navi farebbero naufragio. È quell'oscurità, ormai da decenni, a sostenere la luce fatta di punti e linee di Shanghai. Ormai da decenni lo splendore della Parigi d'Oriente si dispiega così, stagliandosi sul dorso di quell'oscurità.<sup>18</sup>

In questo brano di Wang Anyi 王安忆, incipit del suo romanzo capolavoro *Changbenge* 长恨歌 (*Canzone dell'eterno rimpianto*), la scrittrice costruisce un modello discorsivo carico di significato e pregnanza culturale, sfruttando al meglio le caratteristiche della progressione tematica.<sup>19</sup>

Individuare la dominante di questo breve brano – preso come sineddoche dell'intero romanzo – non è difficile: la struttura urbanistica e architettonica della

<sup>18</sup> Per necessità di analisi, la traduzione è a cura di chi scrive e non è tratta dalla traduzione italiana pubblicata da Einaudi e curata da M. M. Masci nel 2011.

<sup>19</sup> Per un'analisi traduttologica più dettagliata del testo si veda Pesaro 2007.

città di Shanghai è posta al centro di una descrizione emotiva ed espressiva. Nella traduzione di un simile virtuosismo linguistico-letterario, il mantenimento, o meglio, la ricostruzione della testualità e della forte coesione semantica e simbolica permetteranno a chi traduce di restituire come dominante linguistico-culturale del romanzo la nostalgia critica della vecchia Shanghai. Sempre su questa porzione di testo è possibile formulare l'ipotesi di un lettore modello che conosca almeno in parte la Cina e la sua storia e riconosca l'immagine di una città simbolo del crocevia con l'occidente, ancor oggi emblema di modernità e cosmopolitismo controversi in una Cina in cui innovazione e tecnologia hanno assunto un ritmo altissimo. A tale lettore sarà quindi indirizzata la strategia tesa a mantenere gli **elementi culturospecifici** senza troppo spiegarli o disambiguarli.

Anafore e progressione tematica – alcune delle dominanti formali del testo – giocano in questo brano un ruolo essenziale da tener presente per conservarne la letterarietà (Segre 2006, 292-93) e la dominante stessa anche nel metatesto. Quindi, ricordando che la ripetizione e l'anafora sono una strategia comunicativa frequente nel cinese moderno, tesa a garantire unità e coerenza semantica, in questo caso tali dispositivi possono essere mantenuti benché poco “amati” nella lingua italiana che predilige, come è noto, la variazione linguistica e la sostituzione per pronomi o sinonimi. Ciò al fine di restituire quella fitta rete culturale di cui il romanzo è intessuto soprattutto sul piano linguistico. Ecco perché la frequente occorrenza della parola “Shanghai”, “*longtang* 弄堂”, “oscurità”, “punti e linee” – nella densa rete semantica costruita dall'autrice – resta quasi inalterata nel metatesto proposto, forzando lievemente le consuetudini o le preferenze dell'italiano.

L'analisi prosegue scendendo a un livello transfrastico e frastico, e la strategia individuata si potrà concretizzare sotto forma di micro strategie partendo dalla sintassi, qui volutamente ispirata alla tradizionale paratassi della lingua cinese, con frasi brevi, separate da virgole, e coordinate semplici spesso introdotte da avverbi di congiunzione come *er* 而 o *ye* 也 (“anche, inoltre”). Accanto alla sintassi – che un po' si lascia plasmare dal ritmo descrittivo e dall'argomento del testo, in cui architettura e lingua si fondono magistralmente – si potrà notare l'uso (molto frequente nella narrativa cinese) di similitudini piuttosto che di metafore, espresse in varie forme, come *xiang* 像 “come, come se” che introduce un complemento di paragone o *shide* 似的 a fine frase “simile a”.

Nella fase di traduzione interlinguistica sono fondamentali le scelte relative alle caratteristiche lessicali, che spesso sono l'elemento più distintivo di un testo,

sia letterario sia tecnico; nel romanzo qui trattato (e soprattutto nel primo capitolo) Wang Anyi mira a una meticolosa rivalutazione della lingua cinese nella sua pregnanza culturale: trattandosi di un'opera letteraria non si può parlare di microlingue vere e proprie (che caratterizzano testi settoriali), ma nel brano preso ad esempio si possono notare in effetti elementi piuttosto tecnici del linguaggio architettonico e pittorico (*longtang*; *cunfa* 皴法; *bichu* 笔触). Sono presenti inoltre i *chengyu*, le forme idiomatiche classiche che così tanto ancora permeano la lingua cinese infondendole una particolare capacità di sintesi espressiva radicata nella cultura tradizionale.

A questo punto le scelte traduttive saranno messe in atto procedendo in base alla strategia prescelta: la conservazione delle caratteristiche culturospecifiche o *culturemi*<sup>20</sup> a cui si collegano anche i cosiddetti *realia* (Osimo 2011, 111-16), data la dominante e il lettore modello individuati, e la ricostruzione della disposizione macro-testuale. Operando una **riformulazione sintattica** laddove necessario, si sono mantenute le brevi frasi giustapposte, salvo gli opportuni interventi di modifica all'ordine degli elementi sulla base delle norme dell'italiano. Le due frasi 街道和楼房凸现在它之上, 是一些点和线 diventano per esempio una sola per mezzo di una relativa. Un altro esempio significativo del diverso peso dato alle informazioni in base alla posizione nel testo è la scelta di iniziare la penultima frase del brano nel metatesto con il concetto di “oscurità” invece che con quello di “luce” come accade nel prototesto; tale la scelta rispetta infatti la posizione dell'elemento enfatizzato nelle due lingue: nel commento in cinese, con il termine incastonato in una struttura *shi...de* 是...的, in posizione tematica invece in italiano, con l'anticipazione del verbo “è”.

Sul piano lessicale, un chiaro esempio di *culturema* è il termine *longtang* che può essere lasciato in trascrizione fonetica essendo caratteristica tipica del paesaggio urbano di Shanghai, magari affiancandolo alla prima occorrenza al traduttore “vicolo”. Simile scelta potrà essere adottata anche per *cunfa*, che attiene al linguaggio della pittura tradizionale, e si potrà optare per una nota a piè di pagina in cui spiegarne il significato, sempre in virtù del lettore immaginato, le cui aspettative di essere “immerso” nella cultura cinese saranno così soddisfatte. Oppure, come nella traduzione proposta, l'elemento culturospecifico si può invece “sciogliere” in forma di spiegazione nel testo stesso qualora non si voglia appesantire il metatesto con un apparato di note troppo invasivo.

<sup>20</sup> Per un'analisi e applicazione del concetto, si veda Pesaro 2021.

Il secondo esempio testuale verte su una tipologia molto diversa e propone una scelta strategica opposta, mirante ad avvicinare maggiormente il prototesto al lettore modello italiano, sempre tenendo conto del registro, del contesto e della finalità traduttiva. Si tratta di un testo di carattere generale, che affronta il tema dell'ecologia ispirata al pensiero cinese tradizionale.<sup>21</sup>

#### PROTOTESTO

当然了，我们需要有一种创造性的转化和创新性的发展。中国的生态智慧我个人觉得从周朝开始，儒道法这三家逐渐形成一套生态智慧，它是很系统的，比如形成了‘天、地、人’一体的命运共同体，天人合一的生态信仰，生生之道的生态依据，仁者爱人及物的价值理念，阴阳以形的万物生成模式，因地生态治理的路径，以时禁发的生态准则，强本节用进末的生态经济思想等等，其当代价值在于提供了天人合一的整体思维的模式和推己及物的环境道德考量，以及因地治理的方法和独具特色的生态研究的范式，特别是提供了一条超越和整合西方人类中心主义和非人类中心主义的这样一种环境治理的路径。

#### METATESTO

Naturalmente, dobbiamo puntare a una trasformazione creativa e a uno sviluppo innovativo. A mio avviso la saggezza ecologica cinese affonda le sue radici nel primo millennio dell'Era Comune: le tre correnti di pensiero confuciana, daoista e legista diedero vita un patrimonio integrato di saggezza ecologica da cui derivano per esempio l'idea di un unico sistema formato da “Cielo, terra e uomo”, accomunato da un medesimo destino, la fiducia nell'armonia tra essere umano e natura, un rispetto per la vita in tutte le sue forme, ideali di benevolenza e amore per tutti gli esseri umani e le creature, un modello fondato

<sup>21</sup> “Li Wei: La saggezza ecologica dell'antica cultura cinese dal punto di vista del XXI secolo e i valori contemporanei 李伟：21世纪视野下中国古代生态文化智慧与当代价值. Il discorso è stato pronunciato dal prorettore dell'Università del Ningxia durante un convegno sul rapporto tra confucianesimo e ambiente tenutosi a Pechino nel 2017 e pubblicato quindi dal sito web dedicato agli studi confuciani in Cina [http://www.chinakongzi.org/zx/zh/201704/t20170405\\_128795.htm](http://www.chinakongzi.org/zx/zh/201704/t20170405_128795.htm) (consultato il 5 aprile 2022)

sull'alternanza tra *yin* e *yang*, un approccio ecologico per regolamentare l'accesso alle risorse naturali e un pensiero economico finalizzato ad accrescere la produzione agricola riducendo le spese.

Il valore contemporaneo di questi concetti consiste nel fornire un modello olistico fondato sull'unità tra essere umano e natura e sulla capacità di misurare il proprio benessere in base a quello altrui, un paradigma di governo basato sulle specificità locali e un proprio metodo di ricerca ambientale. In particolare il contributo di questo sistema è l'aver indicato un approccio alla *governance* ambientale che trascenda e integri la concezione occidentale antropocentrica e non antropocentrica (trad. mia).

La funzione del prototesto è allo stesso tempo referenziale e conativa; la struttura discorsiva è interessante perché rappresenta un'integrazione di due modelli sintattici: la giustapposizione di espressioni lessicali a quattro caratteri (sintetiche ma assai dense sul piano semantico) unita alla sintassi all'europea, con vari livelli di subordinazione.

L'autore intende trasmettere un'idea positiva della cultura tradizionale cinese come intrinsecamente favorevole a un approccio sostenibile all'ambiente. Anche in questo caso il prototesto è intriso di valori culturali che devono essere decodificati e resi disponibili alla comprensione del lettore modello. A differenza del precedente, per questo esempio si ipotizza un lettore poco informato sulla Cina, per il quale, dunque, se non gestiti opportunamente, molti elementi del prototesto risulterebbero poco familiari: i culturemi quindi sono adattati, spiegati o semplificati. La dominante del prototesto è evidentemente di tipo ideologico: l'associazione di un valore positivo e attuale alla tradizione filosofica cinese.

Come nel brano di Wang Anyi, troviamo anche qui una particolare densità terminologica, nella ripetizione di concetti che legano l' "ambiente" *huanjing* 环境 e l' "ecologia" *shengtai* 生态 a espressioni strettamente legate alla cultura cinese antica come "confuciano, legista, unità tra uomo e natura, diecimila esseri" ecc.

Ma il testo è anche dotato di una forte **intertestualità**, intriso com'è di citazioni<sup>22</sup> e di lessico politico.<sup>23</sup>

Questa intertestualità può essere “sciolta” in modi diversi, sempre a seconda del lettore modello: segnalata in nota o direttamente nel testo con l'uso di parentesi e incisi, spiegata in un paratesto (prefazione) oppure ignorata, qualora non si ritenga necessario comunicare a chi legge l'origine delle informazioni anche a livello filologico.

Al di là della plurivocità lessicale e dei riferimenti alla cultura tradizionale, che sono porti in questa traduzione senza spiegarne le fonti, il testo è molto rappresentativo di una certa modalità discorsiva del cinese moderno, basata su lunghi periodi separati da virgole e pochissime congiunzioni, tranne *yi* 以, *ji* 及 e *he* 和 che coordinano elementi nominali, e il sostituto 其 utilizzato per riprendere, senza ripeterli, elementi già citati. Oltre alla complessità sintattica dovuta alla profusione di catene di determinanti, la verbosità del breve testo e la densità lessicale, per cui il parlante non si perita di ripetere parole chiave come 生态 e *jiazhi* 价值 (valori) ecc. a favore di coerenza e coesione (ma anche enfasi) del suo discorso, inducono a riformulare il testo avendo in mente le norme discorsive dell'italiano per cui l'enunciato, ancorché retorico, deve risultare chiaro e sintetico per comunicare efficacemente i concetti principali. Ecco perché, sulla base delle considerazioni fatte durante la fase di lettura, nella fase interlinguistica va adottato come unità traduttiva l'intero brano. Accade spesso traducendo dal cinese – lingua particolarmente sintetica e al contempo polisemica – che il compito di chi traduce sia di

<sup>22</sup> Per esempio, 天人合一 (armonia tra natura e genere umano) è un principio formulato non nel periodo classico, ma da Zhang Zai 张载 (1020-1077); 生生之道 (il principio secondo cui la vita viene rispettata in quanto tale) deriva dal *Classico dei Mutamenti* (*Zhou Yi* 周易 anche noto come *Yijing* 易经, 1000 a.e.v. ca.); 阴阳以形 (Yin e yang concorrono a dare una forma/struttura fisica) deriva dalla tradizione daoista (*Wenzi* IV-III sec, a.e.v.); mentre l'espressione 仁者爱人 (benevolenza significa amare gli altri) è liberamente ispirata al *Mengzi* 孟子 (Mencio, IV a.e.v.); 以时禁发 (dare accesso e vietare a seconda del momento) e 强本节用 (rafforzare la produzione agricola e ridurre le spese) derivano da testi legisti, *Xunzi* 荀子 (III sec. a.e.v.) e *Guanzi* 管子 (prec. V sec. a.e.v.). L'espressione 推己及物 (estendere la nostra attenzione e il nostro riguardo fino a raggiungere gli altri) viene utilizzata dai filosofi confuciani nel commentare il concetto di “benevolenza” delineato dallo stesso Confucio nei suoi *Dialoghi*. Ringrazio Attilio Andreini per i preziosi suggerimenti sulle possibili fonti e interpretazioni di questi riferimenti al pensiero antico.

<sup>23</sup> Le espressioni ‘天、地、人’一体的命运共同体 (un unico sistema formato da “Cielo, terra e uomo”, accomunato da un medesimo destino), 创造性的转化和创新性的发展 (trasformazione creativa e sviluppo innovativo) sono citazioni e concetti chiave del Xi Jinping-pensiero.

operare per sottrazione (ossia riducendo tutte le forme e le espressioni che non sono decisive nel veicolare il significato e il tono del testo in quanto parte della strategia discorsiva cinese ma non necessariamente di quella in italiano), evitando così che una resa puntuale e acritica del prototesto generi un metatesto ridondante e appesantito da ripetizioni. Come già osservato, i sintagmi sono articolati in lunghe catene di determinanti (legati dalla particella *de* 的) che, se tradotti pedissequamente, darebbero vita a un pesante affastellamento di proposizioni. La frase relativa italiana, con la quale spesso si risolvono le strutture in cui un elemento (nomi, pronomi ecc.) è determinato da intere frasi, va tenuta sotto controllo: per esempio il participio “fondato” attribuito al sostantivo “modello” che traduce 模式 permette di evitare la doppia relativa e riduce gli elementi della frase senza sacrificare il significato (l’omissione di *kaoliang* 考量, “considerazione”, infatti non pregiudica la comprensione del contenuto e riduce invece la complessità del testo). Sempre per ridurre i due verbi antonimici “proibire” (*jin* 禁) e “concedere” (*fa* 发), nella traduzione proposta vengono sintetizzati nella soluzione unica “regolamentare”. Infine, si rende necessario un breve accenno alla punteggiatura, il cui valore comunicativo non va mai sottovalutato: in questo caso, per chiarezza ed efficacia comunicativa, il periodare cinese basato su un alto numero di proposizioni separate soltanto da virgole è stato reso con interventi di cesura, come l’inserimento di punti fermi o pause più marcate.

Al di là di questi testi d’esempio, è sempre opportuno soppesare la densità in traduzione data dalle forme bisillabiche che in cinese, per la polisemia dei singoli caratteri, suggeriscono un ampio spettro di significati tra i quali è necessario a volte fare una scelta, rinunciando eventualmente a qualche sfumatura. Altre volte, la polisemia delle parole cinesi permette invece di trovare soluzioni più creative e ricche. Un altro aspetto che può contribuire a sorvegliare la prolissità del testo è la resa dei determinanti verbali che automaticamente darebbero vita ad avverbi o clausole avverbiali nella lingua italiana: in questo testo, per esempio, è stato omissso l’aggettivo *zhujian* 逐渐 che, in posizione preverbale dovrebbe essere reso come “gradualmente”. Senza sacrificare informazioni importanti, a volte si può valutare se rinunciare a questi avverbi che spesso in italiano appesantiscono l’enunciato.

*La fase intralinguistica: ripensare e ri-organizzare. Il commento.*

La traduzione come processo implica che vengano eseguite sul testo operazioni diverse o le medesime operazioni a livelli diversi. Come si è detto essa consiste in un processo decisionale che funziona analogamente al metodo scientifico. La fase di revisione consente a chi ha tradotto il testo di tornare su ciascuna delle ipotesi formulate e delle conseguenti scelte adottate per confermarle o rimpiazzarle con altre, alla luce di nuove considerazioni emerse nella rilettura “a distanza” del metatesto.

Esso infatti – come consigliano molti esperti – andrebbe “depositato” e lasciato sedimentare nel tempo, magari anche nello spazio (ossia cambiando il luogo della revisione rispetto al luogo in cui la traduzione è stata concepita). Un terzo straniamento opportuno, oltre a quelli temporale e spaziale, è l'intervento di un revisore esterno: una persona che non conosca la lingua cinese (per verificare l'accettabilità del testo rispetto alle norme italiane e ridurre al massimo i calchi dal cinese), ovvero un **correttore di bozze** o revisore che conosca gli argomenti trattati nel caso di testo settoriale o fortemente connotato culturalmente (come nel caso del secondo testo, per cui è stato fondamentale ricorrere a uno specialista di testi antichi),<sup>24</sup> per accertare l'adeguatezza terminologica e di contenuti, o un redattore esperto per i testi letterari. La fase definita da Osimo, sulla scorta di Lotman, “intralinguistica”, in quanto si replica l'atto del tradurre all'interno della medesima lingua ricevente, mira a perfezionare le scelte già adottate nella fase interlinguistica, in cui la presenza della lingua del prototesto può essere ancora evidente a rischio di calchi. Una contiguità peraltro feconda nel rilasciare quel tanto di straniante e di diverso che si respira al “confine” – per usare un altro termine lotmaniano – tra due linguaculture. Insomma, se la tipologia testuale, la funzione e il lettore modello attribuiti al testo lo consentono, lasciare qualche traccia del prototesto nel metatesto può essere funzionale a quel compito di mediazione culturale che una traduzione pensata per avvicinare e far interagire culture diverse dovrebbe espletare. Questa porosità, in realtà, serve a evitare anche

[i] forte rischio delle traduzioni in generale, e delle traduzioni che puntano molto alla leggibilità scorrevole in particolare, [...] di uniformare tutti gli strati e gli aspetti

<sup>24</sup> In questi casi, si sconsiglia vivamente il “fai da te” apparentemente facilitato dalla presenza in rete di numerose fonti e siti di varia natura: solo una persona esperta di lingua letteraria e di testi antichi può sciogliere con sicurezza i naturali dubbi filologici e traduttivi.

del testo in uno stile unico che tende ad annullare le differenze e le specificità interne, con i relativi contrasti. (Osimo 2018)

Negli studi sulla traduzione (Osimo 2011, 77-150; Venuti 2009) si dà molto rilievo all'atto di interpretazione che ogni traduzione comporta, lasciando spazio all'agentività di chi traduce: la libertà di interpretazione è tuttavia condizionata dall'esercizio di responsabilità sia verso il prototesto sia verso il lettore modello. Si presuppone dunque che le scelte interpretative siano giustificate dalla generale strategia adottata e dalle finalità assunte da chi traduce.

Agar (2006) definisce la traduzione come cultura e come processo rilevatore e rivelatore di cultura: è quando traduciamo da una lingua all'altra infatti che ci rendiamo conto dell'esistenza di culture (diverse), compresa la nostra. Le distanze e le dissimmetrie tra cinese e italiano vanno riconosciute innanzitutto ed eventualmente dosate, attenuate o evidenziate in base alla macrostrategia adottata: il rischio dell'appiattimento va evitato, specie nella traduzione di un testo letterario (si veda l'es. 1), ma, di contro, un esotismo involontario e una troppo marcata "sinità" renderebbero inefficace o addirittura invalida la traduzione di un testo pragmatico atto a essere compreso a fondo e utilizzato nel contesto ricevente in maniera adeguata (v. es. 2).

La rilettura nella fase intralinguistica andrebbe fatta con "gli occhi di un/a parlante italiano/a", nel senso che chi traduce dovrebbe assumere un maggiore distacco dal prototesto e dalle sue caratteristiche, al fine di "sentire" il nuovo testo prodotto dalla propria traduzione ormai calato nel contesto ricevente. Gli elementi di estraneità alla linguacultura italiana rimasti possono essere limati, spiegati altrove, cancellati oppure mantenuti e addirittura rinforzati – a seconda dell'approccio adottato, in un caso "addomesticante" nel secondo "straniante" (Venuti 1995). In questo modo va gestito il cosiddetto "**residuo**" la cui misura è direttamente proporzionale all'invasività dell'intervento traduttivo: più si è gestito e orientato il testo ai fini di una facile ricezione nella linguacultura ricevente e maggiore sarà il residuo, ossia una quantità di informazioni e tratti culturali sui quali si è deciso di soprassedere o di operare un adattamento verso il nuovo contesto culturale. In questo caso il residuo può essere "recuperato" e reso noto in apparati paratestuali (che accompagnano la traduzione) ossia le note, una pre- o postfazione della traduttrice/traduttore o un commento fornito al committente

della traduzione, in cui i cambiamenti e le riduzioni che formano il residuo siano spiegati e giustificati.

In questa fase le omissioni, gli errori di stile, le ridondanze e i calchi devono essere individuati e rimossi: spesso è utile una doppia revisione, con e senza il testo a fronte. Durante la prima sarà possibile verificare che tutto quanto è presente nel prototesto sia stato riportato e riprodotto, o opportunamente adattato, nel metatesto. La seconda lettura invece si concentra sull'atto intralinguistico ai fini di una resa in italiano corretta e adeguata alla tipologia testuale e al lettore modello prestabiliti. In questa fase si dovrebbe anche fare ricorso a strumenti come il dizionario dei sinonimi e dei contrari e ai testi paralleli reperiti nella linguacultura ricevente per calibrare meglio le scelte lessicali.

Per un attento riesame o valutazione della traduzione, a fini didattici o anche professionali, è utile stilare un commento traduttologico, ossia un registro ragionato delle scelte adottate nelle varie fasi della traduzione. Strumento ormai indispensabile nei corsi di laurea magistrale e nei master sulla traduzione per consolidare e verificare le competenze teorico-pratiche acquisite dal discente, il commento è un'utilissima presa di coscienza dei propri metodi traduttivi anche per chi traduce a un livello più maturo. La consapevolezza della strategia complessiva adottata e delle micro-azioni compiute sul testo permette di giustificare e illuminare le grandi e piccole decisioni assunte nel corso del processo traduttivo, e spesso aiuta a dimostrare la validità di tali scelte di fronte al committente della traduzione. Non solo, la prassi del commento serve anche a costruire un documentato, variegato e concreto repertorio di esperienze traduttive a cui ricorrere per future traduzioni. La sua struttura dovrebbe rispondere a una coerente logica teorico-metodologica, ossia partire da considerazioni e obiettivi generali che riassumono tipologia testuale, dominante, lettore modello e macrostrategia, per poi elencare in maniera ordinata e per tipologie di problemi (linguistici, culturali e pragmatici, come teorizzato da Scarpa 2005, 110-11) le microstrategie utilizzate e gli esempi più caratteristici che spiegano di tali scelte.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> In Scarpa (2005, 132-34) sono descritte alcune tra le più comuni microstrategie morfosintattiche.

### *Conclusioni*

Questo capitolo presenta i tratti salienti della traduzione dal cinese moderno e alcune specificità che verranno poi meglio sviluppate e discusse nei capitoli che seguono. Per ribadire l'intenzione di questa riflessione generale sull'atteggiamento della traduttrice o del traduttore di fronte al testo cinese da rendere in italiano, va detto che non si tratta di prescrivere norme di comportamento, quanto di descrivere e spiegare le possibili azioni nelle varie fasi del processo traduttivo. La consapevolezza di queste azioni – basata su ragionamenti tracciabili e giustificati in base alle ipotesi formulate nella fase di lettura/analisi traduttologica – permette una migliore conoscenza del processo stesso e l'individuazione di errori, scelte arbitrarie, sviste. Nello stesso tempo, adottando una visione complessiva del testo come unità traduttiva, sarà possibile consolidare le proprie abilità grazie alla relativa scientificità garantita dalla riflessione su macro e microstrategie adottate e a un ragionevole impiego dell'elemento soggettivo e creativo, necessario in qualsiasi atto traduttivo. Si è parlato di responsabilità piuttosto che di fedeltà come principio fondante, privilegiando una lettura coscienziosa del testo e lo sforzo di (comp)renderlo nella sua interezza, piuttosto che affrontarlo solo in microsezioni, più facili e immediate da tradurre, ma che possono portare a un metatesto frammentario. Conoscere e gestire la differenza nelle strategie comunicative tipiche del cinese rispetto all'italiano fa parte di questa responsabilità. La consapevolezza delle tipologie testuali e delle varianti linguistiche nella cultura emittente e in quella ricevente permette di impostare il lavoro di traduzione tenendo conto della indispensabile opera di mediazione culturale ad esso sottesa. Lo spazio che separa il testo cinese dalla sua traduzione in italiano è dunque l'oggetto della nostra riflessione: in che modo riconoscerlo, analizzarlo e in che misura riempirlo dipende dalle considerazioni di partenza (dominante e lettore modello) e dalle finalità della traduzione. Non va infine tralasciato il fatto che (come sarà spiegato nel Cap. 8) ogni traduzione è sempre frutto di un processo, che non coinvolge solo chi la crea materialmente, ma anche una "rete di attori" (Latour 2005) in cui le scelte individuali vengono spesso riviste, manipolate e orientate da altri soggetti, sotto l'influsso di fattori socio-culturali, economici, ideologici ed estetici complessi.

## Bibliografia

- Agar M., *Language shock. Understanding the Culture of Conversation*, Morrow, New York 1994.
- Agar M., *Culture: Can You Take It Anywhere?*, «International Journal of Qualitative Methods», vol. 5, n. 2 June, 1-12 (2006).
- Arcodia G., Basciano B., *Linguistica cinese*, Pàtron, Bologna 2016.
- Bachtin M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.
- Bassnett S., Bush P. (a cura di), *The Translator as Writer*, Continuum, London-New York 2006.
- Hatim B., Munday J., *Translation. An Advanced Resource Book*, Routledge, London-New York 2004.
- Jakobson R., *Language in Literature*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 1987.
- Jakobson R., *On Linguistic Aspects of Translation*, in: Brower R. A. (a cura di): *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1959, 232-39.
- Jiao L., *Chinese Idioms*, in: Chan S., Minett J., Yee F. L. W. (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of the Chinese Language*, London-New York 2016.
- Kenny, D., *The Unit of Translation*, in: Baker M. e Saldanha G. (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York 2009, 304-6.
- Kussmaul P., in: Chesterman A., Gallardo San Salvador N. e Gambier Y. (a cura di), *Translation in context: selected contributions from the EST Congress, Granada, 1998*, J. Benjamins, Amsterdam 2000, 117-26.
- Latour B., *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Li R., *Modality in English and Chinese: A Typological Perspective*, Universal-Publishers 2004.
- Morbiato, A., *Quello che i cinesi non dicono*, in: Abbiati M. e Greselin F. (a cura di), *Lingua cinese. variazione sul tema, Sinica venetiana*, Edizioni Cafoscari, Venezia 2015, 79-101.
- Osimo B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano 2011 (3°ed.).
- Osimo B., *Manuale di traduzione di Jurij Lotman* (ebook), BLoenk, Milano, 2018.
- Pesaro N., *Quando la lingua è sospesa tra presente e passato. Problemi e ipotesi di traduzione del primo capitolo di Chang hen ge (Canzone dell'eterno rimpianto) di Wang Anyi*, in: De Giorgi L. e Samarani G. (a cura di), *Percorsi della civiltà cinese tra passato e presente. Atti del X Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Cinesi*, Cafoscarina, Venezia 2007, 371-90.
- Pesaro N., *Retranslation and Culturemes: Searching for a "Dialogic Translation" of a Modern Chinese Classic*, in: Moratto R. e Woesler M. (a cura di), *Different Voices in Chinese Translation and Interpreting. Theory and practice*, Springer, Singapore 2021, 65-91.
- Popovič A., *La scienza della traduzione. Aspetti metodologici. La comunicazione traduttiva*, Hoepli, Milano 2006.
- Pym A., *The Translator as non-author and I am sorry about that*, in: Buffagni C., Garzelli B., Zanotti S. (a cura di), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation : Proceedings of the International Conference, Università Per Stranieri of Siena*, 2011, LIT Verlag, Münster 2011, 31-44.
- Risager, Karen, *Language and Culture: Global Flows and Local Complexity*, Multilingual Matters, Cleveland-Buffalo-Toronto 2006.

- Scarpa F., *La traduzione specializzata*, Hoepli, Milano 2005.
- Scarpari M., *La citazione dotta nel linguaggio politico cinese contemporaneo*, «Annali di Ca' Foscari. Serie Orientale», vol. 51, 163-78 (2015).
- Segre, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 2008.
- Sparvoli C., *The Factuality Status of Chinese Necessity Modals Exploring the Distribution Via Corpus-Based Approach*, in: Basciano B., Gatti F., Morbiato A. (a cura di), *Corpus-Based Research on Chinese Language and Linguistics*, Sinica venetiana 6, Edizioni Cafoscari, Venezia 2020, 145-82.
- Todorov T., *The Origin of Genre*, Boringhieri, Torino 1976.
- Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London-New York 1995.
- Venuti L., *The Scandals of Translation. Towards an Ethic of Difference*, Routledge, London-New York 1998.
- Venuti L., *Translation, Intertextuality, Interpretation*, «Romance Studies», vol. 27 (3), 157-73 (2009).
- Wang Anyi 王安忆, *Changben ge* 长恨歌 (La canzone dell'eterno rimpianto), Zuoja chubanshe, Shanghai 2001.



### 3

## Tradurre la narrativa moderna e contemporanea

Maria Gottardo  
Università degli studi di Bergamo

### *Premessa*

Tradurre un romanzo o un racconto significa confrontarsi con un testo composto di parole «poetiche» (Leopardi 2000, 53) e non di termini, aperto a più interpretazioni, che può ospitare al suo interno diverse tipologie testuali e che presenta una qualità letteraria da preservare nel metatesto. A questa complessità trasversale alle lingue, si aggiunge, per ognuna di esse, quella di collocare il testo nella storia, nella cultura e nella poetica di cui è espressione. Dello sviluppo della narrativa cinese moderna e contemporanea, che si dipana in un secolo di continui rivolgimenti e cambiamenti radicali, qui evidenzierò soltanto tre aspetti che ritengo rilevanti per la traduzione, sottolineando come premessa la posizione centrale di questo genere letterario nel panorama cinese dell'intero periodo. La rivoluzione letteraria (*wenxue geming* 文学革命), iniziata nel secondo decennio del secolo scorso e canonica data d'inizio della letteratura moderna, non ha infatti soltanto rivoluzionato i generi letterari, ma ne ha rovesciato la gerarchia, facendo dello *xiaoshuo* 小说 (discorso minore), etichetta con la quale la narrativa era stata sempre emarginata, l'espressione privilegiata della modernità, con una centralità che rimane fino ai giorni nostri.

Il primo punto che vorrei evidenziare è il rapporto con la tradizione. Nel periodo di profonda crisi dei modelli del passato e di intensissima attività traduttiva



in cui nasce la narrativa moderna, la forza innovatrice della letteratura occidentale tradotta nella ri-modellizzazione del canone è innegabile. Tuttavia, l'attenzione posta da vari critici (Wang 2017 *inter alia*) sul ruolo degli elementi endogeni in questo cambiamento ribadisce che, nonostante l'appropriazione di modelli occidentali, la «modern Chinese literature has NOT rejected its indigenous origin and roots» (Gu 2019, 3, maiuscole dell'autore). La tradizione è infatti sempre presente sia nell'iconoclastia della corrente progressista *mainstream* sia nelle forme di modernità alternativa dell'epoca repubblicana, fino alla dialettica che si instaura con essa nel secondo periodo di intensa attività traduttiva del Novecento, volta alla ricostruzione della letteratura e del suo ruolo dopo gli anni del maoismo. Intertestualità, riprese e parodie di modelli della tradizione sono quindi aspetti che chi traduce deve sempre considerare, anche nello sviluppo contemporaneo di generi globalizzati.

Il secondo punto è la varietà di correnti che percorre il secolo e che si contrappone alla rappresentazione monolitica di una narrativa realista, concentrata sui problemi della Cina e sulla missione etica e ideologica di riformare il paese. Questa visione ha dominato a lungo, sostenuta dalla forza cannibalizzante del canone che ha eclissato per decenni molte delle manifestazioni della letteratura, ma anche dalla critica al canone che, imputando ai suoi autori un'«obsession with China» (Hsia 1999, 533), ne ha incoraggiato una lettura sociopolitica unidimensionale e claustrofobicamente nazionale. In realtà, accanto al realismo, o ai realismi (Pesaro, Pirazzoli 2019), molte altre correnti occidentali e autoctone si incarnano in un ampio spettro di generi che, oltretutto, si compenetrano e si contaminano. In particolare, rispondendo alla maggiore diversificazione degli interessi di lettura in una Cina radicalmente cambiata dalle riforme, la narrativa dagli anni Novanta in poi vede una proliferazione di generi, locali e globali, con convenzioni proprie, che se da un lato sono un ulteriore vincolo nella traduzione, dall'altro possono facilitare la comunicazione tra culture grazie alla loro trasversalità. Nella varietà, inserirei anche la dimensione del testo, che si declina in racconti, novelle e romanzi. Se il romanzo domina, la forma breve è la più frequentata nei periodi di forte cambiamento, forse perché è uno strumento che permette maggiore sperimentazione e narrazioni istantanee o limitate nel tempo, spesso con finali aperti, che meglio esprimono la visione incerta di epoche di transizione. Tradurre la concisione di un racconto, con le sue elisioni e tratteggiature essenziali, è molto diverso dal tradurre il pieno sviluppo di un romanzo.

Infine, un accenno alla lingua, che nel Novecento non si sviluppa seguendo un'evoluzione naturale, ma è oggetto di trasformazioni traumatiche, dal brusco passaggio dal *wenyan* 文言 (lingua letteraria) al *baihua* 白话 (lingua vernacolare) negli anni Venti, all'imposizione del *Mao wenti* 毛文体 (stile Mao), stereotipizzazione ideologica della lingua e annullamento del suo potere comunicativo ed espressivo, fino alla faticosa emancipazione da questo linguaggio nel dopo-Mao. Di conseguenza, arcaismi, dialettismi e durezza derivanti da un'eccessiva europeizzazione (Gunn 1991) possono essere, nel primo Novecento, scelte stilistiche intenzionali o conseguenze involontarie della fatica di adattarsi al nuovo mezzo linguistico, come le formule del *Mao wenti* negli autori del dopo-Mao possono essere residui inconsapevoli derivanti dall'abitudine oppure strumenti di satira e di caratterizzazione del contesto della narrazione. Trattati linguistici con pesi diversi, quindi, che chi traduce dovrà valutare. E la lingua, in termini estetici e culturali, oltre che morfosintattici, richiede infine un'attenzione particolare nelle produzioni del mondo sinofono esterno alla Cina, che con le sue ibridazioni e specificità socioculturali e letterarie rende il panorama ancor più variegato.

La traduzione della narrativa cinese condivide con quella di narrative in altre lingue molti problemi, che però sono qui esacerbati dalla distanza tipologica del cinese dall'italiano, dalla distanza culturale e, non ultima, da una diversa sensibilità estetica. Ciò nonostante, la rosa delle possibili soluzioni di molte questioni è in fondo la stessa che studi sulla traduzione hanno individuato per tutte le lingue e la loro applicazione al cinese è già stata ampiamente e puntualmente trattata in un recente manuale insieme ad altre specificità di questa lingua (Pozzi 2022). In questo contributo, perciò, dopo aver introdotto un approccio traduttivo fondato sulla negoziazione delle scelte nella concretezza del testo e del suo stile, mi concentrerò soltanto su due aspetti che, dalla mia esperienza di traduttrice, ritengo richiedano una riflessione particolare nella traduzione del testo narrativo cinese: la ricostruzione del sistema verbale di un racconto privo di tempi verbali e la funzione stilistico-narrativa degli elementi fonestetici del lessico cinese.

*Strategia traduttiva: scelta tra due poli o negoziazione?*

L'ideale, credo, comune a chi traduce testi narrativi è mettere in comunicazione lingue e culture, trasmettendo la differenza che emerge dalle storie e dai diversi modi di raccontarle, con l'aspirazione di avvicinare i lettori all'altro invitandoli "to see from a different angle, to attribute new value to what once may have been unfamiliar" (Grossman 2010, xi). Un ideale che Susan Sontag descrive come il compito etico della traduzione letteraria:

Literary translation, I think, is preeminently an ethical task, and one that mirrors and duplicates the role of literature itself, which is to extend our sympathies; to educate the heart and mind; to create inwardness; to secure and deepen the awareness (with all its consequences) that other people, people different from us, really do exist (2007).

Dagli ultimi decenni del secolo scorso, tuttavia, la traduttologia ha ampiamente dimostrato il potere della traduzione di minare, anziché favorire, la comprensione dell'altro imponendo "complete transformations on other cultures (...) for the benefit of the receiver» (Said 1979, 67), fino ad arrivare alla posizione radicale di Baker che nega la "master narrative of the translator as a honest intermediary, with translation repeatedly portrayed as a force for good" (2005, 9). Queste riflessioni sottolineano il ruolo chiave della traduzione nel rapporto con l'alterità e la responsabilità di chi traduce, che deve essere consapevole delle conseguenze delle proprie scelte (o delle proposte del revisore) sull'immagine della cultura del prototesto e nello stesso tempo deve considerare l'efficacia del proprio lavoro nella cultura ricevente. Due poli che la traduttologia, nella sua storia, ha spesso posto in contrapposizione, con diverse formulazioni, come se fosse richiesta una scelta manichea tra l'uno e l'altro, "an overall choice between two extreme orientations" (Toury 1995, 79). Una decisione di fondo su una macrostrategia che informi e renda coerenti le microstrategie applicate nel processo traduttivo è necessaria, ma con la consapevolezza che, nel concreto, ogni traduzione si colloca in un continuum tra i due poli, come del resto la stessa teoria riconosce. Chi traduce, infatti, opera un costante processo di negoziazione, perché l'adesione totale a uno dei due estremi difficilmente permette il rapporto dialogico tra lingua straniera e lingua propria auspicato da Berman (1984, 20), portando al risultato che uno dei due mondi fagocita l'altro o lo esotizza mantenendolo inintelligibile, relegato

dall'altro lato di quel ponte spesso metafora della traduzione. Abbandonando i dualismi, dunque, le traduzioni sono riscritture che agiscono nella cultura ricevente, quindi indubbiamente “facts of a ‘target’ language” (Toury 1995, 17), ma fatti speciali che incarnano un dialogo tra due autori, due stili, due lingue e due culture. E così dovrebbero essere accolte, come testi polivocali, comprensibili e appaganti ma portatori di qualcosa che soddisfi quel desiderio di alterità che, dice Waisman, è uno dei principali motori del bisogno di tradurre (2010, 73).

*Leggere per tradurre: lo stile come chiave interpretativa e guida nella resa*

La via più diretta per instaurare un dialogo con il prototesto è la lettura, preceduta o contemporanea alla collocazione dell'opera nel suo contesto di produzione, nella poetica dell'autore, nel genere e nel canone della sua cultura. Queste informazioni guidano in quel processo dinamico che è la lettura come attivazione del significato di un testo aperto, “intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire”, che lasciano al lettore “l'iniziativa interpretativa” (Eco 2020, 72). Perché il traduttore è innanzitutto un lettore, ma un lettore che legge per riscrivere ciò che legge e che, di fronte alla molteplicità delle possibili interpretazioni, deve trovare elementi per indirizzare la sua costruzione di significato verso quella che proporrà nel metatesto.

La lettura sarà dunque ravvicinata (*close reading*), volta a cogliere la dominante (Osimo 2001, 67) in una prospettiva macro, che coinvolge temi, personaggi, fatti e come essi si sviluppano e interagiscono nel mondo fittizio creato dalla struttura narrativa, e micro, concentrata sulla lingua, o meglio, sullo stile inteso come “the way in which language is used in a given context, by a given person, for a given purpose”, e quindi, in concreto, “the linguistic characteristics of a particular text” (Leech, Short 2007, 9 e 11). Lo stile non solo determina la qualità letteraria di un testo e l'individualità di un autore, ma nelle proprietà stilistiche il traduttore può trovare “clues that guide the audience to the interpretation intended by the communicator” (Gutt 1991, 127). Già Fowler aveva introdotto il concetto di “mind style”, cioè stile come “distinctive linguistic representation of an individual mental self” (Fowler 2003, 103). Più recentemente, legando le scelte linguistiche ai processi cognitivi, l'approccio stilistico alla traduzione di Boase-Beier (2014) attribuisce allo stile la funzione di descrivere lo stato cognitivo dell'autore (o del narratore e del personaggio), influenzato dal contesto socioculturale. Se lo stile

echeggia atteggiamenti mentali e intenzioni, l'analisi delle scelte linguistiche aiuta quindi a penetrare oltre il significato delle parole e a valutare come riportarle in traduzione.

Sottolineo, tuttavia, che l'analisi deve basarsi su un principio di rilevanza, per distinguere tra le regolarità proprie della lingua e le regolarità/particolarità rilevanti del testo specifico. La tendenza alla paratassi, per esempio, è una caratteristica del periodare cinese che può essere variata per rendere più naturale la resa in italiano, mentre modificare attraverso la subordinazione scelte di coordinazione marcate, come nel brano che segue, eliminerebbe l'effetto voluto dall'autore:

小马其实已经把自己的脸给弄忘了。很遗憾的。现在好了，小马自己也确认了，他帅。Sh-u-ai-Shuai。一共有三个音节，整个发音的过程是复杂的，却紧凑，干脆。去声。很好听。(Bi 2010, 41)

(Xiao Ma) Se l'è proprio dimenticata la sua faccia, in realtà. Un peccato. Ma almeno ora sa di essere bello. Bel-lo, due sillabe, un suono compatto, diretto. Aperto da una labiale esplosiva. Molto piacevole all'orecchio (Bi 2012, 64).

Il dialogo tra lingue, insomma, non implica il calco delle strutture del prototesto che anzi, nel caso di una lingua tipologicamente lontana come il cinese, è necessario manipolare molto più che traducendo da altre lingue. Vuol dire mantenere la qualità letteraria nel metatesto, per non umiliare entrambe le lingue, accogliendo però gli elementi linguistici (e culturali) del prototesto dei quali si è individuato un ruolo significativo, mediandone le possibili dissonanze nella lingua d'arrivo.

Le scelte linguistiche non hanno soltanto fini retorici, ma possono contribuire alla costruzione della struttura narrativa, alla caratterizzazione dei personaggi, alla messa in primo piano e ad altri aspetti del testo, e per questo la loro riproposizione in traduzione va considerata con attenzione. Per esempio, nel romanzo *Wo bu shi Pan Jinlian* 我不是潘金莲 (2012, *Divorzio all'italiana* 2016) di Liu Zhenyun 刘震云, la ripetizione degli stessi tipi di frasi in ciascuno dei primi capitoli sottolinea la ripetitività dell'ordine delle sequenze narrative che li compongono, e si accompagna alla ripetizione delle parole con cui il narratore-cantastorie interviene più vol-

te nel corso dell'intero romanzo per riassumere la vicenda. Ripetitività strutturale e linguistica, quindi, concorrono nell'amplificare la ripetitività tematica dei vani tentativi della protagonista di far valere le sue ragioni a tutti i livelli amministrativi, ironizzando sulla vacuità della burocrazia e rendendo palpabile l'incomunicabilità tra esseri umani, tema dominante del romanzo. Un altro esempio è l'uso degli aggettivi raddoppiati nei racconti di Zhang Ailing 张爱玲, autrice che sfrutta la capacità di queste forme di convogliare la prospettiva soggettiva del parlante (Loar 2011, 275-77) per presentare l'interiorità dei personaggi attraverso il modo in cui essi percepiscono l'ambiente e gli oggetti che li circondano, in una tecnica di descrizione psicologica esternalizzata nei dettagli materiali che richiama certa narrativa classica. Infine, anche la sintassi concorre nella costruzione dei personaggi caratterizzandone, insieme al lessico, i diversi registri e, attraverso l'ordine dei costituenti della frase e le diverse opzioni della transitività, l'atteggiamento negli eventi che li coinvolgono, attribuendo loro agentività o passività. Nel riformulare l'ordine frastico è quindi opportuno considerare le conseguenze della resa al passivo di un verbo attivo o quelle dei cambi di soggetto: un caso emblematico è il romanzo *Tuina* 推拿 (2008, *I maestri di tuina* 2012) di Bi Feiyu 毕飞宇, dove l'uso della personificazione delle parti del corpo, rese soggetti sintattici e agenti volitivi delle azioni con cui i protagonisti ciechi conoscono sé stessi, gli altri e l'ambiente, è un espediente rilevante nella caratterizzazione della comunità umana protagonista del romanzo. Un esempio di protagonismo della sintassi, infine, è la prosa europeizzata di Lu Ling 路翎, nella quale alterazioni e distorsioni sono funzionali alla rappresentazione del pensiero meandriforme dei personaggi (Pesaro 2013).

Accanto alla lettura ravvicinata, utilissima a questo tipo di analisi è la *distant reading* (Moretti 2013), che avvalendosi delle metodologie e degli strumenti della linguistica e della stilistica dei corpora, permette sia di focalizzarsi su un unico testo per rilevarne i modelli stilistici ricorrenti, sia di confrontare più testi per rintracciare la ricorsività di questi modelli in uno stesso autore o in un periodo, e anche di individuare elementi intertestuali e quant'altro. Questo tipo di lettura offre un aiuto prezioso alla traduzione, consentendo un'analisi rapida, basata su dati oggettivi, mappata visualmente e, soprattutto, molto più fine della lettura tradizionale. Che però non può essere sostituita: le informazioni fornite da questa metodologia devono infatti essere ricontestualizzate, non solo nell'immediato co-testo ma nell'intero testo, perché una lettura finalizzata alla traduzione non può prescindere dalla valutazione delle funzioni degli elementi rilevati nell'intera

economia del testo. E perché in fondo, per comprendere la relazione tra forma linguistica e funzione letteraria “(...) much rests on the intuition and personal judgment of the reader (...). There will always remain, as Dylan Thomas says, ‘the mystery of having been moved by words’” (Leech, Short 2007, 3).

### *Lettoe modello e contesto di ricezione*

Anche il lettore del metatesto partecipa alla costruzione del significato, basando le proprie ipotesi interpretative sulla riscrittura del traduttore e nell’elaborare la strategia traduttiva è perciò necessario tener conto delle sue competenze e del suo atteggiamento per elicitarne la cooperazione. È innegabile che non ci sia, nel contesto italiano, un forte interesse per la narrativa cinese, anzi, c’è una certa diffidenza che deriva da vari fattori, tra i quali la distanza culturale, che ostacola l’accesso all’immaginario evocato dal testo cinese, un modo di raccontare diverso, con ritmi più lenti e un affollamento di personaggi dai nomi esotici che sfida la capacità mnemonica, e, su un piano più complesso, una visione pregiudiziale nei confronti del paese e della sua letteratura, i cui testi sono spesso considerati “documentary rather than literary texts” (Lee 2015, 257). Nella traduzione, questa posizione debole della narrativa cinese ha come conseguenze una minore tolleranza per innovazioni e dissonanze dal canone, accettate invece in traduzioni da letterature che godono di maggior prestigio, e una maggior difficoltà nella resa dei culturemi.

In questo panorama, tuttavia, la realtà della nicchia dei lettori è composta da una maggioranza che ha competenza sul retroterra culturale del testo perché coinvolta a vario titolo con il mondo sinofono, e una minoranza alla quale mancano i riferimenti culturali ma che si può presumere si avvicini a una narrativa percepita così lontana motivata dalla volontà di esplorarla e conoscerla. Introdurre elementi della cultura del prototesto attraverso prestiti o calchi semantici può quindi soddisfare i lettori esperti e, pur costituendo un intralcio alla lettura, può fornire ai meno esperti strumenti per entrare nell’immaginario del testo. Il nome cinese traslitterato di certi *realia*, ad esempio, è una chiave che consente la ricerca di spiegazioni e immagini, ora facilmente reperibili in internet, che ambientano nel mondo del testo, mentre traduzioni naturalizzanti possono condurre ad associazioni che allontanano da esso o che perlomeno rimangono opache. Lo stesso vale per il calco semantico di certe espressioni idiomatiche, comprensibili ma estranee all’italiano, che rivelano la tradizione a cui il testo appartiene. Natural-

mente, queste scelte non sono sempre possibili e vanno calibrate anche per evitare l'esoticizzazione del metatesto, alternandole con altre strategie di traduzione. È comunque sempre la realtà del testo, il riferimento di chi traduce, che negozia caso per caso al fine di mantenere un equilibrio ben più complesso della resa scorrevole e addomesticante. Un equilibrio sostenuto dalla fiducia nella disponibilità di informarsi, di immaginare e di cooperare del lettore e dalla sua possibilità di farlo, se la traduzione svolge la sua funzione di mediazione. Perché “one is not born a reader of translations, but made one”, scriveva Berman (2009, 49).

*Quello che il cinese non dice ma l'italiano deve dire:  
ricostruire il sistema verbale*

“Languages differ essentially in what they *must* convey and not in what they *may* convey” (Jakobson 1959, 236, corsivo nell'originale). Infatti, se, ad esempio, la mancanza di corrispondenti italiani per l'abbondanza di termini che identificano i membri della famiglia in cinese *può* essere risolta con iperonimi precisati, quando necessario, dall'aggiunta di lessico, più difficile è specificare nel metatesto elementi che l'italiano *deve* esprimere, come genere e numero dei nomi, ma che il cinese, tipica lingua isolante, non esprime. Tra i molti silenzi che il cinese può mantenere ma ai quali l'italiano deve dar voce, mi soffermo su quello del verbo, in particolare sul tempo verbale.

Technically, the foremost difficulty for an Asian writer who wants to write in English is tense (...) We Chinese never modify verbs for time or person (...) All tenses are in the present, because once you say something, you mean it in your current time and space. There is no past or future when making a statement (Guo 2017).

Queste parole di Xiaolu Guo 郭小橧, autrice bilingue cinese-inglese, mettono in luce una diversa sensibilità nei confronti della funzione del verbo nella narrazione rispetto alle lingue europee. Anche il cinese codifica tempo, modalità e aspetto con la stessa efficacia del sistema verbale italiano ma lo fa attraverso altri espedienti linguistici e la conseguente mancanza di morfologia verbale richiede di ricostruire il sistema nel metatesto in un'operazione che coinvolge problemi interpretativi ma soprattutto questioni stilistiche che incidono significativamente sulla sua voce.

Perché il tempo verbale non ha una semplice funzione deittica, come dimostra l'esempio che segue:

我现在就站在湖山路路口的早晨里。(Zhang 2009, 81)

Adesso ero lì, in quella mattina, a quell'incrocio (Zhang 2021, 94).

È infatti una categoria sincretica che svolge un ruolo multidimensionale nella costruzione del mondo finzionale e nel fornire al lettore indicazioni per entrare in relazione con il messaggio e le intenzioni del mittente.

#### *Quale tempo per raccontare?*

In genere, traducendo la narrativa si opta spontaneamente per il passato, adottando la classica prospettiva della narratologia secondo la quale il testo narrativo è una situazione comunicativa fittizia, in cui il narratore racconta al lettore qualcosa che ha già testimoniato o sperimentato. Ma quale passato? Weinrich (1978) divide i tempi verbali in due gruppi in base all'intenzione comunicativa del mittente: tempi per narrare e tempi per commentare. Il passato remoto è il tempo narrativo per eccellenza, il più comune e rassicurante nel testo narrativo. Il passato prossimo è invece un tempo commentativo, la cui "prossimità" non si riferisce tanto a una minore distanza temporale oggettiva dagli eventi passati, ma a una prossimità psicologica che porta il mittente a percepire le loro tracce nel presente, implicando quindi un maggiore coinvolgimento emotivo rispetto al distacco da un evento concluso e lontano convogliato dal passato remoto. L'uso, che possiamo definire marcato, di questo e di altri tempi commentativi nella narrazione può dunque essere un espediente stilistico, afferma Weinrich (1978, 44), per aumentare la tensione e per sottolineare il coinvolgimento del narratore, soprattutto nel racconto in prima persona in forma di narrazione spontanea, come questo brano tratto da un racconto di Zhu Wen 朱文:

我在大卸坡上发生的意外其实非常简单，几句话就能说完。我既没有被别人大卸八块，也没有把别人大卸八块，只是骑车下坡的时候把一个老头的胳膊轻轻地擦了一下。(Zhu 2000, 68-69).

Quel che mi è capitato sul Colle Daxie è presto detto, bastano poche righe per raccontarlo. Non sono stato fatto a pezzi io né ho fatto a pezzi qualcun altro, mi sono limitato a sfiorare il braccio di un vecchio durante la discesa in bicicletta (Zhu 2009, 193).

Ma il passato prossimo non si limita a un registro così colloquiale: invito a leggere la traduzione del racconto *Erjinzhi* 二进制 di Zhang Yueran 张悦然 (2009, 72-84; *Il sistema binario*, Zhang 2021, 84-97), in cui i piani della realtà, del ricordo e dell'immaginazione si intersecano in un intreccio complesso. La combinazione del passato prossimo, che trattiene il passato nel presente, con l'uso narrativo dell'imperfetto, il cui aspetto durativo dilata l'azione puntuale dando l'impressione che si protragga nel tempo, e con l'altrettanto statico trapassato prossimo per l'anteriorità, ben ripropone la temporalità indefinita del racconto, riproducendo un effetto di sospensione del tempo che andrebbe perduto nella classica narrazione al passato remoto.

Questo uso narrativo dell'imperfetto è piuttosto raro, mentre il suo aspetto durativo lo rende il tempo principale delle espansioni statiche del racconto, poste sullo sfondo a orientare il lettore nella scena e messe in contrasto con le sequenze in primo piano, al passato remoto, che svolgono un ruolo propulsivo nell'avanzamento della trama. In cinese, il passaggio dalle azioni reiterate o durative di sfondo all'azione in primo piano può essere a volte ambiguo, ma in genere è segnalato dal lessico ("una volta", "quel giorno") o da particelle aspettuative. Un altro modo di agire sul rilievo narrativo, attribuendo salienza a certe sequenze rispetto ad altre, è l'alternanza dei tempi nelle analessi. In cinese, le eventuali anacronie che strutturano l'ordine dell'intreccio sono, se non intenzionalmente ambigue, ricostruibili attraverso gli elementi grammaticali, lessicali e contestuali che il testo fornisce, e il traduttore, trasponendole in italiano, si attiene alle regole della *consecutio temporum*. Nel caso di analessi lunghe e articolate, tuttavia, se mantenere costante l'uso del trapassato prossimo è la soluzione più sicura, l'incursione del passato remoto può servire a sbalzare in primo piano un evento o una successione di azioni e a

creare un racconto nel racconto sfruttando la funzione propulsiva del perfetto in contrasto con imperfetti e trapassati. Un esempio è la traduzione della lunga analessi, nel romanzo di Bi Feiyu *Yumi* 玉米 (2013, 28-35; *Le tre sorelle* 2014, 51-62), che racconta l'inizio della storia d'amore clandestina tra il capovillaggio e la moglie di un contadino per spiegare l'odio della protagonista, figlia del capovillaggio, nei confronti della donna. Nella traduzione, resa al trapassato prossimo, il passato remoto è stato inserito con effetto drammatizzante nei momenti cruciali dell'analessi come nel primo amplesso tra i due personaggi, oppure per mettere in rilievo alcune loro reazioni. L'alternanza, tuttavia, richiede grande controllo da parte del traduttore, oltre a una motivazione basata sul testo, perché può essere disorientante e costringere il lettore a un ulteriore atto di interpretazione. Ha però il pregio di de-automatizzare la lettura attraendo l'attenzione e di vivacizzare la narrazione movimentandone i piani.

Un'alternativa al racconto al passato è il presente, tempo associato alla narrazione simultanea ma in realtà sempre più usato nella narrativa contemporanea (Fludernik 1996, Miyahara 2009, Gebauer 2021 *inter alia*). È un tempo complesso, "pluriprospettico" (Roggia 2011, 1157), dotato di una "pronounced multi-functionality" (Fludernik 1996, 245) e il più emancipato dalla deissi grammaticale (*ibidem* 252), avvicinandosi così all'atemporalità del verbo cinese. Il suo vantaggio è che, attualizzando i fatti narrati e annullando la distanza tra la storia e l'atto della narrazione, può dare al lettore l'impressione di sperimentare il racconto da una posizione cognitiva localizzata nell'*hic et nunc* degli eventi, facilitandogli, con questa funzione immersiva, la creazione mentale del mondo finzionale fino a immaginarsi al suo interno. Tradurre al presente non è però una scelta facile, innanzitutto perché il suo impiego non è amato da molti: "(Il presente) porta il lettore sull'orlo di quel che racconta (...): è come costringere uno a mangiare con la faccia schiacciata sul piatto" (Baricco 2012). Ma soprattutto, narrare al presente è una decisione strategica dell'autore, che ha un peso equiparabile alla scelta della prima o della terza persona, e che si associa ad altre strategie narrative (Gebauer 2021). Adottandolo, quindi, chi traduce dal cinese si assume la pesante responsabilità di creare nel metatesto effetti che l'autore non segnala nel verbo e deve perciò basare la sua decisione su altre caratteristiche stilistiche che la giustifichino.

Non mi soffermo sul presente come tempo commentativo in quelle isole di testo che interrompono la trama con intromissioni del narratore, affermazioni o descrizioni di carattere generale, perché in questi casi il suo uso non pone proble-

mi. Più complessa è invece la sua funzione drammatizzante di tempo narrativo marcato – che, di nuovo, attraverso il contrasto con i tempi non marcati del passato agisce sul rilievo narrativo – e soprattutto il suo impiego esteso all’intero testo. Un romanzo nella cui traduzione si è adottata sistematicamente l’alternanza tra presente e passato è *Er Ma* 二马 (*I due Ma, padre e figlio*, 2021) di Lao She 老舍. I tratti tipici della commedia individuati come dominante stilistica suggerivano la resa al presente per trasmettere il senso di sincronicità e la vividezza di azioni messe in scena davanti al lettore, ma lo status di romanzo classico sembrava richiedere una traduzione più tradizionale. Altro motivo di riflessione era la consapevolezza che quando il presente invade per intero un testo molto lungo, il possibile effetto immersivo si attenua, con il rischio di provocare l’effetto contrario di scrittura piatta e priva di plasticità. Dopo varie prove di traduzione, si è deciso di alternare i tempi focalizzando alcune scene rispetto ad altre, considerando anche l’influenza di Dickens sulla scrittura di Lao She nel periodo della stesura del romanzo, autore che Lao She leggeva in inglese e che usa estensivamente il presente storico con questa funzione di messa in primo piano (Mullan 2018). Il passaggio da un tempo all’altro è stato valutato in base al ritmo, all’equilibrio tra descrizioni e dialoghi, al grado di dinamicità delle scene e alla loro importanza nell’avanzamento della trama. Tuttavia, alternare non è facile e l’abuso di questa tecnica focalizzante può condurre allo stesso effetto fastidioso dell’abuso dello zoom in un film. Riletture attente del traduttore e di un occhio esterno ed esperto come quello di un bravo revisore sono quindi essenziali.

Per l’uso del presente esteso all’intero testo, si può citare come esempio il racconto *Se jie* 色戒 (Zhang 1991, 9-36; *Lussuria*, Zhang 2007, 11-54) di Zhang Ailing, in cui la scelta è stata determinata dall’intenzione di trasmettere la tensione di questa particolare *spy story*, narrando la vicenda come fosse in corso, ma soprattutto dalla qualità cinematografica della scrittura dell’autrice, che il presente esalta con la sua immediatezza al punto che Meisnitzer (citato in Gebauer 2021, 28) associa all’invenzione del cinema lo sviluppo della narrativa al presente. Infine, la capacità di questo tempo verbale di simulare il racconto orale è stata sfruttata nella traduzione della maggior parte dei racconti di Zhu Wen, nei quali l’oralità emerge come tratto distintivo grazie al ritmo frastico, al registro colloquiale intercalato da particelle del parlato e da interiezioni, e al susseguirsi serrato delle battute, che, con la loro ironia, aiutano anche a evitare l’effetto “radiocronaca” che può avere la narrazione al presente. Il brano che segue è tratto dalla scena iniziale di *Wo ai*

*meiyuan* 我爱美元 (Dollari, che passione), nella quale il protagonista esorta la sua donna a rivestirsi, dopo che il loro amplesso è stato interrotto dal padre di lui che bussa alla porta:

我把藤椅上的连衣裙扔给王晴，示意她快一点。磨蹭是没有用的，我了解门外的那个人。为了我的木门不至于今天就被砸坏，我开始隔着门和外面的那个人说话，我问他是什么时候到的，家里怎么样，是出差路过这里吗，那么，什么时候走？他又狠狠地砸了一下门，他说，让老子进来再说。(Zhu 1995, 1).

Arraffo il suo vestito che è appoggiato sulla sedia di vimini e glielo butto, facendole segno di darsi una mossa. Inutile menare il can per l'aia, lo conosco bene, quello là fuori. Cerco di intrattenerlo per evitare che la mia porta di legno venga distrutta: Quando sei arrivato? gli chiedo. A casa tutto bene? Sei qui per lavoro? Quando rientri? Fammi entrare che te lo dico, mi fa lui dopo aver scaricato sull'uscio un'altra mitragliata di colpi (Zhu 2009, 7).

#### *Tempi verbali e discorso riportato*

Questo brano mostra l'uso del discorso diretto libero, molto comune in cinese ma poco amato dall'editoria italiana che in genere richiede di trasformarlo in discorso diretto o almeno, come qui, di segnalarlo con l'inserimento dei due punti che, per quanto discreti, cambiano l'effetto fluido del prototesto. Il problema su cui soffermarsi, tuttavia, è la difficoltà che talvolta si incontra nel distinguere tra discorso diretto e indiretto liberi nel testo cinese, proprio a causa dell'assenza della coniugazione verbale e di altre caratteristiche linguistiche, quali l'omissione dei pronomi e la mancanza delle congiunzioni che introducono frasi oggettive. I diversi modi di riportare il discorso o il pensiero dei personaggi hanno una funzione fondamentale nel variare il punto di vista e la distanza narrativa e riflettono quindi decisioni stilistico-narrative importanti dell'autore. Il cinese dispone di tutte le forme di cui si avvale l'italiano, con in più una serie di "blends", come le definisce Shen (1991, 397), ossia di forme ambigue che possono essere interpretate sia come discorso indiretto sia come parole pronunciate dal personaggio oppure

come affermazioni del narratore. Un'ambiguità che tiene insieme le diverse voci, ma che deve essere necessariamente risolta in traduzione. Le soluzioni possono essere diverse, come mostrano le traduzioni di questo brano tratto da *Luotuo Xiangzi* 骆驼祥子 (Cammello Xiangzi) di Lao She:

因为父母死得早，他忘了生日是在哪一天。自从到城里来，他没过一次生日。好吧，今天买上了新车，就算是生日吧，人的也是车的，好记，而且车既是自己的心血，简直没什么不可以把人与车算在一块的地方。（Lao 2010, 8）

Since his parents had died when he was young, he had forgotten the day of his birth and had not celebrated a birthday since coming to the city. All right, he said to himself, I bought a new rickshaw today, so this will count as a birthday, mine and the rickshaw's. Easy to remember, and since the rickshaw had come about as a result of his blood and sweat, there was nothing to stop him from considering man and rickshaw as one (Lao 2010, 9).

Siccome i genitori erano morti presto non si ricordava nemmeno più quando era il suo compleanno, e da quando era arrivato in città non lo aveva mai festeggiato. E allora decise che il giorno in cui si era comprato il suo risciò, proprio quello sarebbe stato il giorno del suo compleanno, facile da ricordare perché il suo risciò era il sangue del suo cuore, e davvero un'unica cosa con lui (Lao 2019, 14).

La traduzione inglese sceglie il discorso diretto per una porzione della parte evidenziata in neretto, inserendo un introduttore ("he said to himself") assente nel prototesto, mentre la versione italiana traduce l'esclamazione *hao ba* 好吧 (bene!) con il verbo "decidere" dal quale fa dipendere il discorso indiretto. Mancando le indicazioni fornite dal tempo verbale e dai pronomi (*ziji* 自己, sé stesso, è ambiguo, potendosi riferire alla prima o alla terza persona), entrambe le traduzioni sono possibili, ma in entrambi i casi le lingue sono costrette a scegliere tra privilegiare la vividezza del discorso diretto interrompendo la fluidità della narrazione,

oppure rinunciare all'immediatezza della voce del personaggio lasciando però intatto il flusso narrativo, mentre il cinese mantiene entrambi gli effetti.

Il problema del discorso o del pensiero riportato è molto complesso, sia dal punto di vista interpretativo sia per il suo peso nella struttura narrativa. Mi limito a dire che, nei casi di ambiguità, gli elementi che aiutano a disambiguare sono la presenza di certi segni di interpunzione (punti esclamativi e interrogativi), interiezioni, particelle tipiche dell'oralità, termini lessicali del registro o dell'idioletto del personaggio, aggettivi raddoppiati che, come si è visto, indicano la sua soggettività, e l'analisi della direzione rispetto al parlante espressa dai complementi direzionali. Ma la resa di un brano specifico, alla fine, dipende dall'economia del testo: il romanzo qui citato è in fondo un lungo monologo del protagonista riportato dall'autore e se il cinese con queste forme mantiene l'ambiguità tra narrazione e discorso diretto, chi traduce deve mantenere l'equilibrio tra la resa dell'una o dell'altro.

### *La passione per il suono*

Non mi addentro nella questione delle connessioni imitative tra suoni e significati, una sfida alla teoria dell'arbitrarietà del segno oggetto di studi linguistici e cognitivi sin dall'inizio del secolo scorso. Osservo soltanto che nella realtà della lingua suono e significato sono inseparabili: la distribuzione e l'organizzazione della sostanza fonica aggiunge infatti significazione al messaggio, sicuramente sul piano emotivo ed estetico. Il contributo del suono, dunque, non è soltanto appannaggio della poesia, ma un tratto che distingue *il* testo letterario, come affermano, tra gli altri, il grande esteta Zhu Guangqian 朱光潜 (1988) e un maestro della lingua come Lao She (1955).

Il cinese ha una vera passione-amore per il suono, che manipola per creare infiniti giochi di parole e che sfrutta per esaltare la propria iconicità sonora, che si accompagna all'iconicità grafica e sintattica e che trova un vastissimo bacino di risorse nelle caratteristiche fonestetiche del suo lessico (Yip 2000, 177-218). Dall'altro lato, il suono è una passione-sofferenza per chi traduce, perché le differenze tra sistemi fonologici rendono spesso impossibile la riproduzione degli effetti sonori, in particolare nel testo narrativo dove le esigenze del racconto vincolano la scelta dei traduttori al significato costringendo a trascurare il significante. Occorre sottolineare però l'importanza di "ascoltare" gli effetti sonori del prototesto nella

lettura ed esserne consapevoli, perché l'uso del suono è un tratto distintivo dello stile di alcuni autori o di alcuni testi e non ha soltanto una funzione estetica, ma crea atmosfere, caratterizza personaggi, contribuisce alla struttura narrativa o segnala la commistione di generi, ad esempio quando il teatro o l'opera entrano nel racconto. Serve una lettura attenta, perché se alcuni suoni, come l'onomatopea, balzano anche graficamente agli occhi, altri sfuggono facilmente traducendo dal cinese, soprattutto quando, per fretta o automatismo, si leggono i caratteri senza articolarne la pronuncia, concentrandosi solo sul loro contenuto semantico.

L'iconicità sonora del cinese si esprime in molti modi. Tra questi il fonosimbolismo sinestetico che, trasversalmente alle lingue, crea particolari associazioni tra segmenti fonici e proprietà sensoriali della realtà fisica e psicologica. Il potere evocativo di queste sonorità emerge chiaramente, ad esempio, nell'incipit della novella *Jinsuo ji* 金锁记 (1985, 110-51; *La storia del giogo d'oro* 2006) di Zhang Ailing:

三十年前的上海，一个有月亮的晚上……我们也许没赶上三十年前的月亮。年轻人想着三十年前的月亮该是铜钱大的一个红黄的湿晕，像朵云轩信笺上落了一滴泪珠，陈旧而迷糊。老年人回忆中的三十年前的月亮是欢愉的，比眼前的月亮大、圆、白；然而隔着三十年的辛苦路往回看，再好的月色也不免带点凄凉。(Zhang 1985,110)

Shanghai thirty years ago on a moonlit night... maybe we did not get to see the moon of thirty years ago. To young people the moon of thirty years age should be a reddish-yellow wet stain the size of a copper coin, like a teardrop on letter paper produced by To-yun Hsuan, worn and blurred. In old people's memory the moon of thirty years ago was gay, larger, rounder, and whiter than the moon now. But looked back on after thirty years on a rough road, the best of moons is apt to be tinged with sadness (Chang 1971, 138).

La spirale di ripetizioni e la ricorrenza di suoni allungati e cupi hanno qui la funzione di trascinare il lettore, sin da queste righe iniziali, nell'atmosfera tragica e claustrofobica della novella. Nella prima frase dominano le finali *-iang* e *-ang*

(*yueliang, wanshang, ganshang, yueliang*, riprese in chiusura da *qiliang*), la cui composizione fonetica produce un suono che indugia a lungo, come ad avvolgere l'intero arco temporale dei trent'anni. La cupezza è enfatizzata dal martellare della vocale scura /u/, in particolare nelle sillabe finali delle tre frasi coordinate del secondo periodo (*yun, zhu, hu*), che contrasta con la successione di vocali aperte nelle tre sillabe finali della frase che segue (*da, yuan, bai*), marcando con l'opposizione dei suoni l'opposizione delle due immagini della luna. Per dimostrare quanto la funzione di queste immagini sonore sia importante per l'autrice, ho riportato la sua auto-traduzione, nella quale è evidente la volontà di mantenere gli stessi effetti. Zhang riproduce infatti lo stesso indugiare del suono affidandosi alla vocale allungata finale di "ago" [ou] e crea un contrasto simile al testo cinese opponendo le vocali semichiusate dei participi "worn and blurred" alla vocale aperta degli aggettivi della frase che segue, "larger, rounder, whiter", con i quali ripropone anche il ritmo della frase cinese, seppur con parole bisillabiche anziché monosillabiche. Penso sia impossibile ottenere gli stessi effetti in italiano, ma la traduzione pubblicata mantiene tuttavia perfettamente il ritmo, enfatizzando, con l'aggiunta alla "luna" del dimostrativo "quella", il labirinto creato dalle ripetizioni (Zhang 2006, 7). Nella frase che segue, invece, penso si sarebbe potuto fare di più, rispetto alla traduzione pubblicata (Zhang 2011, 59), per rendere il gioco di rime, allitterazioni, ripetizioni e parallelismi tonali che Zhang Ailing costruisce accostando gli aggettivi *ruǎnróngróng* 软溶溶 (soffice, dolce) e *nuǎnróngróng* (caldo, armonioso) per descrivere l'indugiare della protagonista nel ricordo del suo amato. Ricavando i traduttori dalla scomposizione in morfemi degli aggettivi raddoppiati (软 tenero, 溶 dissolversi, 暖 caldo, 融 sciogliersi), penso si sarebbe potuto, come propongo qui, mantenere almeno l'allitterazione:

仅仅现在这样回忆起来那可爱的姿势，便有一种软溶溶，暖融融的感觉，泛上她的心头 (...) (Zhang 1985, 242)

Anche ora, al ricordo di quella posa adorabile, si sentiva scivolare e sciogliere in una tenerezza che le scaldava il cuore (...)

L'immagine appena illustrata si avvale dell'uso degli aggettivi raddoppiati, una risorsa di suoni unica del cinese, come unica è l'ampia gamma di binomi ecoici (*lianmianci* 连绵词), ossia parole le cui sillabe si legano per allitterazione (*youyu* 犹豫, esitare) o per rima (*paihuai* 徘徊, esitare). Nel romanzo *Tuina*, tali binomi, ampiamente usati in letteratura per il loro valore estetico, sono fra i protagonisti di un monologo interiore costituito da una serrata successione di domande attraverso le quali il proprietario cieco del centro massaggi sfoga la sua frustrazione davanti all'impossibilità di comprendere che cosa sia la bellezza. Trenta *shenme shi* 什么是 (che cos'è) e otto *weishenme* 为什么 (perché) sono seguiti da parole ecoiche e *chengyu*, i cui i significati sono secondari rispetto ai significanti, scelti per creare il potente intreccio di rime, allitterazioni e assonanze, interne alle parole e tra le frasi, che rende incalzante il ritmo del brano (Bi 2010, 114). La traduzione (Bi 2012, 152) ha adattato il testo formando più sequenze ritmiche alternate, ottenute con la sostituzione o l'eliminazione di alcuni pronomi interrogativi per avvicinare l'italiano alla concisione del cinese, ha ridotto alcuni *chengyu* a singole parole, ancora per questioni di ritmo, e per riproporre rime e assonanze ha rinunciato, in alcuni casi, alla precisione semantica privilegiando l'effetto estetico.

Concludo con le onomatopee, le espressioni più esplicite del fonosimbolismo mimetico presenti in tutte le lingue ma con forme e frequenza diverse. Come in molte lingue asiatiche e africane, in cinese il loro uso in testi letterari è pervasivo anche nei registri più alti, e la vastità del loro repertorio – ricco di forme che specificano un rumore nelle sue diverse sfumature e modulano le sue articolazioni –, insieme alla loro capacità di svolgere nella frase tutti i ruoli sintattici senza mutamenti morfologici vengono sfruttate appieno. Il problema che si pone a chi traduce è duplice: la mancanza di equivalenti, data la limitatezza del repertorio italiano, e la loro accettabilità, poiché il nostro canone relega le onomatopee nei registri infantile e orale o al mondo dei fumetti, con una presenza relativamente recente e limitata nella poesia. Gli studi specifici sulla traduzione delle onomatopee dal cinese (Casas-Tost 2014, Magagnin 2014) mostrano una netta tendenza a privilegiare la loro sostituzione, con onomatopee secondarie (scricchiolio, fruscio, rombante ecc.) o parole/sintagmi generici, e l'omissione, registrando tuttavia anche la riproduzione del suono cinese o l'uso dell'equivalente italiano. La valutazione della strategia traduttiva deve tener conto del genere del testo, della collocazione dell'onomatopea (più accettata, in italiano, nei dialoghi che nelle parti narrative), del suo peso nello stile del prototesto e del metatesto. L'uso di

onomatopее secondarie, di cui l'italiano è in fondo ricco, è una scelta condivisibile in molti casi, considerando che anche le onomatopее cinesi, quando entrano nella struttura della frase come costituenti nominali, verbali ecc., in fondo vengono normalizzate nella lingua, pur mantenendo, rispetto alla normalizzazione delle onomatopее secondarie italiane, la vivacità della riproduzione diretta del suono.

Ci sono casi, tuttavia, in cui la funzione delle onomatopее primarie è essenziale. Nell'incipit del racconto *Fengsuo* 封锁 (1985, 377-87, *Il blocco* 2003, 22-39) di Zhang Ailing, ad esempio, la monotona routine della corsa di un tram di Shanghai è interrotta dal suono della campanella che annuncia uno dei tanti blocchi stradali imposti dall'esercito giapponese durante l'occupazione della città:

摇铃了。“叮铃铃铃铃”，每一个“铃”字是冷冷的一小点，一点一点连成了一条虚线，切断了时间与空间。(Zhang 1985, 377)

Suona la campanella. “Din din din, din din din”. Ogni “din” è un piccolo, freddo trattino che unendosi agli altri forma una linea che taglia il tempo e lo spazio (Zhang 2003, 22).

L'onomatopea è qui un espediente stilistico-strutturale con il quale l'autrice ritaglia lo spazio e il tempo del racconto e sostituirla con onomatopее secondarie (trillo, squillo) impoverirebbe un'immagine sonora che si fonde con l'immagine visiva (la linea tratteggiata) per rendere pienamente percepibile ai sensi l'inizio della dimensione illusoria in cui è ambientata la storia. Ancora in Zhang Ailing, l'onomatopea è anche lo strumento per reificare, conferendo loro una dimensione sensoriale, temi centrali della sua poetica, come il confronto tra modernità e tradizione che si fa udibile nel contrasto tra l'incalzante e frenetico *tic tac* (*dida* 滴答, 2012, 242) dell'orologio moderno e il placido e rassicurante *tuo, tuo* 托, 托 del battacchio del venditore di *hundun*, che sostituisce l'antico suono del tamburo della torre mantenendo vivo “il ritmo che da mille anni scandisce i sogni di infiniti uomini (千年来无数人的梦的拍板)” (Zhang 2012, 125). Naturalmente, il suono ha un ruolo fondamentale nel mondo dei massaggiatori ciechi descritto in *Tuina*, in cui lo *zī* 嗞 (*frrrr*) di una cerniera che si apre, lo *hūlā* 呼啦 (*plop*) di qualcosa che spunta all'improvviso o il *jījījī gūgūgū* 叽叽叽叽咕咕咕咕 (*pss pss bla bla*)

dei pettegolezzi di una matrigna ostile sono, insieme a un universo di altri suoni, elementi attraverso i quali i protagonisti percepiscono la realtà. In questi casi, le onomatopее sono fondamentali nel mondo del testo e distintive dello stile dell'autore, e dunque è necessario sfidare il canone e riprodurle nel metatesto.

### *Conclusioni*

Affermando la sua natura di riscrittura, la traduttologia ha finalmente liberato la traduzione dallo status di ancella dell'“originale”, che a sua volta è stato desacralizzato e rimosso dal suo piedistallo. Tuttavia, chi traduce rimane legato a quell'origine, e con gratitudine, perché è quel testo, quell'autore o quell'autrice che gli permettono di scrivere e scrivere e basta, senza preoccuparsi di inventare una trama, dei personaggi, delle idee. Perché la traduzione è traduzione, diversa anche dalla scrittura e se scrivere vincolati alle parole altrui può sembrare frustrante, chi traduce ama proprio questo: cercare (o inventare) con fatica la parola giusta per rendere la parola giusta che l'autore o l'autrice ha trovato (o inventato) con la stessa fatica, e in questa ricerca, che dalla parola scava nella profondità del testo, creare il dialogo tra lingue, culture ed estetiche di cui parlavo all'inizio. Se la traduzione è un dialogo, per quanto ci si sforzi di interpretare e riprodurre la voce del prototesto, è inevitabile e giusto che lo stile del metatesto sia una fusione dello stile di entrambi gli autori, come dimostrano molti studi degli ultimi decenni. Le voci che parlano in una traduzione sono due e si rivolgono insieme a un lettore che forse non ne è sempre consapevole. Per questo motivo, penso sia fondamentale dare spazio all'autore della traduzione nel paratesto, pratica fortunatamente sempre più diffusa in questi ultimi anni: uno spazio non limitato alle note, ma che dia modo di contestualizzare con agio il testo, di spiegare le sue asperità e quel “non detto” che sottende comportamenti e azioni radicati nella cultura altra, e che soprattutto permetta di rendere visibile l'attività traduttiva, illustrando le scelte, le possibilità e le impossibilità incontrate nel processo. Perché anche il lettore deve diventare parte consapevole di questo dialogo affinché la narrativa tradotta sia letta, considerata e rispettata nella sua identità.

## Bibliografia

- Baker M., *Narratives in and of Translation*, «SKASE Journal of Translation and Interpretation», vol.1, n.1, 4-13 (2005).
- Baricco A., *Una certa idea di mondo*, 2012, in: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/06/03/una-certa-idea-di-mondo.html> [14.05.2022]
- Berman A., *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Parigi 1984.
- Berman A., *Toward a Translation Criticism: John Donne* (1995), Kent State University Press, Kent 2009.
- Bi F.Y., *Tuina* 推拿 (Tuina), Renmin wenzue chubanshe, Beijing 2010.
- Bi F.Y., *I Maestri di tuina*, trad. M. Gottardo e M. Morzenti, Sellerio, Palermo 2012.
- Bi F.Y. 毕飞宇, *Yumi* 玉米 (Yumi), Renmin wenzue chubanshe, Beijing 2013.
- Bi F.Y., *Le tre sorelle*, tr. M. Gottardo e M. Morzenti, Sellerio, Palermo 2014.
- Boase-Beier J., *Stylistic Approaches to Translation* (2006), Routledge, London-New York 2014.
- Casas-Tost H., *Translating onomatopoeia from Chinese into Spanish: a corpus-based Analysis*, «Perspectives: Studies in Translatology», vol. 22, n. 1, 39-55 (2014).
- Chang E., *The Golden Cangue*, in: Hsia C.T. (a cura di) *Twentieth-Century Chinese Stories*, Columbia University Press (NY), 138-191 (1971).
- Eco U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, La nave di Teseo, Milano 2020.
- Fludernik M., *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge, London-New York 1996.
- Fowler R., *Linguistics and the Novel*, Routledge, London-New York 2003.
- Gebauer C., *Making Time. World Construction in the Present-Tense Novel*, De Gruyter, Berlin-Boston 2021.
- Grossman E., *Why Translation Matters*, Yale University Press, Yale 2010.
- Gu M.D. (a cura di), *Routledge Handbook of Chinese Modern Literature*, Routledge, London-New York 2019.
- Guo X.L., 'Is this what the west is really like?' *How it felt to leave China for Britain*, in <https://www.theguardian.com/world/2017/jan/10/xiaolu-guo-why-i-moved-from-beijing-to-london> 2017 [14.05.2022]
- Gunn E., *Rewriting Chinese. Style and Innovation in Twentieth-Century Chinese Prose*, Stanford University Press, Stanford 1991.
- Gutt E.A., *Translation and Relevance: Cognition and Context*, Blackwell, Oxford-Cambridge 1991.
- Hsia C.T., *A History of Modern Chinese Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1999.
- Jakobson R., *On Linguistic Aspects of Translation*, in: Brower R. A. (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA)1959, 232-39.
- Lao She 老舍, *Guanyu wenzue de yuyan wenti* 关于文学的语言问题 (Sui problemi linguistici della letteratura), 1955, in: <https://www.zhonghuadiancang.com/xueshezaji/chukouchengzhang/87480.html> [14.05.2022]
- Lao She, *Luotuo xiangzi* 骆驼祥子 (Cammello Xiangzi), Shanxi shifan daxue chubanshe, Xi'an 2010.

- Lao She, *Rickshaw boy*, trad. H. Goldblatt, Harper Perennial, New York 2010.
- Lao She, *Il ragazzo del riscio*, trad. e cura di A.C. Lavagnino, Mondadori, Milano 2019
- Lao She, *Er Ma* 二马 (I due Ma), Hunan wenyi chubanshe, Changsha 2017.
- Lao She, *I due Ma, padre e figlio*, trad. M. Gottardo e M. Morzenti, Mondadori, Milano 2021.
- Lee T.K., *China as dystopia: Cultural imaginings through translation*, «Translation Studies», vol. 8, n. 3, 251-68 (2015).
- Leech G. and Short, M., *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Pearson Longman, Harlow 2007.
- Leopardi G. (a cura di Cacciapuoti F.), *Teorica delle arti, lettere ec. Parte speculativa. Edizione tematica dello Zibaldone dei pensieri*, Donzelli, Roma 2000.
- Liu Z.Y. 刘震云, *Wo bu shi Pan Jinlian* 我不是潘金莲 (Non sono Pan Jinlian), Changjiang wenyi chubanshe, Wuhan 2012.
- Liu Z.Y., *Divorzio alla cinese*, trad. M. Gottardo e M. Morzenti, Bompiani, Milano 2016.
- Loar J.K., *Chinese Syntactic Grammar. Functional and Conceptual Principles*, Peter Lang, New York 2011.
- Magagnin P., *Le traitement des onomatopées dans les traductions italiennes et françaises de Yu Dafu*, in: Abbiati M. e Greselin F. (a cura di), *Il Liuto e i libri*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014, 521-34.
- Miyahara K., *Why Now, Why Then?: Present-Tense Narration in Contemporary British and Commonwealth Novels*, «Journal of Narrative Theory», vol. 39, n. 2, 241-68 (2009).
- Moretti F. (a cura di), *Distant Reading*, Verso, London-New York 2013.
- Mullan J., *Dickens's Tricks*, «Essays in Criticism», vol. 68, n. 2, 145-66 (2018).
- Osimo B., *Propedeutica della traduzione*, Hoepli, Milano 2001.
- Pesaro N., *The Rhythm of Thoughts: Some Problems of Translation Syntax in Chinese Modern Literature*, in: Pesaro N. (a cura di), *The Ways of Translation: Constraints and Liberties of Translating Chinese*, Cafoscarina, Venezia 2013, 60-73.
- Pesaro N., Pirazzoli M., *La narrativa cinese del Novecento. Autori, opere, correnti*, Carocci, Roma 2019.
- Pozzi S., *Il carattere e la lettera. Tradurre dal cinese all'italiano*, Hoepli, Milano 2022.
- Roggia C.E., *Presente storico*, in: Simone R. (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, Treccani, Roma 2011, 1157-8.
- Said, E., *Orientalism*, Vintage, New York 1979.
- Shen D., *On the Transference of Modes of Speech (Or thought) from Chinese Narrative Fiction into English*, «Comparative Literature Studies», vol. 28, n. 4, 395-415, (1991).
- Sontag S., *The World as India. The St. Jerome Lecture on Literary Translation*, 2007. In: <http://www.susansontag.com/prize/onTranslation.shtml> [14.05.2022]
- Toury G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1995.
- Waisman S., *Between Reading and Writing*, in: Maier C., Massardier-Kenney F. (a cura di), *Literature in Translation*, Kent State University Press, Kent, 69-84 (2010).
- Wang D.W.D. (a cura di), *A New Literary History of Modern China*, Harvard University Press, Cambridge 2017.
- Weinrich H., *Tempus. Le Funzioni dei Tempi nel Testo*, Il Mulino, Bologna 1978.

- Yip P.C., *The Chinese Lexicon. A comprehensive survey*, Routledge, London 2000.
- Zhang A.L. 张爱玲, *Chuanqi* 传奇 (Racconti dello straordinario), Shanghai shudian, Shanghai 1985.
- Zhang A.L., *Se jie* 色戒 (Lussuria), in: Zhang A.L. *Wangran ji* 惘然记 (Note di sconcerto), Huangguang, Taipei 1991.
- Zhang A.L., *Il blocco*, in: Gottardo M., Morzenti M. (a cura di), *Rose di Cina. Racconti di scrittrici cinesi*, e/o, Roma 2003, 22-39.
- Zhang A.L., *La storia del giogo d'oro*, trad. A.C. Lavagnino, BUR, Milano 2006.
- Zhang A.L., *Lussuria e altri racconti*, trad. M. Gottardo e M. Morzenti, BUR, Milano 2007.
- Zhang A.L., *Tracce d'amore*, trad. M. Gottardo e M. Morzenti, BUR, Milano 2011.
- Zhang A.L., *Liuyan* 流言 (Scritti sull'acqua), Shiyue wenyi chubanshe, Beijing 2012.
- Zhang Y.R. 张悦然, *Shi ai* 十爱 *Ten Tales of Love*, Zuoqia chubanshe, Beijing 2009.
- Zhang Y.R., *Dieci amori*, trad. S. Stafutti, Atmosphere libri, Roma 2021.
- Zhu G.Q. 朱光潜, *Sanwen de shengyin jiezou* 散文的声音节奏 (Il ritmo e i suoni nella prosa), in: *Tan mei. Tan wenxue*, Renmin wenxue chubanshe, Beijing 1988.
- Zhu W. 朱文, *Wo ai meiyuan* 我爱美元, Zuoqia chubanshe, Beijing 1995.
- Zhu W., *Renmin daodi xu bu xuyao sangna* 人民到底需不需要桑拿 (Ma in fondo, il popolo ha bisogno della sauna?), Shanxi shifan daxue chubanshe, Xi'an 2000.
- Zhu W., *Dollari, che passione*, trad. M. Gottardo e M. Morzenti, Metropoli d'Asia, Milano 2009.



## 4

# La traduzione del testo poetico cinese: il suono nell'immagine, l'immagine nel suono

Cosima Bruno  
SOAS University of London

*Premessa: peculiarità del testo poetico e tradizione della traduzione poetica*

La poesia è spesso considerata intraducibile, persino dai suoi traduttori. Il commento di Robert Frost (1959, 200) secondo cui la poesia «is that which is lost out of both prose and verse in translation» è probabilmente uno tra i più conosciuti. In effetti un gran numero di traduttori ha espresso la stessa frustrazione riguardo alla futilità della propria attività. Il poeta e traduttore Peter Robinson, per esempio, definisce la traduzione della poesia «a paradox» perché, mentre è praticata da secoli, è, a suo avviso, essenzialmente impossibile (2010, 49). Per il poeta italiano Giovanni Giudici, traduttore di Eliot, Pound, Stevens, Mao, Puškin e molti altri, la traduzione di poesia approda comunque «a qualcosa di meno o di diverso» (1996, 26). Molti studiosi hanno concordato che la traduzione della poesia rappresenta «a contradiction in terms» (Gaddis 1997, 5). La questione della intraducibilità della poesia rimane quindi irrisolta.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Alcune considerazioni ed esempi proposti in questo saggio sono apparsi in altre pubblicazioni dell'autore. Sul concetto di intraducibilità, Cassin (2014, xvii) scrive: «To speak of *untranslatable* in no way implies that the terms in question or the expressions, the syntactical or grammatical turns, are not and cannot be translated: the untranslatable is rather what keeps on (not translating)».



Allora, cosa intendono questi studiosi, poeti, e traduttori quando dicono che la poesia è intraducibile? Che parte del testo poetico si perde in traduzione? Perché la poesia, tra tutti i generi, è considerata così speciale?

La traduzione del testo poetico, pur costituendo una piccola parte della traduzione letteraria mondiale, è tuttavia spesso usata come riferimento nella teorizzazione della traduzione letteraria.<sup>2</sup> L'ipotesi iniziale vede il testo poetico come un tipo particolare di testo che articola una forma linguistica ineffabile, che non può essere esaustivamente descritta se non nella forma in cui si presenta. Forse a causa dell'elusività (da alcuni considerata appunto ineffabilità) del testo poetico, per quella sensazione di dover scegliere una soluzione di fronte alla pluralità, o forse a causa di ciò che Mattioli chiama la «visione ingenua della traduzione» (1989), in cui una parola nel testo originale deve corrispondere a una parola nel testo d'arrivo, molti hanno messo in dubbio la possibilità stessa della traduzione di poesia. Alcuni teorici, per risolvere questa contraddizione, hanno fatto ricorso al termine «trasposizione creativa». Roman Jakobson, per esempio, pur affermando che «poetry by definition is untranslatable», concede che «only creative transposition is possible»<sup>3</sup> perché «all cognitive experience (...) is conveyable in any existing language» (1959, 63 e 234). Analogamente, il poeta e traduttore de Campos la definisce «transcreation» (1963, 315). Infatti, quando affianchiamo a un originale due o più versioni del testo poetico, ci rendiamo conto che il rapporto di corrispondenza non è di 1:1, ma di 1:n. Questa semplice operazione di confronto può rendere palese quanto diversificata sia la tipologia dell'atto traduttivo: non solo letterale o libero, ma anche iconico o sonoro, colloquiale, standard, o elevato; aggiornato o antichizzato, addomesticato con riferimenti culturali della lingua traduttiva, o estraniato con riferimenti alieni; adattato in un altro medium;

<sup>2</sup> Da Walter Benjamin a Ezra Pound, Nabokov, Heidegger, Jakobson, Lefevre, Frawley, Brisset, Gutt, Venuti, e molti altri.

<sup>3</sup> Similmente, Giorgio Caproni afferma: «non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre» (1998, xv) E il traduttologo cinese Siguo, associando il traduttore al poeta, sostiene che «chi traduce poesia deve essere creativo con la lingua, e avere potere "legislativo"» 译诗的人也得上是个创造语言的人有“立法”权威的人 (1972, 211-212).

sintatticamente innovativo o familiarmente scorrevole, ecc.<sup>4</sup> Jones (2011, 172-74) parla della traduzione poetica come un processo costante di negoziazioni e compromessi tra forme, lingue e immagini.

Poiché l'atto traduttivo consiste in una scrittura vera e propria, non è mai del tutto neutrale o innocente. Di fatto, il pensiero del traduttore irrompe, facendo della traduzione l'espressione non solo della comprensione del testo originale da parte del traduttore, ma anche dei suoi intenti, così come delle sue condizioni generali, degli orientamenti ideologici, del gusto personale, della propria sensibilità linguistica, e così via. Conseguentemente, tutte le versioni di un testo sono diverse l'una dall'altra.

Ogni traduttore vede la poesia originale in termini personali, che sono irriducibili all'originale. Il traduttore sceglie, corregge e abbandona; utilizzando gli strumenti a sua disposizione, stabilisce una relazione con gli elementi testuali dell'originale. Dopo aver letto e aver attivato l'originale con uno sforzo di comprensione, il traduttore deve per di più scrivere ciò che ha letto, cercando di catturare cosa ritiene essere il principio primario del testo. Per questo motivo, altrove ho parlato della traduzione come un'operazione che si pone in relazione chiasmatica di simultanea differenza e inseparabilità nei confronti del testo originale (Bruno 2012a). Ecco che allora, come afferma Clive Scott, «the crucial question for the translator is: how should I handle language in such a way that the experience of (reading) the source text (ST) can emerge?» (2012, 1)

Il cinese moderno è, in generale, una lingua più compatta dell'italiano. Non ha articoli; non usa molti ausiliari o preposizioni, le parole sono per lo più mono o bisillabiche, e c'è una maggiore libertà sintattica.

Queste caratteristiche sono molto più accentuate nel cinese classico e hanno stimolato la creatività di numerosi poeti traduttori. Le poetesse e traduttrici Amy Lowell e Florence Ayscough disegnarono il metodo traduttivo dello «split-up», secondo il quale i caratteri cinesi costituiscono «rappresentazioni pittografiche di pensieri completi»:

<sup>4</sup> Da questo tipo di sforzo conoscitivo è nato il mio primo studio sulla traduzione della poesia contemporanea cinese, inizialmente come tesi di dottorato (Bruno 2003) e successivamente come monografia (2012a). Per esempi di traduzione diversificata di uno stesso testo, vedi Weinberger 1987. Utile per una visione di possibili versioni stilistiche è anche Queneau 1947.

Complex characters are (...) built up of simple characters, each having its own peculiar meaning and usage; (...) these separate entities (...) produce a qualifying effect upon the word itself. (Ayscough 1921, xxxvii-xxxviii)

Ezra Pound persino promosse un nuovo metodo estetico basato sulla sua traduzione «etimologica» (Fang 1957, 234) e sull'assemblaggio di componenti nel carattere cinese in grado di generare una sinergia di immagini al servizio di una sensibilizzazione emozionale del poeta e del lettore.<sup>5</sup> Pound parlò di *phanopoeia* come la qualità poetica che crea immagini nella forma di visione mentale e di *melopoeia* come la qualità poetica della musicalità che dirige il senso e l'emozione. Ma mentre considerava che «that part of your poetry which strikes upon the imaginative eye of the reader will lose nothing by translation into a foreign tongue», riteneva che «that which appeals to the ear can reach only those who take it in the original» (1918, 86).

In queste peculiarità del testo poetico, nella carica emotiva generata dalle immagini e dal suono, si identifica il motivo maggiore di intraducibilità. L'effetto sonoro di un testo poetico, infatti, è certamente legato alla specificità della lingua in cui esso viene ideato e scritto. Un'opinione ricorrente è che l'elemento sonoro della poesia, il suo ritmo, non possa essere tradotto, per cui la traduzione tenderebbe a ricorrere a forme più prosaiche.<sup>6</sup> Ma la traduzione di poesia in una forma diversa, pur largamente praticata, è generalmente valutata come insoddisfacente. Paul Valéry scrive in *Variations sur les Bucoliques* (1956):

Que d'ouvrages de poésie réduit en prose, c'est-à-dire à leur substance significative, n'existent littéralement plus! Ce sont des préparations anatomiques, des oiseaux morts. (...) Il met en prose comme on met en bière. (...) Un poème, au sens moderne (c'est-à-dire paraissant après une longue évolution et différenciation des fonctions du discours) doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de *son* et de *sens* (23-24).

<sup>5</sup> Per un'escursione nell'uso della lingua cinese in Pound, e nella sua estetica vorticista, vedi Fennelosa e Pound 2008. Mentre molti hanno sbrigativamente giudicato il metodo di Pound come «orientalista», un ulteriore coinvolgimento è stato articolato in Huang 1997.

<sup>6</sup> Per esempio, Zheng Zhenduo 郑振铎 nel 1921 sosteneva che il principale motivo per cui la poesia è intraducibile risiede nel fatto che l'essenza poetica è nel suo suono, espressione delle emozioni personali del poeta (Zheng 1921, 6).

Analogamente, Giorgio Agamben ritiene: “la poesia non vive che nella tensione e lo scarto (e, quindi, anche nell’interferenza virtuale) fra il suono e il senso, fra la serie semiotica e quella semantica” (1996, 138). Roman Jakobson considera che ogni poesia risuona di tutte le parole che non sono state scelte: per esempio, nella frase «the cat is on the mat», la scelta lessicale è motivata dal fatto che queste parole fanno rima, quindi non sono state scelte le parole «the cat is on the rug» che potrebbe voler dire la stessa cosa, ma con effetti sonori meno musicali. Citando Jakobson, Agamben insiste:

Poiché che cos’è la rima, se non lo scollamento tra un evento semiotico (la ripetizione di un suono) e un evento semantico, che introduce la mente a esigere un’analogia di senso là dove non può trovare che un’omofonia? (139)

Non c’è dubbio che le caratteristiche semantico-concettuali e quelle acustiche-sensoriali sono entrambe importanti costituenti del componimento poetico. Esse interagiscono, collaborano, e spesso anche confliggono. Tuttavia, forse a causa della diffusione della stampa in epoca moderna, della maggiore alfabetizzazione e progettazione di spazi architettonici più privati, e di conseguenza con la promozione della lettura silenziosa, l’ideologia linguistica europea ha dimostrato di essere prevenuta nei confronti del suono vocale, separando fatalmente la parola scritta da quella parlata.<sup>7</sup> Derrida riassume questa posizione quando, in riferimento all’opera di Saussure, individua un estremismo anti-fonocentrico che nega alla lingua scritta la sua sostanza vocale. La lingua scritta è senza voce, né corpo:

...nella sua essenza, esso [il significante linguistico], non è affatto fonico, è incorporeo, costituito non dalla sua sostanza materiale, ma unicamente dalle differenze che separano la sua immagine acustica da tutte le altre. (Derrida 1989, 81)

<sup>7</sup> È opportuno notare che la logica disgregante che mette in netta opposizione la voce dalla scrittura non è nemmeno esclusiva dell’ideologia linguistica europea. Per un assaggio del dibattito nel contesto cinese, vedi Bruno 2022, 149-64.

La tradizione traduttologica derivata da tale ideologia linguistica ha minimizzato l'indagine sul suono poetico, eccetto quando si è interessata di metrica, ovvero di una astrazione matematica del suono.<sup>8</sup>

Nei rari tentativi di reinserire l'aspetto sonoro in posizione primaria nell'attività di traduzione del testo poetico, la reazione è stata generalmente sbrigativa, ludica o addirittura canzonatoria: non è traduzione seria, e forse anche l'originale non è alta letteratura. I traduttori, essendo coinvolti nel sistema economico e di valutazione estetica, sono così stati resi sordi al suono poetico, divenendo prigionieri dello spazio lineare della scrittura, in cui i segni sono sempre e solo visti e mai ascoltati. Un'ulteriore ragione per questo ritardo d'interesse potrebbe essere individuata nelle problematiche metodologiche, poiché la traduzione del suono comporta un ripensamento dei settori tradizionali di «traduzione», «adattamento», «riscrittura», mettendo in discussione concetti quali quello di autore o di originale.

In contrapposizione a tale tradizione di valutazione estetica, di lettura e interpretazione, così come di traduzione, vorrei di seguito momentaneamente oscurare l'idea della parola poetica scritta come veicolo esclusivamente semantico, mettendo invece in luce la parola poetica come veicolo dell'attualizzazione del suono vocale, della voce, e del suono non vocale.<sup>9</sup> Tale momentaneo oscuramento non è inteso a negare l'importanza della traduzione del significato semantico. La principale ragione per cui vorrei dare priorità all'ascolto (e resa) del suono complessivo dell'originale, trascurando momentaneamente quindi l'aspetto semantico, è che tradurre il significato semantico delle parole è dopo tutto un'operazione più facile. Tradurre le caratteristiche sonore (parte integrante del significato) richiede invece particolare creatività.

<sup>8</sup> Come interpretato da Wen Yiduo 闻一多 (1899-1946), il ritmo della forma poetica è stato spesso concepito in termini concettuali di misura e conteggio, secondo una logica spazio-visiva, piuttosto che sonora. Egli distingueva infatti il ritmo in due tipi: appartenente all'aspetto visivo e appartenente alla musica, ovvero alle sillabe. Copiosi sono i dibattiti sulla necessità e possibilità di riprodurre rima e ritmo della poesia moderna cinese. Per una di tali escursioni, vedi Cheng 2016, 215-32.

<sup>9</sup> Per una panoramica di come la questione sonora nel contesto della traduzione della poesia moderna e contemporanea cinese abbia cominciato a ricevere attenzione in Cina, vedi Zhang 2014; Chen 2016; Ru 2019; Wang D. 2019. Un eminente precursore di tali studi è stato Wang Zuoliang, studioso della traduzione di Shakespeare ad opera del poeta moderno Bian Zhilin (Wang Z. 1991).

### *Poesia udibile cinese*

Il suono, come materiale principale della scrittura, privilegia l'impatto della parola sui sensi, assumendo una forza comunicativa ed espressiva che si aggiunge al medium della parola scritta, e al medium visivo. La sua traduzione sconfina quindi nel campo dell'intermediale, o della trasposizione. Abbiamo esperienza sensoria delle parole nello stesso momento in cui abbiamo esperienza del loro significato, ma come abbiamo brevemente accennato, il suono accompagna e simultaneamente invita la riflessione e il pensiero in poesia.<sup>10</sup> Per di più, nella poesia cinese post anni Ottanta, il suono è stato promosso ad elemento principale, facendosi portatore di una innovazione che relega l'immagine (principale punto d'interesse della tendenza poetica precedente della poesia Menglong 朦胧 "oscura") ad un piano secondario. In realtà, il suono è sempre stato un elemento fondamentale nella poesia in generale, e in quella cinese in particolare. Esso può essere studiato sotto svariate rubriche, tra cui:

- 1) combinazione di poesia con **musica**.<sup>11</sup> Molte poesie contemporanee hanno la musica come tema poetico, facendo riferimento ad un compositore, o ad un pezzo musicale.<sup>12</sup> Altre imitano e appropriano una struttura musicale preesistente nel loro medium verbale, facendone proprie caratteristiche prosodiche: ci sono per esempio poesie contemporanee cinesi che riproducono nella loro struttura una sonata, una canzone popolare, o una strut-

<sup>10</sup> Basti pensare, per esempio, quante diverse connotazioni può assumere un'interiezione, a seconda del contesto, del tono, della lunghezza e ritmo della sua pronuncia, della sua ripetizione e posizione nella frase.

<sup>11</sup> Dallo *Shijing* 诗经 (Classico delle poesie), alla poesia di epoca Han, Tang, Song o Yuan, la poesia cinese sembrava essere inseparabile dal suono e dalla musica. Per uno studio approfondito sulla cultura poetica d'epoca Tang, basata sulla performance e la declamazione orale, vedi Nugent 2010. Esempi di poesie contemporanee accompagnate da musica, includono *Uncle Ng Comes to America*, che raggruppa canti narrativi cinesi di immigrazione e d'amore, o l'album di Hsia Yü *Yue hun yue hao*, che conta 24 poesie originariamente pubblicate nel libro *Fusion Kitsch*, qui arrangiate in brani indie rock da vari artisti cinesi e dalla stessa Hsia Yü.

<sup>12</sup> Esempi abbondano nella poesia contemporanea di Zhang Zao, Ouyang Jianghe, Chen Yuhong, Haizi, Wang Jiixin, Yang Lian, Teng Chao-ming, ecc.

tura musicale come quella della fuga.<sup>13</sup> Naturalmente, se si vuole tradurre questo tipo di testo poetico, sarà utile riconoscerne e studiarne la struttura musicale di riferimento.

- 2) Aspetto **orale** della poesia, pubblicamente recitata o letta ad alta voce. Leggere la poesia ad alta voce ci fa rendere conto delle caratteristiche personali e culturali del suono. Molti sostengono che è nella voce, nel respiro, ovvero nella personalizzazione del suono e del ritmo, che risiede il senso poetico. In riconoscimento di tali caratteristiche, ci sono festival di poesia dal vivo, letture pubbliche di poesia, e un gran numero di antologie che includono CD.<sup>14</sup> La traduzione della performance di una poesia segue ovviamente criteri diversi dalla versione scritta, adoperandosi per la resa dell'intensità e ritmo vocale, spesso diversi da quello scritto.
- 3) L'**interruzione** spesso abbinata ad effetti spazio-visivi come l'enjambement, la segmentazione in versi e la stanza, e fine della poesia stessa danno espressione ai pensieri e alle emozioni del poeta.<sup>15</sup> L'interruzione, la pausa e la transizione creano un ritmo poetico in cui l'elemento del silenzio è utilizzato come materialità propria del significato. Inoltre, l'opposizione tra segmentazione ritmica e semantica, attraverso la possibilità dell'enjambement e la pausa prosodica, non solo distingue la poesia dalla prosa, ma

<sup>13</sup> Un importante esempio è il ciclo di poesie *Dove si ferma il mare* di Yang Lian, suddiviso, come i 4 *Quartetti* di T.S. Eliot, in quattro parti, quattro sonate (o quattro luoghi, *chù* 处), come in un quartetto. Ognuna di queste parti conta tre sezioni, e ci sono corrispondenze interne con i temi trattati e in riferimento alla forma musicale della sonata. Infatti, come nella forma della sonata, la composizione conta tre sezioni in cui i temi sono esplorati secondo una serie di relazioni chiave: c'è un'esposizione (sezione uno del ciclo poetico), che funziona da preludio tematico; uno sviluppo (sezione due) che fornisce scene collaterali, relativamente indipendenti, che ampliano la portata del tema; e una ricapitolazione (sezione tre) che approfondisce ed esaurisce il tema (Yang Lian 1998, 397-509). Un altro esempio è costituito dalla poesia «Il canto della terra» di Zhang Zao, ispirato anche nella sua struttura all'omonima composizione malheriana (Zhang 1999). Vedi Bruno e Yan (in corso di stampa).

<sup>14</sup> Per uno studio della poesia moderna e contemporanea cinese recitata, vedi Crespi 2009. Per una panoramica sulla poesia contemporanea cinese nell'attuale scena dal vivo, si consiglia di consultare Inwood 2014.

<sup>15</sup> Terry Eagleton richiama l'attenzione all'interruzione come tecnica estetica che marca il ritmo del componimento come anche il ritmo personale del poeta (respiro, cadenza, emozioni): «in poetry, it is the author, not the printer nor the word processor to determine where the line ends» Eagleton 2007, 25.

estende semantica e sintassi, riportando così in primo piano la dimensione psicologica.

- 4) Effetti sonori quali l'allitterazione, la cacofonia, l'onomatopea. Nel caso dell'onomatopea, siamo di fronte ad un suono che si pone in relazione mimetica col senso. Tra i vari effetti sonori, vale la pena annoverare quello del **gioco di parole**, o paronomasia, uno degli elementi essenziali della creazione verbale, considerato da Jakobson come un chiaro esempio d'intransigenza poetica perché spesso culturalmente specifico.<sup>16</sup> Il gioco di parole si basa infatti sulla somiglianza fonologica tra una parola usata nel componimento poetico e una parola che viene richiamata alla mente ma che è assente nel testo.
- 5) Infine, la **poesia sonora** cinese, come genere poetico emerso in varie forme negli ultimi anni, specialmente a Taiwan, ma con poche elaborazioni teoriche sulla sua concezione e ancora meno studi accademici sulla sua traduzione. Con la poesia sonora la tensione tra suono e semantica viene amplificata, come per reclamare lo stato di suono alla parola. Infatti la poesia sonora si può avvalere di un'unica parola o anche della parola inarticolata nel tentativo di ridurre il più possibile la connessione col significato semantico.

Mi limiterò dunque a qualche esempio di pratica poetica contemporanea che renda l'estetica percettiva del suono più immediatamente evidente, enfatizzando come la semantica perde valore, mentre il suono permette di dispiegare a pieno il potenziale associativo della poesia.

L'ormai famosa poesia «Sinfonia Bellica» 戰爭交響曲 del poeta taiwanese, Chen Li 陈黎, ne è un eclatante esempio.<sup>17</sup> Questa poesia consiste di tre blocchi di caratteri giustapposti, o stanze. La prima stanza è composta interamente dal carattere 兵, *bing*, la seconda stanza è composta dai caratteri 兵, *ping*, e 兵, *pang*, e la terza stanza è composta dal carattere 丘, *qiu*. In effetti, tutta la poesia è organizzata attorno alle quattro manipolazioni dello stesso carattere 兵, *bing*: prima 兵, *bing*

<sup>16</sup> Jakobson sostiene che il gioco di parole «reigns over poetic art» (1959, 238). Catford ha notato che l'intransigenza linguistica si verifica tipicamente nei casi in cui un'ambiguità peculiare del testo originale è una caratteristica funzionalmente rilevante – ad esempio, dice Catford, nei giochi di parole, spesso usati in poesia (1965, 94). Il gioco di parole è comunque un tipo di tecnica piuttosto comune non solo in poesia, ma anche in altri ambiti creativi, come la pubblicità e la narrativa.

<sup>17</sup> <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/WarSymphony.htm>.



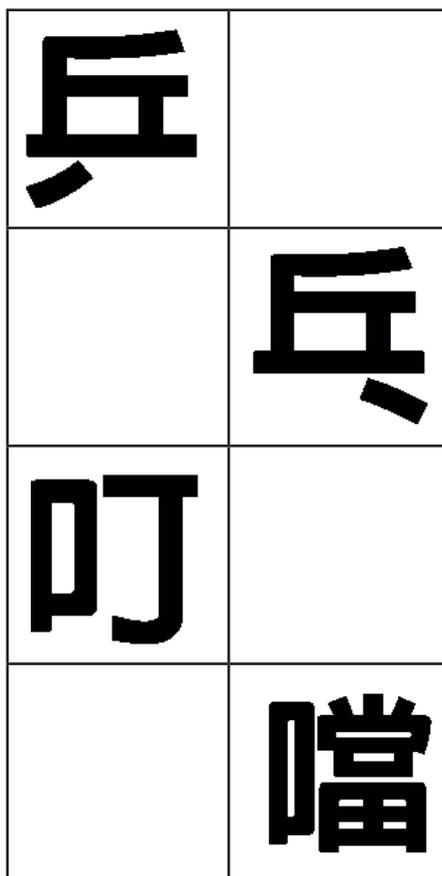


Figura 1: Yao Dajun, sequenza di quattro screenshots da «Studio sull'atletica della tonalità nella parlata pechinese»

Nonostante il riferimento del titolo alla lingua pechinese, qui l'uso dei suoni linguistici non sembra voler collocare il lettore in una specifica dimensione spaziale. Sembra piuttosto mirare a una critica obliqua che possa riferirsi a Pechino come al luogo dell'autorità politica e al suo gergo come al linguaggio del nonsense politico. La poesia inizia con due caratteri, *ping* e *pang* (di nuovo, «ping-pong»), che visivamente e sonoramente si alternano sullo schermo come in una partita di ping-pong. Questi sono però presto sostituiti da altre parole bisillabiche che hanno gli stessi primi toni del binomio *ping-pang*, producendo così suoni e ritmo simili, anche se semanticamente estranei: *dingdang* (onomatopeico «tintinnio»), *jítang* («zuppa di pollo»), *angzang* («sporco»), *xiangdang* («abbastanza»),

*chayang* («trapianto»), *dongfang* («est»), *wangwang* (onomatopeico «abbaiare»), *jingang* («King Kong»), ecc. La poesia potrebbe essere letta con riferimento a «Un nuovo canto di Beimang» *pinyin* 新北邨行, del 1962, una composizione poetica di Ge Bizhou 戈壁舟 con pronunciato contenuto politico e rima ritmica in -ang. Se il riferimento è plausibile, la lettura politica della poesia di Yao è ancora più convincente, con il titolo che presenta un gioco di parole, in cui *yundong* allude all'atletica oltre che al movimento politico. Nella poesia di Yao, la ripetizione dei composti bisillabici omotonali in rima interrompe la narratività e mostra che i caratteri contengono informazioni sonore e che i ritmi, le trame e le melodie dei caratteri comunicano, sia che le parole usate formino un significato coerente o meno.

Questa stanza da «Freddo scenario» *pinyin* 冷风景 di Yang Li 杨黎 offre invece un'immagine che si concentra sull'onomatopea del fruscio della neve spazzata:

雪虽然飘了一个晚上  
但还是薄薄一层  
这条街是不容易积雪的  
天还未亮  
就有人开始扫地  
那声音很响  
**沙、沙、沙**  
接着有一两家打开门  
灯光射了出来

Poiché i processi estetici di queste poesie sono attivati da meccanismi cognitivi percettivi, una traduzione strettamente semantica diventa spesso irrilevante se non inadeguata, mentre il trasferimento di stimoli sensoriali dal testo al lettore può essere considerato rilevante. Ecco che allora la strategia traduttiva paratestuale (il commento), che si basa sulla premessa che il suono della poesia non è traducibile, rivela anche una concezione della traduzione che privilegia il trasferimento semantico dei segni linguistici. Ma come abbiamo visto, il testo poetico può non significare virtualmente niente a livello delle parole costituenti prese singolarmente, poiché il significato del testo nel suo intero non è una somma graduale del

valore semantico dei suoi costituenti, ma è invece l'effetto cognitivo-percettivo che emerge dall'intero testo come risultato dei suoi processi multimodali.

Muniti di questi luminosi preamboli sull'importanza del suono in poesia, rivolgiamoci ora alla domanda chiave: come presenziare agli aspetti sonori di una poesia in traduzione? Alcuni approcci pratici e teorici come la cosiddetta scrittura creativa, la grafica, la musicologia, la pragmatica, o la teoria della rilevanza, possono essere utili quando dobbiamo affrontare la traduzione di elementi visivo-sonori.

Il mio obiettivo qui di seguito consiste nel passare a rassegna processi di traduzione come parte di un tirocinio nella pratica della trasposizione creativa del suono nel testo poetico.

### *Rassegna di strategie traduttive*

Come possiamo tradurre il testo poetico in cui i diversi media artistici – sonoro, visivo e verbale – sono intimamente legati l'uno all'altro? Quali sono le pratiche traduttive principali che cercano di ricostruire il suono dell'originale?

Prima di tutto bisogna decidere se vogliamo tradurre la poesia scritta da cui poi eseguiamo una lettura ad alta voce, o se si tratti piuttosto del suono della poesia recitata. Questa semplice domanda determina due aspetti importanti della nostra traduzione: se scegliamo di tradurre la poesia scritta (opzione 1), ci occupiamo di un testo fisso e stabile; se scegliamo di tradurre la poesia recitata (opzione 2), allora le cose sono un po' complicate dal fatto che la performance è un evento effimero, è già una versione o un adattamento della poesia e cambia ogni volta. Come notato da Walter Ong (1982, 34), i fenomeni vocali sono caratterizzati da considerevole impermanenza: essi evaporano non appena vengono materializzati nella voce. La scrittura visiva e spaziale, invece, si materializza sulla pagina per restare. Tuttavia anche i fenomeni vocali possono approdare verso modi di iscrizione e manipolazione più permanenti, attraverso la registrazione magnetica o digitale. Nelle versioni scritte gli elementi udibili di un testo poetico sono trasmessi attraverso le parole, in performance questi sono trasmessi attraverso le arti retoriche e le interazioni tra interprete e pubblico. Queste ultime sono generalmente omesse nella traduzione scritta, a meno che non si decida di apporre un commento descrittivo piuttosto prolisso.

Quindi come traduttori dobbiamo decidere se vogliamo produrre di nuovo una traduzione dalla performance alla pagina o viceversa, o mantenere la versione da performance a performance, o dalla pagina alla pagina. Inoltre dobbiamo tener presente che quando trascriviamo un suono sulla pagina quella è già una traduzione, una metafora, una trasposizione dallo stato orale allo stato scritto. Pertanto, fasi principali della traduzione della poesia udibile includono: registrazione e raccolta; trascrizione e rappresentazione per iscritto per pubblicazione cartacea; traduzione interlinguistica (se appropriato), esecuzione vocale.

Se decidiamo di seguire in traduzione lo schema sonoro complessivo dell'originale, bisognerà prima familiarizzare a livello delle parole con il ritmo, la velocità, le pause, il tono e, soprattutto, con lo stato emozionale e psicologico del testo. Queste caratteristiche della poesia sono state riconosciute come «di speciale importanza» dal poeta americano Charles Bernstein che afferma:

There are four features, or vocal gestures, that are available on tape but not page that are of special significance for poetry: the cluster of *rhythm* and *tempo* (including *word duration*), the cluster of *pitch* and *intonation* (including *amplitude*), *timbre* and *accent*. The first two of these features can be visually plotted with waveforms; the gestalt of these features contributes to *tone*. (...) Rhythm and pitch/intonation are not something inherent in the alphabetic script of the poem, but are extended, modified, improvised, invented, or enacted in performance. (Bernstein 2011, 126)

Il tono complessivo di una poesia è il risultato dello stato d'animo del poeta che si materializza nella diversità vocale; può essere serio, ironico, contemplativo o ludico. Da esso dipende il tema poetico.

La nostra dedizione di traduttori sarà diretta alla tecnica, alla artigianalità della poesia. Si può cominciare con la punteggiatura come la troviamo. Si può poi far seguire ogni verso da una traslitterazione in *pinyin* e sotto ancora una traduzione più o meno parola per parola. Poi si può far seguire una versione. E poi, tornare alla lettura, segnalando i punti di ambiguità, annotando toni, connotazioni e campi semantici. E piano piano, revisione dopo revisione, ecco che la versione prende forma. Ad ogni lettura, la comprensione risulta più complessa, articolata. Man mano si prendono decisioni sul registro linguistico, sulle referenze intertestuali, sulle metafore, sul ritmo e la chiarezza, restando sensibile alle zone oscure,

alle ambiguità. Descrivere un tale metodo traduttivo non equivale però a fornire una formula.

### *Il suono reso visivo*

Possiamo notare che, sebbene ovviamente il suono in poesia sia rivolto all'orecchio, l'ascesa della stampa ha sviluppato una tendenza a rivolgersi all'orecchio attraverso l'occhio. Le poesie esplorate sopra ne sono un esempio. Ma per riconoscere la piena dinamica del suono e della voce in queste poesie, possiamo pensare di sviluppare mezzi di trascrizione in grado di riportare sulla pagina la performance sonora. I metodi più frequentemente usati sono le interruzioni dei versi e delle stanze per annotare le pause, ma possiamo adottare altri dispositivi tipografici come lettere maiuscole, dimensioni ridotte dei caratteri, allineamento irregolare e vocali seguite da trattini lunghi, per indicare qualità di voce come volume, variazione del tono, allungamento vocalico, melismi ecc. La qualità ortografica può essere messa al servizio del suono del linguaggio vocalizzato, tenendo presente che parole scritte in maniera regolare possono essere pronunciate in maniera irregolare.

Esempi di manipolazioni tipografiche ci sono forniti dalla poesia futurista, dalla poesia concreta, dal fumetto, dalla grafica. In questi ambiti semiotici si può vedere come il suono e il contenuto emotivo della parola possano essere sviluppati visivamente.<sup>20</sup>

### *Suono per suono*

Indizi e strategie per tradurre gli elementi sonori del testo poetico si trovano nell'opera di compositori, poeti e artisti concreti. Ad esempio, il poeta e traduttore Haroldo de Campos, citando Fenellosa, afferma che «The poet can never see too much or feel too much», e ritiene che:

Whereas for the referential use of language it makes no difference whether the word *astre* (“star”) can be found within the adjective *désastreux* (“disastrous”) or the noun *désastre* (“disaster”), or whether there are affinities between *espectro* (“spectre”) and

<sup>20</sup> Per un divertente esempio di manipolazioni tipografiche impiegate per trascrivere segmenti sonori, si veda Xiang Gu, 倒鸭子 理赔 动画: <http://www.youtube.com/watch?v=DrfBHKoIGVA>.

*espectador* (“spectator”) ... for the poet this kind of “discovery” is of prime relevance.  
(1963/2007, 299)

Ciò che ci interessa in questa citazione è l'enfasi che de Campos pone sul nucleo sonoro. La stessa enfasi è stata usata nella **traduzione omofonica**. La traduzione omofonica traspone le qualità sonore del testo poetico in un'altra lingua, senza affrontare inizialmente il significato di quel testo. È una strategia che pone attenzione al linguaggio corporeo, mettendo necessariamente in discussione le nozioni di poesia, poeta, testo e interpretazione. Secondo questa tecnica, il poeta canadese John Cayley ha tradotto un famoso frammento di una poesia di Wang Wei 王维, *kong shan* 空山. La sua tecnica traduttiva ha così privilegiato il suono dell'originale nella traduzione, evidenziato tipograficamente in questo modo:

eCHO eveniNG anCIEnt As returN (1999)

La traduzione omofonica che riproduce il suono dell'originale è stata esplorata da Haun Saussy in un saggio intitolato *Macaronics as What Eludes Translation* (Saussy 2015). In esso, Saussy disquisisce su una serie di forme di contatto inter-linguistico, come la mimesi, il prestito, o il calco. In particolare, Saussy riconosce un grande potenziale nella traduzione maccheronica praticata in Cina all'inizio del XX secolo, quando, per esempio, si traduceva traslitterando foneticamente, così che «telefono» veniva tradotto dall'inglese *telephone* non in *dianhua* 电话 (termine attualmente usato che trasmette il significato di «parola elettrica»), ma nell'omofono *delüfeng* 德律风; o aspirina non come *zhitong yao* 止痛药 («la medicina che blocca il dolore», «analgesico»), ma come *a-si-pi-ling* 阿斯匹灵.<sup>21</sup> Jonathan Stalling offre un eloquente esempio della traduzione omofonica nella direzione opposta in *Yingelishi* 吟歌丽诗 (2011), un'antologia di poesie in cui caratteri cinesi, letti ad alta voce, producono il suono di parole in lingua inglese. *Yingelishi* è perciò una raccolta bilingue di poesie in cinese e in americano. Un al-

<sup>21</sup> Nello specifico, è possibile osservare che varie comunità linguistiche sviluppano diverse pratiche traduttive. Questa osservazione suggerisce una discrepanza tra diversi gruppi culturali e nazionali nei confronti dello status della propria lingua, indicando una posizione diversa nell'ordine economico internazionale.

tro metodo di traduzione omofonica dal cinese all'inglese è usato da Brian Holton nella traduzione della poesia 谁, *Shei*, di Yang Lian (1998, 612), i cui primi due versi in cinese sono:

烟口夜鱼前  
风早他山

trascritti in *pinyin* come:

*yan kou ye yu qian*  
*feng zao ta shan*

L'idea di Yang Lian era di creare una poesia puramente sonora, erodendo l'immagine e la semantica dei caratteri. Holton spiega che il suo primo passo è stato tradurre parola per parola, cambiando l'ordine per ricreare rima e ritmo simili all'originale:

### **Who**

smoke mouth in front night found  
mountains he morning grand

Notando che «it is very hard to stop words from *meaning*», Holton ha poi selezionato parole inglesi che richiamassero il più possibile il suono del cinese. Infine, ha cercato di produrre un testo che non avesse senso compiuto, ma che adottasse «the Welsh bardic metre *Cyhydedd Hir*, which is composed of an octave stanza of two quatrains with a strict rhyme-scheme»:

### **Sway**

yank so yeah you chin  
fen sought bam show shin  
(Holton 2005, 106-107)

La pratica traduttiva dell'omofonia ha molto in comune con la tecnica del doppiaggio nel cinema. Non è una traduzione trasparente, nel senso che non produce un testo autonomo, ma un testo che è in stretta connessione con l'originale. Come nel doppiaggio, il traduttore lavora in modo ventriloquo con l'originale, seguendo accuratamente la sincronicità del suono linguistico in concomitanza con il movimento delle labbra.<sup>22</sup> Consideriamo allora il movimento delle labbra nel pronunciare una consonante labiale, semi-labiale, o una vocale. Il principio guida consiste nel far combaciare la parola con le labbra, creando stretta corrispondenza tra l'interpretazione di colui che legge ad alta voce e la traduzione. Come in uno studio di registrazione, il traduttore potrebbe ascoltare attentamente la recitazione, cercando di prendere spunto da questa, imitandola e seguendola più strettamente possibile. Questo esercizio può essere di grande aiuto nella comprensione e nell'interpretazione stessa del testo poetico, rivelando significati che possono essere stati elusi da traduttori precedenti.

Il **tempo** dell'originale può essere ricreato. Possiamo suddividere in segmenti simili all'originale: prima i versi, poi le stanze, fino alla fine della poesia. Ma essere completamente coerenti con l'originale quando traduciamo dal cinese all'italiano, o in un'altra lingua europea, stravolgerebbe comunque il suo ritmo. Questo per ragioni puramente relative alla natura delle due lingue in questione. La ricerca eccessiva di coerenza tra l'ordine e la suddivisione dell'originale e quelli della traduzione potrebbe sfociare in una traduzione ottusa. A volte, la segmentazione dell'enjambement può essere diversa. A causa della lingua alfabetica, il verso ci appare visivamente sulla pagina molto più lungo, anche se le unità lessicali possono più o meno corrispondere. Si consideri per esempio l'analoga suddivisione sillabica tra questo verso della famosa poesia di Wen Yiduo "Acqua morta" 死水, e la sua traduzione in inglese di Kai-yu Hsu (1995, 506):

这是|一沟|绝望的|死水

Here is|a ditch of|hoplessly|dead water

<sup>22</sup> L'idea viene perorata in Fraser 2007. Per spunti sulle tecniche di doppiaggio, si possono consultare studi quali: Caracciolo 2008, Gambier 2001, e Herbst 1997.

In cinese, la poesia conta cinque stanze, ognuna con versi di nove sillabe, creando così un effetto visivo di blocchi stanzaici equivalenti. I versi individuali sono costituiti di quattro gruppi sillabici di due o tre sillabe ciascuno. Analogamente, la traduzione di Hsu contiene lo stesso numero di gruppi sillabici, anche se in una lingua alfabetica non si può mantenere la stessa perfezione visiva.

Spesso, in traduzione, si aggiunge punteggiatura, più di rado la si omette. Si può cercare di mantenere la compressione del linguaggio poetico, e lasciare che il silenzio amplifichi la risonanza latente delle parole. È questo che potenzia la sintassi aggiungendo energia ed effetto drammatico in poesia. Se non si tiene conto di tale compressione, si produrrà una traduzione che suona come una parafrasi. Attenzione, però, a non presupporre che il conto dei grafemi di una parola equivalga necessariamente a quelli vocalizzati. La parola parlata esiste in una relazione molto complessa. La teoria contemporanea sul ritmo poetico cerca di muoversi oltre il riferimento numerico, liberando il ritmo dai vincoli del metro classico. Un contributo essenziale a questo proposito ci è dato dal teorico francese Henri Meschonnic, che definisce il ritmo in termini discorsivi e dinamici, «comme un organisation du mouvement de la parole» (2007, 47). Meschonnic intende il ritmo come l'elemento che permette una coloratura soggettiva poiché capace di introdurre l'oralità in traduzione (125-26), e afferma in *Pour la poétique II* (1972):

Le rapport poétique entre un texte et une traduction implique la construction d'une rigueur non composite, caractérisée par sa propre concordance (la concordance a pour limite le caractère syntaxique du lexique) et par la relation du marqué pour le marqué, non marqué pour non marqué, figure pour figure, et non-figure pour non figure. (54)

Come già accennato, particolare attenzione al materiale sonoro del testo poetico è già riscontrabile nell'attività traduttiva e creativa di Ezra Pound. Sebbene Pound abbia abbandonato l'idea della traduzione imitatrice della metrica perché annienta la spontaneità, egli insiste che il ritmo, la musica dei versi, il materiale sonoro permettono al poeta-traduttore di oltrepassare quel livello del testo dove la parola è prima di tutto concetto, lasciandosi possedere sensualmente dalla «cantabilità» dell'originale: «The perception of the intellect is given in the word, that of the emotions in the cadence» (1912, 11). La strategia traduttiva poundiana usa sia la semplice citazione, a volte distante dal suo contesto e di conseguenza dal suo sen-

so, sia il pastiche e la traduzione in senso classico. Le sue versioni hanno il fine della creazione e possono essere imitative dell'originale oppure vere e proprie parafrasi, al fine di forgiare una lingua letteraria più aperta, in cui persino l'obsoleto lessico arcaico viene reso cantabile e più vicino all'oralità. In questo senso, la sua opera traduttiva ha cambiato l'idea stereotipata del traduttore. Altri poeti-traduttori nel corso del Novecento hanno adottato le indicazioni delineate da Pound.<sup>23</sup>

Esiste poi anche la traduzione **cinetica** del suono, in cui il traduttore adotta un bizzarro sistema multimodale di linguaggio dei segni, noto come "soundpainting". Si tratta di un linguaggio creativo, molto simile a quello del direttore d'orchestra, che consente al direttore-traduttore di trasporre un pezzo usando un linguaggio gestuale codificato capace di essere letto attraverso svariate forme artistiche. Helen Julia Minors, dell'Università di Kingston (U.K), ha fondato la Kingston Soundpaint Ensemble nel 2011. Ma ci sono direttori in tutto il mondo che usano questo linguaggio di trasposizione creativa.<sup>24</sup>

Con la traduzione degli **accenti** regionali—specificatamente l'imitazione del socioletto o del dialetto, non si cerca di costruire un'affinità tra le strutture vocali ma si adotta invece la tecnica retorica dell'originale per marcare la voce nella sua specificità socio-culturale.

Se le **onomatopce** debbano essere tradotte o lasciate nella lingua originale è argomento di dibattito – in entrambi i casi la loro efficacia intermediale diminuisce nella scrittura, mentre può essere enfatizzata nella performance.

I traduttori dal cinese normalmente ignorano i **giochi di parole**. In alcuni casi appongono una nota a piè di pagina in cui il gioco di parole viene spiegato. L'alternativa è provare ad inventare un gioco di parole parallelo in traduzione. Questo richiede ingegno e anche determinazione nel voler prendersi delle libertà nella denotazione semantica. Prendiamo ad esempio la poesia «Il libro dell'esilio» di Yang Lian, e in particolare il verso 移入一只梨就不看别人, in cui il poeta costruisce un gioco di parole fonetico con l'oggetto *li* 梨 («pera»), qui usato per la sua somiglianza fonologica con la parola *lasciare*, *partire*, anch'essa pronunciata *li* 离 (Yang Lian 1998, 310). In tutte le traduzioni disponibili in italiano o in inglese di questo verso, il gioco di parole non è stato rispettato. Infatti tutti hanno tradotto *li* semanticamente con *pear*, o con *frutto*. È possibile però ricreare un simile mec-

<sup>23</sup> Tra i più famosi si annoverano il già citato Haroldo de Campos, e suo fratello Augusto, Octavio Paz, Salvatore Quasimodo, e molti altri.

<sup>24</sup> Un assaggio della tecnica è disponibile in Thompson 2013.

canismo linguistico dove una parola ha un doppio significato. Una traduzione di questo gioco di parole in inglese potrebbe essere *leaves*, da intendere sia come plurale di *leaf*, che come terza persona singolare del verbo *to leave*. In questo modo la traduzione manterrebbe il gioco di parole, il suono, e anche l'area semantica dell'originale.<sup>25</sup> Un'alternativa in italiano dell'intero verso potrebbe essere “va in una *via*”. In tale traduzione riconosciamo il vantaggio di un'assonanza tra *va* e *via*, e anche il doppio significato di strada che quello di lontano. Lo svantaggio è che il campo semantico e fonetico di *li* non è rispettato. Quello che diceva Jakobson sull'esperienza cognitiva sarebbe in entrambi i casi trasmissibile – cioè traducibile. Questa traducibilità non prova l'esistenza di universali. Dimostra solo che questo specifico aspetto poetico è stato riattivato, e che non può più essere chiamato esclusivamente cinese, ma piuttosto che è stato tradotto in inglese, in italiano, ecc. Non sappiamo se l'effetto di tale traduzione sul lettore di destinazione sia lo stesso di quello sperimentato dal lettore dell'originale. Tuttavia, sebbene non accurata, la traduzione riattiva la performatività linguistica del testo originale, riconciliando quella distinzione Jakobsoniana tra le traduzioni interlinguistiche e intralinguistiche.

### *Conclusioni*

Ho cercato di offrire alcuni spunti teorici e pratici per un tipo di traduzione del testo poetico per ora ancora marginale ma certamente meritevole di grande attenzione. Forse introdurre il concetto di suono per esplorare le possibilità traduttive della poesia contemporanea cinese è una prospettiva inclusiva tutta nuova. Come indicato da Meschonnic, una traduzione che si prenda cura del ritmo e del suono, riattiva il corpo nel linguaggio. Così una traduzione che comincia col ritmo e col suono finisce con l'essere responsabile dello scambio di un corpo nella lingua. La poesia non è quindi un testo semplicemente da decodificare e spiegare in traduzione, ma è «la transformation d'une forme de langage par une forme de vie et la transformation d'une forme de vie par une forme de langage» (2007, 81).

Tradurre poesia non è un compito facile, ma leggere poesia ci aiuta a familiarizzare con tecniche diverse di creazione, avendo così più possibilità di entrare nel mondo del testo da tradurre e produrre una traduzione che sia soddisfacente. Forse la parola scritta, come medium e tecnica, orienta i traduttori lontano dal-

<sup>25</sup> Per una discussione di questa poesia si veda Bruno 2012a, 60; 79.

la dimensione orale/vocale del testo poetico. Ma per quanto l'elemento sonoro sia considerato la perdita più significativa della traduzione del testo poetico, per quanto possa essere difficile o impossibile preservare questa qualità della poesia, la frustrazione può trasformarsi in incentivo alla creatività.

### Bibliografia

- Agamben G., *La fine del poema*, in *Categorie italiane. Studi di poetica e di letterature*, Laterza, Bari 2010, 138-144
- Bruno C., *Breaking Language Down: Taiwan Sound Poetry and Its Ways of Saying*, "Intermediality", special issue per «Concentric», vol. 43, 2, 33-56 (2017).
- Bruno C., *Animal Talk. The Sensible and the Sentient in Contemporary Chinese Poetry*, «Transpositiones», vol. 1,1, 149-64 (2022).
- Ayscough F., *Fir-Flower Tablets*, Houghton Mifflin Co., Boston-New York 1921.
- Bernstein C., *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*, The University of Chicago Press, Chicago 2011.
- Bruno C., *Contemporary Chinese Poetry in Translation*, PhD thesis, SOAS University of London, London 2003.
- Bruno C., *Between the Lines. Yang Lian's Poetry through Translation*, Brill, Amsterdam 2012a.
- Bruno C., *Words by the Look. Experiments in translating Chinese visual poetry*, in: St. André J. (a cura di), *China and Its Others: Knowledge Transfer and Representations of China and the West*, Rodopi, Amsterdam 2012b, 245-76.
- Bruno C. e Yan L., *Intersections, Interactions, Integrations. Chronological Entanglement of a Chinese Poem*, «Prism: Theory and Modern Chinese Literature» (in corso di stampa 2023).
- Caproni G., *Quaderno di traduzioni*, Giulio Einaudi, Torino 1998.
- Caracciolo F., *La tecnica del doppiaggio cinematografico. Analisi del doppiaggio del Pinocchio di Benigni negli Stati Uniti*, Sugarco Edizioni, Milano 2008.
- Cassin B. (a cura di), *Dictionary of the Untranslatable*, Princeton University Press, Princeton 2014.
- Catford J. C., *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, Oxford 1965.
- Cayley J., *Between Here and Nowhere*, «Gravitational Intrigue. The Little Magazine», vol. 22 cd-rom (Spring 1999).
- Chen L. 陈黎, *Zhanzheng xiaojiangqu 戰爭交響曲 (Sinfonia bellica) (1995)*, in: *The Edge of the Island: Poems by Chen Li*, Taipei, Bookman, 2014. Disponibile online: <http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/book6.htm>. Versione recitata disponibile online: <https://youtu.be/jZij5y-7e9Q>
- Chen L. 陈黎, *Poetic Experiments with Chinese Characters*, 2010. Disponibile online: [http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/Chenli\\_Poetic\\_Experiments.PDF](http://faculty.ndhu.edu.tw/~chenli/Chenli_Poetic_Experiments.PDF)

- Chen T. 陈太胜, *Shengyin, fanyi he xinjiu zhi zheng: Zhongguo xinshi de xiandai xing zhi lu* 声音、翻译和新旧之争: 中国新诗的现代性之路 (Voce, traduzione, e il dibattito sul vecchio e nuovo: il percorso verso la modernità della nuova poesia cinese), Hunan renmin chubanshe, Changsha 2016.
- Cheng Y., *The 'Natural Rhythm' of Chinese Poetry: Physical and Linguistic Perspective since 1919*, «The Journal of Modern Chinese Literature and Culture», vol. 3, 2, 215-32 (2016).
- Crespi J., *Voices in Revolution: Poetry and the Auditory Imagination in Modern China*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2009.
- De Campos H., *Translation as Creation and Criticism* (1963), in: Bessa A.S. e Cisneros O. (a cura di), *Novas. Selected Writings*, Northwes, Evanston (Il) 2007, 312-26.
- De Campos H., *Poetic Function and Ideogram/The Sinological Argument*, in Bessa A.S. e Cisneros O. (a cura di), *Novas. Selected Writings*, Northwes, Evanston (Il) 2007, 287-311.
- Derrida J., *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano 1989.
- Eagleton T., *How to Read Poetry*, Blackwell Publishing, Oxford 2007.
- Fang A., *Fenellosa and Pound*, «Harvard Journal of Asiatic Studies», vol. 20, n.1/2, 213-238 (1957).
- Fenellosa E. e Pound E., *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. A Critical Edition*, Saussy H., Stalling J., and Klein L. (a cura di), Fordham University Press, New York 2008.
- Fraser R.M., *Sound Translation. Poetic and Cinematic Practices*, PhD thesis, University of Ottawa, Ottawa 2007.
- Frost R., *From Conversation on the Craft of Poetry with Cleanth Brooks and Robert Penn Warren* (1959), in: Brown D., Finch A. e Kumin M. (a cura di), *Lofty Dogmas. Poets on Poetics*, The University of Arkansas Press, Fayetteville 2005, 196-203.
- Gaddis M. R., *Translation and Literary Criticism*, St Jerome, Manchester 1997.
- Gambier Y. e Gottlieb H. (a cura di), *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices, and Research*, Benjamins, Amsterdam 2001.
- Ge B. 戈壁舟, *Xin Beimang hang* 新北郎行 (Un nuovo canto di Beimang), «Renmin ribao», 24 marzo 1962.
- Giudici G., *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Garzanti, Milano 1996.
- Gomringer E., «Ping Pong», 1953. Disponibile online: <https://visual-poetry.tumblr.com/post/150960042923/visual-poetry-ping-pong-by-eugen-gomringer>
- Herbst T., *Dubbing and the Dubbed Text – Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation*, in: Trosborg A. (a cura di), *Text Typology and Translation*, Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1997, 291-308.
- Holton B., *Driving to the Harbour of Heaven: translating Yang Lian's Concentric Circles*, in Yang L., *Concentric Circles*, trad. di Holton B. e Chan A.H., Bloodaxe Books, Northumberland 2005, 106-7.
- Hsu K., *Dead Water*, di Wen Yiduo, in: Lau J.S. e Goldblatt H. (a cura di), *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, Columbia Univeristy Press, New York 1995, 506.
- Huang Y., *Shi: A Radical Reading of Chinese Poetry*, Roof Books, New York, 1997.
- Inwood H., *Verse Going Viral: China New Media Scenes*, University of Washington Press, Seattle (WA) 2014.

- Jakobson R., *On Linguistic Aspects of Translation*, in: Brower R. A. (a cura di): *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1959, 232-39.
- Jones F. R., *Poetry Translating as Expert Action: Processes, Priorities and Networks*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2011.
- Mattioli E., *La traduzione di poesia come problema teorico*, in: Buffoni F. (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini Associati, Milano 1989, 29-39.
- Meschonnic H., *Prepositions pour une poétique de la traduction*, «Langages», 28, 49-54 (1972).
- Meschonnic H., *Ethics and Politics of Translating*, trad. Pier-Pascale Boulanger, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2011, p.66
- Meschonnic H., *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse: Verdier 2007.
- Nugent C. M.B., *Manifest in Words, Written on Paper: producing and Circulating Poetry in Tang Dynasty China*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 2010.
- Ong W., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), Routledge, London-New York 2002.
- Pound E., *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, Stephen Swift and Co., London 1912.
- Pound E., *A Retrospect* (1918), in: Cook J. (a cura di) *Poetry in Theory. An Anthology 1900-2000*, Blackwell, Malden (MA) 2008, 83-90.
- Queneau R., *Exercises in Style* (1947), New Directions, New York 2012.
- Robinson P., *Poetry & Translation. The Art of the Impossible*, Liverpool University Press, Liverpool 2010.
- Ru Y. 翟月琴 *20 Shiji 80 niandai yilai hanyu xinsi de shengyin yanjiu* 20世纪80年代以来汉语新诗的声音研究 (Uno studio sul suono della nuova poesia cinese a cominciare dagli anni Ottanta), Zhongguo shehui kexue chubanshe, Beijing 2019.
- Saussy H., *Macaronics as What Eludes Translation*, in: Syrotinski M. (a cura di), *Translation and the Untranslatable*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2015, 205-14.
- Scott C., *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Siguo 思果, *Fanyi yanjiu* 翻译研究 (Studi sulla traduzione) (1972), Guangxi shifan daxue chubanshe, Guilin 2018.
- Skerratt B. P., *Form and Transformation in Modern Chinese Poetry and Poetics*, PhD Thesis, Harvard University 2013.
- Stalling J., *Yingelisbi* 吟歌丽诗: *Sinophonic English Poetry and Poetics*, Counterpath, Denver 2011.
- Tedlock D., *The Spoken Word and the Act of Interpretation*, Octagon Books. New York 1983.
- Thompson W., *Soundpainting*, Melzo 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=VYuiOBAfblw>.
- Valéry P., *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile. Précédée de Variations sur les Bucoliques*, Gallimard, Paris 1956, 19-39.
- Wang D. 王东东 (a cura di), *Shige zhong de shengyin: Xi du yanjiu ji* 诗歌中的声音: 西渡研究集 (Il suono della poesia: Antologia di saggi di Xidu), Huawen chubanshe, Beijing 2019.
- Wang Z., *A sense of Beginning: Studies in Literature and Translation*, Foreign Language Teaching and Research Press, Beijing 1991.
- Weinberger E. (a cura di) *Nineteen Ways of Translating Wang Wei*, Moyer Bell, New York 1987.
- Xiang G., «Dao ya zi lipei donghua» 倒鸭子理赔动画 <http://www.youtube.com/watch?v=DrfBHKoIGVA>.

- Yang L. 杨黎, «Leng fengjing» 冷风景, (Freddo scenario), Disponibile online: [http://www.360doc.com/content/19/0203/15/32877964\\_812875883.shtml](http://www.360doc.com/content/19/0203/15/32877964_812875883.shtml)
- Yang L. 杨炼, *Yang Lian Zuopin 1982-1997. Dabai dingzhi zhi chu* 杨炼作品1982-1997. 大海定制之处, (Opere di Yang Lian 1982-1997. Dove si ferma il mare), Shanghai wenyi chubanshe, Shanghai 1998.
- Yao D. 姚大钧, *Beijing hua shengdiao de yundong xing yanjiu* 北京话声调的运动型研究, Archivio personale. Precedentemente disponibile online: <http://www.sinologic.com:80/webart/athletics/athleticse.html>.
- Zhang T. 张桃洲, *Shengyin de yiwei: 20 Shiji xinsbi gelü tansuo* 声音的意味: 20世纪新诗格律探索 (Il significato del suono: Esplorazione della nuova poesia del XX secolo), Renmin wenxue chubanshe, Beijing 2014.
- Zhang Z. 张枣. «Dadi zhi ge» 大地之歌, (Canto della terra), «Shanghai Wenxue», n. 10, 56-57 (1999).
- Zheng Z. 郑振铎, *Yi wenxueshu de sange wenti* 译文学书的三个问题 (Tre problemi della traduzione letteraria), «Xiaoshuo yuebao», vol. 12, 3, 1-24 (1921).





## 5

# Tradurre il teatro cinese moderno e contemporaneo

Barbara Leonesi  
Università di Torino

### *Premessa*

Considerata la “Cenerentola” degli studi traduttologici per il numero limitato di ricerche dedicate (Bassnett 2001), la traduzione teatrale condivide una serie di problematiche con la traduzione letteraria in generale, cui si aggiungono una serie di questioni peculiari: il saggio si concentra in particolare sull’analisi di queste ultime. Con il termine teatro farò riferimento qui in modo specifico al teatro di prosa o di parola (*huaju* 话剧), genere “importato” in Cina dall’occidente all’inizio del Novecento, nato, nutrito e maturato proprio grazie a un ampio repertorio di traduzioni e adattamenti di testi stranieri. Data la breve storia di questo genere in Cina, i testi che ha prodotto devono ancora conquistare uno spazio nella cosiddetta Repubblica mondiale delle lettere (Casanova 2008); le traduzioni in lingue occidentali non sono numerosissime, in lingua italiana sono decisamente limitate e ancora più rare sono le messe in scena, se si escludono le produzioni amatoriali spesso collegate a corsi di lingua cinese, pur nell’interesse di tali esperienze in particolare nel dialogo interculturale.

È escluso da questa trattazione il teatro cinese tradizionale (*xiqu* 戏曲) il quale mescola canto, recitativo, musica e danza e pone di conseguenza una serie di problematiche traduttive specifiche (versificazione, musicalità, uso della lingua classica, uso del dialetto, ecc.).



*Traduzione per la pagina, per il palcoscenico e sopratitolaggio*

I testi teatrali possono essere fruiti sulla pagina o sul palcoscenico: per queste due diverse funzioni dobbiamo immaginare un diverso approccio alla traduzione (Anderman 2005). Nella traduzione per l'editoria il fruitore/lettore può percorrere il testo avanti ed eventualmente indietro, soffermarsi sui punti più ostici, oscuri o amati, sfruttare il supporto di note esplicative e non è soggetto al fattore tempo della messinscena. Quest'ultimo deve invece essere tenuto in conto nella traduzione per il palcoscenico: la durata della messinscena è infatti significativa e influenza la sua ricezione. Se la traduzione per la pagina può giocare sull'ambiguità, la traduzione per il palcoscenico tende ad offrire un testo disambiguato, un'interpretazione del prototesto che spesso confina o sconfinava nella ricollocazione culturale o nell'adattamento. La fruizione a teatro è istantanea, perde la possibilità di soffermarsi o tornare indietro o appoggiarsi alle note a piè di pagina, ma gode del sostegno dei numerosi segni extralinguistici che costruiscono la messinscena (suoni, colori, costumi, musiche, scenografie, ecc.) per chiarire il contesto socio culturale e suscitare emozioni. Idealmente, il traduttore teatrale collabora con regista e attori alla costruzione del copione per la messinscena:

We must [...] integrate the act of translation into the much broader translation (that is the *mise en scène*) of a dramatic text (Pavis 1989, 25).

Le osservazioni generali sulla traduzione teatrale che seguono sono appunto orientate alla traduzione per il palcoscenico.

Through rehearsals the translator may function as a dramaturg, who clarifies aspects of the play for the actors while at the same time learning from the actors how to improve the phrasing of the text. (Zatlin 2005, 33)

Tuttavia, come diversi traduttori e attori del mondo dello spettacolo testimoniano, spesso il traduttore non viene coinvolto nella messinscena ed è sostituito dal dramaturgo e/o dal regista i quali, sfruttando traduzioni esistenti, acconciano una nuova versione per il palcoscenico (Zatlin 2005, 35). In questo modo, non solo si risparmiano le *royalties* dovute, ma soprattutto si sfrutta sul cartellone il nome di un dramaturgo di grido per attirare il pubblico.

The contemporary British policy [...] is a case in point, for translators are commissioned to produce what are termed 'literal' translations and the text is handed over a well-known (and most often monolingual) playwright with an established reputation so that larger audiences will be attracted into the theatre (Bassnett 1991, 101).

Una terza tipologia di traduzione per il teatro, che si aggiunge alla traduzione per la pagina e a quella per il palcoscenico, è il sopratitolaggio: la proliferazione di Festival teatrali e le sempre più frequenti tournée internazionali delle compagnie hanno reso comune l'uso dei sopratitoli a teatro, grazie anche all'ausilio di tecnologie sempre più sofisticate (smart glasses, app da cui scaricare i sopratitoli, ecc.). Ad oggi poco studiato se non nel mondo dell'opera dove è ormai quotidianamente in uso nella maggior parte dei teatri, il sopratitolaggio condivide molte problematiche con il sottotitolaggio per prodotti audiovisivi, area questa diffusamente indagata dagli *Audiovisual Translation studies*.

### 1.2 Testo e traduzione, testo e messinscena

*Mise en scène* and translation are the same activity: they are the art of selecting among a hierarchy of signs (Vitez 1982, 9).

Nella traduzione teatrale, il secolare dibattito sul rapporto testo originale/testo tradotto si riflette e si duplica nella discussione sul rapporto fra testo e messinscena<sup>1</sup> (Carlson 1985). Agli estremi di questo dibattito troviamo da un lato un modello tradizionale, che considera il testo come elemento centrale e di conseguenza la messinscena come del tutto accessoria, ancillare e quindi inferiore al testo. Dall'altro lato, troviamo un modello – proposto dalle avanguardie a inizio secolo e continuato oggi nel teatro postdrammatico (Lehmann 2006) – in cui la performance è centrale e il testo solo una delle sue componenti. Ubersfeld usa la metafora del testo come “*troué*” (Ubersfeld 1977, 24), una sorta di buco o cavità che vede nella performance il suo riempimento e/o completamento. Fra questi due estremi, è diffusamente utilizzata la metafora della “traduzione” attraverso sistemi di segni diversi: la messinscena si configura allora come una traduzione intersemiotica (Jakobson 1959, 57) che realizza un nuovo “testo”, cioè la perfor-

<sup>1</sup> Per una chiara sintesi del dibattito, cfr. Carlson 1985, 5-11.

mance, il quale deve essere approcciato appunto in base al proprio sistema di segni (De Marinis 1978). Ma questa metafora porta con sé il peso di una gerarchia che vede tradizionalmente il testo tradotto secondo e/o inferiore al testo originale: così intendono, per esempio, la messinscena come traduzione tanto Croce quanto Pirandello. Per uscire da questa logica gerarchica, il concetto proposto da Derrida della messinscena come supplemento, che arricchisce il testo e ne rivela le infinite possibilità di interpretazione si affianca al concetto proposto da Antoin Berman della traduzione come terza via di interpretazione di un testo, accanto alla critica e al commento: entrambi puntano al medesimo risultato, cioè cancellare la gerarchia fra i due elementi.

Questa rapida digressione vuole portare l'attenzione sull'interazione complessa che lega testo, traduzione e messinscena. Diversi studi recenti inoltre affiancano i concetti di traduzione e adattamento e dimostrano come, in molti casi, i confini fra l'una e l'altro siano molto sfumati (Krebs 2014). Che cosa si definisce adattamento, e come distinguerlo dalla traduzione, o a rovescio, dove segnare i confini della traduzione quando si lavora con sistemi di segni e codici diversi? La traduzione attraverso mezzi espressivi diversi (parola/palcoscenico, cioè messinscena, oppure parola/schermo, cioè film) è forzosamente adattamento? E ancora una volta, il rapporto originale/adattamento è forzosamente gerarchico? Definizioni più ampie del concetto di traduzione possono facilmente essere applicate tanto alla messinscena quanto all'adattamento. "All adapters are translators, and all translators are creative writers of a sort" (Sanders 2016, 9). Considerando la traduzione intersemiotica o attraverso media diversi come una delle infinite, possibili interpretazioni di un testo, attraverso le quali esso vive e si diffonde<sup>2</sup>, allora ecco

<sup>2</sup> La percezione che traduzione e adattamento siano il medesimo processo trasformativo (trasformazione di una fonte in diverse lingue/mezzi/culture) è condivisa da molti studiosi, che propongono una differenza per gradi. (Johnston 1996, 66: "The distinction between translation and adaptation [for the stage] is one of which is difficult to understand fully, unless is to refer to translation as the first stage of linguistic and broadly literary interrogation of the source text, and adaptation as the process of dramaturgical analysis."). Intorno a punti in comune/ differenze fra traduzione e adattamento cfr. Krebs 2014, capitoli 1 e 2).

che difendere un'ipotetica e non ben definita 'essenza originale'<sup>3</sup> diventa molto meno importante che non tracciare la rete di echi che un testo è in grado di produrre. "Multiple versions exist laterally not vertically" (Hutcheon 2013, XV), ed è più interessante esplorare le relazioni 'orizzontali' di ipotetiche relazioni 'verticali'. Nella legge sul copyright, adattamento e traduzione sono entrambi classificati come "opere derivate", nonostante tanto l'accademia quanto l'industria culturale continuino a considerarle in modo separato (Venuti 2005, 29).

Questa digressione sui concetti di traduzione, messinscena e adattamento e della loro relazione con il testo vuole sottolineare come la parola non sia che una delle componenti in gioco nella traduzione per il palcoscenico.

### *La traduzione teatrale: caratteristiche e problematiche*

#### *Durata*

Se nella traduzione editoriale la maggiore o minore lunghezza del testo non influenza in modo sostanziale la ricezione, per quanto riguarda la messinscena il fattore tempo è fondamentale: la durata di una battuta sulla scena contribuisce infatti a costruire il suo significato. Tale durata è determinata tanto dalla lunghezza della battuta quanto dalla velocità di eloquio in uso in quel dato tempo e dato luogo. Per esempio, è risaputo che nell'Inghilterra shakespeariana il ritmo di recitazione fosse decisamente veloce, e di conseguenza tragedie che oggi occuperebbero svariate ore risultavano molto più brevi (Carlson 1964, 56). Se al fattore ritmo sommiamo l'ordinaria maggiore lunghezza delle lingue romanze rispetto all'inglese, ecco che le *play* di Shakespeare in italiano si dilatano nel tempo e di conseguenza vengono, nella maggioranza dei casi, tagliate vistosamente. Il pubblico di un dato luogo e di una data epoca è abituato a una determinata durata della messinscena: in Italia oggi, per esempio, è considerata consueta una durata fino alle tre ore, e c'è un'abitudine diffusa all'intervallo; nella Repubblica popo-

<sup>3</sup> "The fidelity discourse [...] assumes that a novel 'contains' an extractable 'essence', a kind of a 'heart of the artichoke' hidden 'underneath' the surface details of style [...] But in fact there is no such transferable core: a single novelistic text comprises a series of verbal signs that can trigger a plethora of possible readings. An open structure, constantly reworked and reinterpreted by a boundless context, the text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext". (Stam 2005, 15).

lare, sono consuete durate fra i 90 e i 120 minuti senza intervallo. Naturalmente il regista può scegliere di non rispettare tali abitudini, ma deve considerare che questo influirà sulla ricezione della messa in scena.

Il passaggio dal cinese all'italiano comporta forzatamente un allungamento del testo tradotto, in primo luogo per la diversa lunghezza delle parole. Nel caso in cui la traduzione si leghi a una messinscena, è utile sfruttare la scena e i segni extralinguistici (scenografie, oggetti, movimenti degli attori sul palco) per contrarre le battute con un uso diffuso di deittici, omissione di pronomi personali e vocativi, ecc.:

one might for example translate: 'I want you put the hat on the table' by 'Put it there' accompanied by a look or gesture, thus reducing the sentence to its deictic elements (Pavis 1989, 31)

Buona pratica generale è inoltre cercare la “parola esatta” che riassume in sé l'intero carico/spettro semantico senza distribuirlo su più parole (per esempio determinante/ determinato): molto interessante, a questo proposito, l'analisi delle correzioni da parte di Montale delle bozze delle traduzioni delle sue *nègres*: la maggioranza dei suoi interventi miravano a contrarre il testo, distillando le parole essenziali (Grignani 1988, 3-20).

Come sottolineato nel Capitolo 1, la caratteristica di concisione e polisemia della lingua cinese deve comportare uno sforzo di sintesi e/o sottrazione da parte del traduttore, al fine di evitare una resa ridondante, e questo è ancora più urgente nella traduzione di testi teatrali. Banalmente, rappresentano tentazioni di espansione del testo i numerosi gruppi verbali composti da verbo e complemento risultativo, o da verbo e complemento direzionale, che una resa puntuale vedrebbe dilatarsi in italiano in gruppi verbali complessi con un verbo principale e uno subordinato al gerundio; o la proliferazione creativa di aggettivi bisillabici derivati dalla giustapposizione di due aggettivi monosillabici, che spesso giocano sulla somma di sensazioni collegate a sensi diversi (gusto e olfatto oppure olfatto e vista, ecc.) per offrire una descrizione più vivida; la resa puntuale di questi composti costringerebbe l'italiano ad accostare due aggettivi, o utilizzare una perifrasi, con conseguente dilatazione del metatesto che rischierebbe di perdere efficacia, vivacità e ritmo. A proposito di ritmo, nella frase seguente tratta dal celebre monologo d'amore in apertura de *Lian'ai de xiniu* (恋爱的犀牛, *Rinoceronti in amore*) di

Liao Yimei 廖一梅, vediamo quattro predicativi del soggetto composti da quattro caratteri, a loro volta preceduti da un determinante in cui è ripetuta la costruzione comparativa 像。。。一样:

你的新鲜和你的欲望把你变得像动物一样的不可捉摸，像阳光一样无法逃避，像戏子一般的毫无廉耻，像饥饿一样冷酷无情。(Liao 2012, 179)

Novità e desiderio ti hanno trasformato: sei inafferrabile come gli animali selvatici, implacabile come i raggi del sole, spudorata come i commedianti, spietata come la fame.

Nella mia analisi, il ritmo è chiave in tutto il monologo e in particolare nella frase in oggetto, ed è sul parallelismo della struttura e sul ritmo che si basa la proposta di traduzione: tutte le espressioni a quattro caratteri sono fatte corrispondere ad aggettivi singoli, assonanti a due a due; per quanto riguarda le costruzioni comparative, si è optato per un parallelismo con variazione, che ancora una volta associa i primi due (costruzione determinate/determinato) e i secondi due (sostantivo singolo). In questo modo, si è costruita una cadenza ritmata, che si ripete con minime variazioni. In caso di necessità, si può facilmente ridurre anche i primi due comparativi a sostantivi singoli, accelerando in questo modo il ritmo.

## 2.2 Performability

La cosiddetta ‘*performability*’ è una delle questioni più dibattute nella letteratura dedicata: spesso equiparata a *speakability* o *breathability*, valuta l’adeguatezza/ facilità di un dato testo ad essere recitato sulla scena. Il dibattito intorno a questo concetto si apre nel XX secolo, e si collega alla centralità acquisita dal testo scritto nel teatro naturalista e postnaturalista:

what post-naturalist theatre demands is a high degree of fidelity to the written text on the part of both director and performers, and once the idea of fidelity was established, it was imposed on the whole gamut of theatre texts[...]if performers

were bound in a vertical master-servant relationship to the written text, so also should translators be [...] one avenue of escape for translators was to invent the idea of *performability* as an excuse to exercise greater liberties with the text than conventions allowed. (Bassnett 1991, 105)

In un primo tempo la stessa Bassnett (1985) aveva provato ad analizzare questo concetto applicandolo rispettivamente al testo – *performability* come caratteristica del testo che risulterebbe scorrevole/fluido alla recitazione sul palco – e alla messinscena – *performability* come caratteristica della messinscena, che sfrutterebbe una serie di strategie di adattamento culturale per risultare agevolmente compresa e accolta dal pubblico di un dato tempo e luogo. Tuttavia, quando il dibattito è esploso negli anni '90, la stessa Bassnett ha preso posizione contro l'uso di tale concetto, troppo vago e mai definito in modo soddisfacente (Bassnett 1991). Sull'altro fronte, Pavis ne ha sostenuto l'utilità, collegandolo strettamente alla messinscena: tradurre significherebbe interpretare il testo nella direzione di un'ipotetica messinscena, e “the criterion of the playable or speakable text is valid on the one hand as a means of measuring the way a particular text is received” (Pavis 1989, 30).

Nella definizione trasversalmente ripetuta, *performability* si configura come l'abilità a produrre un testo scorrevole, dal ritmo fluente, facilmente recitabile sulla scena. Al di là del fatto che il criterio di “recitabilità” è ampiamente soggettivo e varia nel tempo, con questa definizione il concetto di *performability* si avvicina pericolosamente – denunciano sia Pavis che Bassnet – all'ideale di traduttore invisibile, che produce testi ‘confortevoli’ nella loro fluente omologazione (Venuti 1999). Sicuramente questo concetto intercetta necessità di ritmo della battuta (Wellwarth 1981, 140), musicalità (Pelletier 1988), facilità/difficoltà di pronuncia a voce alta sulla scena che sono componenti significative di testi intesi per l'ascolto. Tuttavia,

it is important to point out that the distinction between translations that can and those that cannot be performed is entirely ideological, based on taste and cultural/subjective conceptions of theatricality. (Laera 2019, 47)

Laera propone svariati esempi a dimostrazione del fatto che, in base al concetto di teatro e all'ipotesi estetica che viene portata avanti, si possano ricercare effetti

diversi: la fluidità e la scorrevolezza sono soltanto due delle svariate possibilità. La ricerca di effetti stranianti può per esempio portare a scegliere traduzioni anti-naturalistiche e/o obsolete, proprio per creare un effetto di distanza e di estraneità, in aperto contrasto con i risultati che la *performability* mira ad ottenere.

### *Il registro parlato*

Il teatro è definito il genere del “registro parlato”, essendo costituito da dialoghi e/o monologhi: pur partendo dall’assunto che il dialogo teatrale non è un dialogo naturale, ma la ricostruzione drammatica di un dialogo, la restituzione della vivacità dello scambio dialogico, delle sfumature di senso portate da pause, esclamazioni e interiezioni è cruciale. In assenza dei passaggi descrittivi propri della narrativa, la caratterizzazione dei personaggi deve infatti emergere attraverso le battute dei protagonisti:

Good playwrights give each character his or her own voice. Good translators maintain that differentiation (Zatlin 2005, 77).

È perciò molto importante prestare grande attenzione ai segnali più o meno espliciti che distinguono le diverse ‘voci’ dei personaggi: dal registro aulico/volgare del lessico, alla struttura della frase e soprattutto alle particelle modali e interiezioni utilizzate, le quali offrono indicazioni fondamentali per comprendere l’intenzione del locutore e le sue eventuali emozioni (dubbio, sorpresa, ecc.). Per esempio, in *Gesù, Confucio e John Lennon* (耶稣·孔子·披头士列侬, 1989) Sha Yexin 沙叶新 distingue in modo netto il registro dei tre personaggi in gioco: l’aulico saccente di Confucio, infarcito di citazioni attinte a piene mani da testi classici e filosofici; quello scurrile, giovanile e contemporaneo di John Lennon e infine quello neutro di Gesù.

耶 稣：下边就是月球！

列 依：我的妈呀，总算有了个落脚点。

孔 子：真可谓不远万里。翼若垂云怒而飞，背负青天莫夭阏<sup>4</sup>。

【孔子、耶稣、列依降落在月球上，三人一接触月面便像皮球似的弹跳起来。

孔 子：（惊慌地）哎呀呀，为何弹跳不已，弹跳不已！

列 依：他妈的真有意思：月球的引力只有地球的六分之一，我们每个人都轻了六分之五，都成了跳高冠军！

(Sha Yexin, incipit II atto)

Gesù: C'è la Luna qui sotto!

Lennon: Ah cazzo, finalmente un posto dove fermarci.

Confucio: Non una sì ragguardevole distanza in verità. Vigorose s'involano le ali come nuvole appese, il cielo limpido reggono sul dorso, non conoscono ostacoli.

*Confucio, Gesù e Lennon scendono sulla Luna, ma appena toccano la superficie lunare iniziano a rimbalzare come palle di gomma.*

Confucio: (spaventato) Qual sarà la ragione di questo saltellare senza posa, senza posa alcuna!

Lennon: Cazzo, che figata! La forza di gravità della Luna è solo un sesto di quella terrestre, qui siam più leggeri di cinque sestis, siam diventati tutti campioni di salto in alto!

Sha Yexin marca e spesso forza la differenza di registro dei tre personaggi in modo da ottenere tre tipi o caricature, che interagendo creano una catena di situazioni comiche. La comicità e la satira sono una delle dominanti di questa *pièce*: in traduzione, l'attenzione alla costruzione delle diverse voci e dell'effetto comico che esse comportano diventa quindi cruciale.

Uno degli obiettivi principali della lettura e dell'analisi traduttologica del prototesto deve essere quindi l'identificazione della cosiddetta 'voce' caratteristica dei singoli personaggi. Essa infatti deve essere orientata a livello di testo, quindi nel

<sup>4</sup> Si tratta di una parafrasi dell'incipit del primo capitolo del *Zhuangzi*, in cui si parla dell'uccello Peng. La didascalia che apre il secondo atto spiega che i tre, inviati da Dio sulla Terra, si sono involati a cavallo delle nuvole attraverso il firmamento.

corpus intero delle battute del personaggio, non sulla battuta singola: è possibile e anzi assai frequente ‘spostare’ su battute contigue, precedenti o successive effetti comici, caratterizzazione marcata di lessico aulico o volgare o slang. È molto rischioso lavorare a livello della battuta singola isolata dal corpus del parlato del personaggio, si perde con facilità la congruità del suo discorso e della sua psicologia.

Il registro parlato pone una serie di problematiche in traduzione, a partire dalla comprensione dei sottintesi e dall’abitudine alla scrittura di tale registro: di frequente esso si arricchisce di sfumature locali o dialettali tanto a livello di struttura che di lessico, utilizza neologismi o espressioni gergali proprie di determinati gruppi sociali, ecc. Accanto alla comprensione, la produzione del registro colloquiale/gergale costituisce una sfida traduttiva, che può incappare (quando si traduce per l’editoria) nelle correzioni dei revisori, i quali tendono a riportare idioletti carichi di espressioni gergali, con eventuali errori di grammatica e/o sintassi, ecc. a una lingua neutra. È piuttosto comune infatti che il parlato sfugga alle regole della grammatica e della sintassi, così come alla codificazione dei dizionari; sfogliando per esempio le traduzioni cinesi del teatro di Pirandello effettuate nella Repubblica Popolare Cinese degli anni ’80, quando le possibilità di sperimentare la lingua viva (in presenza o tramite prodotti audiovisivi) erano molto limitate, notiamo come una serie di esclamazioni proprie dell’uso quotidiano siano risultate opache e interpretate alla lettera:

*Ordulfo*: Va’ là! T’ajuteremo noi (Pirandello, 133)<sup>5</sup>

别着急，我们帮助你。(Wu, 79)

走，上那边去，我们给你帮忙。(Lü, 126)

<sup>5</sup> Negli esempi citati, vengono presi come riferimento per i numeri di pagina le seguenti edizioni: Luigi Pirandello, *Enrico IV*, in: *Sei personaggi in cerca d’autore*, Oscar Mondadori, Milano 1984; Wu Zhengyi 吴正义 (trad.), *Hengli sishi* 亨利四世 (Enrico IV), in: *Xiju er zhong* 戏剧二种 (Due pièce), Renmin wenzue, Beijing 1984, 73-146; Lü Tongliu 吕同六 (trad.), *Hengli sishi*, in *Xunzhaiziwo* 寻找自我 (Cercando sé stessi), Lijiang, Guilin 1989, 120-98.

In questo esempio, soltanto la prima traduzione disambigua la lettera dell'espressione "va' là"; nel seguente, entrambi i traduttori si fermano al piano letterale, travisando la funzione dell'esclamazione:

*Arialdo*: Andiamo, andiamo! [Vedrai come in poco tempo ...]

(Pirandello, 138)

走吧, 走吧! (Wu, 81)

走吧, 走吧! (Lü, 127)

Lungi dal puntare il dito contro sviste che nella pratica capitano anche traduttori più esperti e preparati (come appunto Wu Zhengyi e Lü Tongliu), questi esempi hanno la funzione di sensibilizzare alla questione della comprensione di sfumature, sottintesi e usi colloquiali/gergali. Per esempio, è ben conosciuto e codificato anche nei manuali di base di lingua cinese comunicativa l'uso di "*chi fan le ma*" (吃饭了吗?) come frase di saluto/abboccamento per cominciare un dialogo: assodata la comprensione della funzione, la scelta di una traduzione addomesticante o meno dipenderà dal contesto e dalla strategia adottata dal traduttore. In *Cesuo* (厕所 *Toilet*, 2004) di Guo Shixing 过士行, Vicino A si rivolge a Zhang che sta uscendo dal gabinetto pubblico con "*Chi la nin?*" (吃啦您); ma tale battuta suona del tutto fuori luogo dato il contesto dei gabinetti in cui si trovano, e Zhang lo rimarca subito rispondendo "*Ni shuo shenme*" (你说什么? Cosa hai detto?). Questo scambio provoca l'ilarità del pubblico e intreccia il filo dell'umorismo crasso che, sfruttando il luogo (i cessi pubblici) e il turpiloquio ad esso collegato (merda, cagata, stronzata, ecc.), sottende all'intera pièce. Nella sua traduzione, Sergio Basso sceglie di dilatare la battuta accostando la trasposizione della lettera e della funzione faticata: "Come va? Ha mangiato?" (Guo 2017, 28).

Nel registro parlato, un ruolo fondamentale viene giocato da forme di cortesia (in primis, l'alternanza di tu/lei) ed appellativi, i quali dipendono fortemente da contesto e abitudini della linguacultura e variano nel tempo e attraverso i diversi gruppi sociali; possono esprimere rispetto/disprezzo, o essere utilizzati in funzione ironica/satirica.<sup>6</sup> Nel corso della lettura traduttologica è importante identificare la funzione degli appellativi così come della presenza/assenza delle formule di

<sup>6</sup> Per un'analisi puntuale della resa degli appellativi cfr. Pozzi 2022.

cortesìa (corrispondente o meno all'uso/abitudine della lingua/cultura nel prototesto, o avente funzione altra come satira, scherno ecc.) e lavorare su tale funzione per caratterizzare rapporti e personaggi nel metatesto. Riprendendo il concetto che ogni personaggio ha una sua voce, allora ogni personaggio si posizionerà nel contesto sociale della *pièce* in base all'appellativo con cui viene chiamato e che è vitale per definire rapporti di forza e di debolezza: a titolo di esempio, osserviamo come nella celebre *pièce Chaguan* (茶馆 *Casa da tè*, 1957) di Lao She 老舍, che prevede una settantina di personaggi, i numerosi avventori della casa da tè si rivolgano al protagonista, Wang Lifa 王利发, con Wang zhanggui 王掌柜 (Manager Wang nella traduzione inglese); soltanto il proprietario della casa da tè, Qin Zhongyi 秦仲义 si rivolge a lui con Xiao Wang 小王 (piccolo Wang): l'uso di *xiao* davanti al cognome può al tempo stesso segnalare una differenza di età, ma anche una differenza di gerarchia o posizione sociale. Il traduttore inglese sceglie di eliminare il titolo onorifico "manager" e utilizzare soltanto Wang Lao She 2005).

#### *Culturemi e ricollocazione culturale*

La questione della resa dei culturemi è trasversale a varie tipologie di testi, letterari e/o tecnico/scientifici: le generali modalità di costruzione di strategie traduttive, fra addomesticamento e straniamento, sono descritte nel saggio introduttivo. Vorrei qui dedicare uno spazio di riflessione a una problematica specifica della traduzione teatrale/traduzione per la scena, la quale esclude tanto il ricorso alle note esplicative, quanto limita le dilatazioni del prototesto (abbiamo visto come la durata sia un elemento cruciale). Una strategia che viene a volte adottata è quella di rimandare al paratesto una serie di concetti base per la comprensione del testo: come accade con prefazioni e postfazioni dei romanzi, le messe in scena sono accompagnate dai programmi che possono includere, insieme ai *credits* e alla presentazione della *pièce*, eventuali notazioni esplicative. Tuttavia, è piuttosto rischioso rinviare qui informazioni cruciali per la comprensione del testo: non è detto che lo spettatore abbia cura di leggerlo. Molto più interessante, fruttuoso e peculiare della traduzione per la scena è il ricorso a segni extralinguistici (gesti, suoni, luci, immagini, oggetti scenici) per disambiguare i culturemi: si tratta di una via percorsa di frequente ed estremamente produttiva di soluzioni quando il traduttore collabora con regista e attori alla messinscena. Questo caso di "cooperative translation", come abbiamo sottolineato, è ideale e al tempo stesso non

così diffuso, essendo spesso il traduttore chiamato a predisporre un canovaccio per quanto possibile neutro al servizio di regista e drammaturgo.

Come sottolinea Maria Gottardo nel capitolo dedicato alla traduzione del testo narrativo, la scelta fra i due poli addomesticamento/straniamento non è esclusiva ma una negoziazione continua orientata da una macrostrategia a livello testuale. Tuttavia, se la scelta fra i due poli è comune a tutti i traduttori letterari,

The decision to relocate is arguably more consequential with a text for performance than with a text intended to be read privately. [...] Rather, the wholly domestic and the wholly foreign are at the opposite poles of a single spectrum of sophisticated possibilities. The very richness of this composite form gives the theatre its special capacity to juxtapose the alien and the familiar. (Hale and Upton *Introduction* in Upton 2000, 7)

Passando dal piano micro di riferimenti culturali singoli al piano macro del testo nella sua integrità, sono frequenti i casi di messinscena che optano per una ricollocazione culturale del testo nella cultura d'arrivo: torniamo così alla questione del confine grigio fra traduzione e adattamento cui abbiamo accennato. Per esempio, nella sua versione di *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo (1970),<sup>7</sup> il celebre regista Meng Jinghui 孟京辉 intreccia la Cina contemporanea con l'Italia degli anni '70, e il testo di Dario Fo con la biografia di Fo stesso, in un'operazione che da un lato, attraverso vari mezzi scenici e l'inserimento di parti testuali, vuole spiegare al pubblico il teatro di Fo e il contesto storico sociale dell'Italia in cui è emerso, e dall'altro smonta e rimonta il prototesto trasportandolo in uno spazio che non è marcato né nel tempo né nello spazio, per estrapolarne i temi universali quali violenza, corruzione e autoritarismo (Ferrari 2012, 228-37).

Tuttavia non mancano fortunate alchimie che permettono viaggi verso culture distanti di testi strettamente legati a un determinato momento e un determinato luogo: il successo in Perù del testo *Wubezhizhong* (乌合之众 *The crowd*, 2014) di Nick Rongjun Yu 喻荣军 ne è un esempio. La pièce riflette sulla psicologia di massa e sull'influenza del gruppo e di internet nell'indirizzare i comportamenti individuali attraverso 40 anni di storia del continente cinese, dalle faide tra fazioni

<sup>7</sup> Andata in scena per la prima volta nel 1998, apprezzata dallo stesso Dario Fo che ha assistito alla messinscena a Torino nel 1999, ha riscosso un grande successo di pubblico e rimane oggi uno dei cavalli di battaglia del regista, ancora in cartellone nel suo teatro Fengchao 蜂巢 di Pechino.

di Guardie rosse a Chongqing alla fine degli anni '60 fino al Movimento degli Ombrelli di Hong Kong del 2014. Nonostante i numerosi riferimenti puntuali alla storia cinese, il testo è stato tradotto e messo in scena senza alcun intervento di adattamento, facendo leva sulla memoria delle lotte fra le diverse fazioni dei gruppi maoisti peruviani. La messinscena fortemente simbolica ha amplificato la portata universale della riflessione della *pièce* sul concetto di individuo e di individuo come parte di un gruppo (Ferrari 2019).

### *Dominanti e strategie traduttive*

Vorrei ribadire l'importanza del concetto di dominante già discusso da Pesaro nel saggio introduttivo: l'identificazione della/e dominante/i è fondamentale per delineare una strategia traduttiva, e l'ambito della traduzione teatrale non fa eccezione. Un testo che perde la sua funzione (drammatica, satirica, comica) perde coesione ed organicità, non è più un testo<sup>8</sup> ma una lunga serie di frasi. Riprendendo la questione dell'adattamento, molti commentatori tendono, nel caso particolare dei testi drammatici da fruire attraverso la messa in scena, a propendere per soluzioni addomesticanti, o a una ricollocazione culturale, che ricostruisca le dominanti del prototesto: accade, per esempio, per lo humour, fortemente collegato alla cultura e alla società di un dato tempo e di un dato luogo.

Vorrei proporre l'esempio del teatro di Guo Shixing: *pièce* come *La via delle maleparole*<sup>9</sup> o *Tornare a casa*<sup>10</sup> includono numerose scene in cui giochi della lingua prevalgono sull'azione drammaturgica, con lo specifico obiettivo di costruire un piano umoristico/satirico. Il dialogo procede senza seguire un filo logico, ma utilizzando le parole come unico mezzo di concatenazione: viene ripetuta la medesima battuta sostituendo il soggetto o il complemento oggetto, oppure viene

<sup>8</sup> Berman sottolinea come il primo criterio di valutazione di una traduzione sia che il testo 'se tient': "Tenir a ici un double sens: tenir comme un écrit dans la langue réceptrice, c'est-à-dire essentiellement ne pas être en deçà des 'normes' de qualité scripturaire standard de celle-ci. Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, comme un véritable *texte* (systématicité et corrélativité, organicité de tous ces constituants)". (Berman 1995, 65).

<sup>9</sup> *Huaihua yi tiao jie* (坏话一条街), andata in scena per la prima volta nel 1998 per la regia di Meng Jinghui. Il titolo stesso si gioca sulla assonanza di *huaihua* (槐花 fiori di sofora) e *huaihua* (坏话 maleparole).

<sup>10</sup> *Hui jia* 回家, andata in scena per la prima volta nel 2010 per la regia di Lin Zhaohua 林兆华.

costruita una nuova battuta partendo da una delle parole di quella precedente, oppure giocando su rime e assonanze.

声音 那又怎么样？你难道从榨油中了解了生命的**真谛**？  
 老人 **真谛**我都没听说过，我就听说过**阴蒂**。  
 声音 你都什么岁数了，还这么不靠谱儿。  
 老人 这是我记得的唯一一个外国名儿，就是**印度**，我念的是英文。  
 声音 对不起，我们又被汉语所害。  
 老人 是啊，甭说**阴蒂**，就是**阴道**我都烦了。  
 声音 这回我可没听错吧？  
 老人 有人向我推销一部二手货，两个**阴道**的音响，.....  
 声音 等等，应该是**声道**吧？  
 老人 是，反正是**生命**的**通道**吧。  
 声音 **声音**的**通道**。  
 老人 咱们干吗老说这个呢？  
 (Guo 2015, 285-86)

Voce: E allora? Possibile che tu abbia compreso l'**essenza** della vita facendo la spremitura dell'olio?

Vecchio: Di **essenza** non ho mai sentito parlare, però ho sentito parlare di **clitoride**.

Voce: Alla tua età, ancora così incosciente!

Vecchio: Questa è l'unica parola straniera che mi ricordo, **India**, ecco, sto parlando inglese!

Voce: Scusami, di nuovo il cinese ci ha portato fuori strada.

Vecchio: Appunto, io ne ho abbastanza, non solo di **clitoridi** ma anche di **vagine**.

Voce: Questa volta però non ho sentito male!

Vecchio: Un tale voleva vendermi della roba di seconda mano, due diffusori **vaginali**.

Voce: Fermo fermo, vuoi dire **acustici**?

Vecchio: Ma sì, i **canali della vita**!

Voce: I **canali del suono**.

Vecchio: Perché continuiamo a parlare di queste cose?

In questo esempio tratto da *Hui jia*, il sottile *fil rouge* che collega le battute è costituito dal gioco di rime e assonanze evidenziato in grassetto: *zhendi* (verità, essenza)/ *yindi* (clitoride) / *Yindu* (India) / *yindao* (vagina) / *shengdao* (canale del suono) / *shengming de tongdao* (canale della vita)/ *shengyin de tongdao* (canale del suono). La traduzione proposta è puramente di servizio, non presenta alcun lavoro finalizzato a ricostruire il gioco di rime assonanze che dà significato e concatenazione al brano. La *pièce* si configura come atto unico, in cui l'unico elemento di "intreccio" è rappresentato dal fatto che il protagonista, un vecchio malato di Alzheimer, vuole tornare a casa ma la Voce (che scopriremo verso i tre quarti del testo essere l'anima del vecchio) non lo lascia entrare. Il testo fluisce attraverso una serie di episodi e di personaggi che non sono collegati da nessi logici o temporali, ma fluiscono come resti di memoria alla deriva, dispiegando il pensiero allucinato del vecchio che continua a correre avanti e indietro fra realtà/finzione, presente/passato. Nei singoli episodi il discorso non è tenuto insieme dal filo della logica, ma da sottili trame della lingua, da giochi e intrecci di parole che creano nuovi sensi e nuovi binari lungo cui il discorso continua a deviare ora di qui, ora di là. Ho utilizzato questo brano come testo di lezione in un corso dedicato alla traduzione teatrale: una volta effettuata l'analisi traduttologica del prototesto ed evidenziate le assonanze, la classe ha identificato come dominante il gioco linguistico con funzione umoristica/satirica e lavorato in modo creativo alla costruzione di un metatesto che ricostruisse lo scanzonato gioco di assonanze, penalizzando eventualmente la resa puntuale della lettera.

L'attenzione alle dominanti del testo è cruciale a mio avviso anche nella traduzione per il sopratitolaggio: nonostante venga da più parti inteso con mera funzione comunicativa, con l'obiettivo di superamento della barriera linguistica, questo tipo di traduzione non è esente da problematiche culturali, e soprattutto rischia di risultare del tutto inefficace se, mettiamo il caso, perde la funzione satirica in un testo in cui essa è dominante. Prendendo un esempio concreto, nella *pièce Rinoceronti in amore*, la chiave umoristica è fondamentale in molte scene: la seguente, per esempio, irride giocosamente agli intermezzi pubblicitari che interrompono i programmi televisivi, sottolineando nel contempo la pericolosa china della società contemporanea verso la corsa ai consumi attraverso l'ingresso a sorpresa di un promotore di spazzolini da denti.

牙刷：大家好，我是汇晨公司的广告员，耽误大家几秒针的宝贵时间。在飞速发展的信息时代，我们高兴地迎来了卫生洁具的划时代的革命。它就是我们公司生产的高科技产品钻石牌钻石型钻石牙刷。诸位有所不知，当你每天刷完牙之后，细菌很快会在口腔内滋生，它会导致蛀牙、牙菌斑、口腔异味和牙石。有口气，处处受气，怎么办？只要您每天早晚使用我们公司生产的钻石牌钻石型钻石牙刷，您就能扼杀细菌存留的机会，口气清新，没有异味，没有蛀牙，不再受气。早晨刷牙出门体面，晚上刷牙刺激性欲.....因为它是第一支经中华口腔医学会检测认证，并能有效地预防龋齿的牙刷品牌。我们的口号是：看那边！没有蛀牙！大家请不要误会，其实我来这里的真正目的是向大家报喜，喜从何来？这位大哥问得好！凡购买我们公司的钻石牌钻石型钻石牙刷者，将得到汇晨公司对首都人民的“赠、送、给”真诚大回报，何为“赠送给”？这位小姐又问了。“赠送给”就是我们将免费赠送给您两支钻石牙刷。来吧，让我们大家一起在卫生化生活的天地里翱翔吧！（Copione edizione 2014, 3)

TRADUZIONE:

Spazzolino: Buongiorno a tutti! Sono un promotore della ditta Hui-chen, ruberò soltanto pochi secondi del vostro tempo. In questa era dell'informazione in rapida evoluzione, siamo lieti di dare il benvenuto a una rivoluzione epocale nei sanitari – è proprio il nostro spazzolino *high tech* Diamond modello Diamond marca Diamond. Forse l'ignoranti non sanno che ogni giorno, dopo che vi siete lavati i denti, i batteri si propagano rapidamente nella cavità orale causando carie e macchie sui denti, alito pesante e tartaro. Se hai l'alitosi tutti son scontrosi... Che fare? Basterà utilizzare ogni giorno lo spazzolino Diamond modello Diamond marca Diamond per eliminare a fondo tutti i batteri, avrete un alito fresco, senza più carie e gusto cattivo, e senza più figuracce. Usalo la mattina per uscire in piena forma e la sera per essere più sexy... Perché è la prima marca di spazzolini approvata dall'Associazione odontoiatrica cinese in grado di prevenire efficacemente la carie. Il nostro motto è: guarda avanti! Via il tartaro! Non mi fraintendete per favore, oggi sono qui per annunciarvi una grande

notizia. Che grande notizia? Grazie signore, ottima domanda! Tutti coloro che compiranno spazzolini da denti modello Diamond marca Diamond della nostra azienda, saranno premiati con “un dono, un regalo, un omaggio” messo a disposizione dalla Huichen. Che cosa significa “un dono, un regalo, un omaggio”? Grazie signorina, ottima domanda! “Un dono, un regalo, un omaggio” è appunto la nostra offerta gratuita di due spazzolini da denti Diamond. Venite, voliamo insieme nel paradiso di una vita igienizzata!”<sup>11</sup>

SOPRATITOLI TAGLIATI SU MESSINSCENA 2014,  
TOURNÉE ITALIANA:

Buongiorno a tutti!

Sono un promotore della Huichen,  
ruberò pochi secondi del vostro tempo.

In questa nuova era dell’informazione

diamo il benvenuto  
a una rivoluzione epocale nei sanitari

si tratta del nostro prodotto *high tech*

lo spazzolino Diamond modello Diamond marca Diamond

Forse l’oro non sanno che ogni giorno,  
dopo che avete lavato i denti,

i batteri si propagano rapidamente nella cavità orale  
causando carie, macchie sui denti, alito pesante e tartaro.

<sup>11</sup> Copione utilizzato nella tournée italiana della pièce del 2014, traduzione e traduzione per il sopratitolaggio a mia cura.

Se hai l'alitosi, tutti son scontrosi

– Che fare?

– Che fare?

Basterà utilizzare ogni giorno lo spazzolino Diamond  
modello Diamond marca Diamond

per eliminare a fondo tutti i batteri,

avere un alito fresco,

senza più carie e gusto cattivo, e senza più figuracce!

Usalo la mattina per sentirti in forma  
e la sera per essere più sexy, perché?...

– Perché?

– Perché è la prima marca approvata  
dall'Associazione odontoiatrica cinese

in grado di prevenire efficacemente la carie.

Il nostro motto è: Via il tartaro!

Non mi fraintendete, oggi sono qui

per annunciarvi una grande notizia.

Che grande notizia?

Grazie signore, ottima domanda!

Tutti coloro che compreranno spazzolini Diamond

saranno premiati con “un dono, un regalo, un omaggio”  
messo a disposizione dalla Huichen.

Che cosa significa “un dono, un regalo, un omaggio”?

Grazie signorina, ottima domanda!

“Un dono, un regalo, un omaggio”  
è la nostra offerta gratuita

di due spazzolini Diamond

Venite, su!

voliamo insieme nel paradiso di una vita igienizzata!

Nonostante lo spazio limitato dei sopratitoli e il ritmo rapido di eloquio, la ripetizione ossessiva del marchio, strategica nei messaggi pubblicitari, è stata mantenuta almeno parzialmente, così come la buffa commistione di registro scientifico/parlato quotidiano che caratterizza il monologo, in modo da ricostruire la funzione comica attraverso lo scimmiettamento del linguaggio pubblicitario. Questa strategia ha spinto il pubblico a reagire con il riso, atteso dall'attore come risultato e al tempo stesso motore della sua azione. La reazione del pubblico è, infatti, parte integrante della messinscena.

### *Il sopratitolaggio*

Negli ultimi anni, gli studi dedicati alla traduzione audiovisiva (*audiovisual translation, AVT*) hanno conosciuto una rapida espansione, accompagnati e sostenuti da una rapidissima evoluzione delle tecnologie di supporto, così come da un'estensione dei campi di utilizzo, in particolare nel settore del sostegno all'accessibilità di prodotti audiovisivi per portatori di handicap. Solo molto recentemente la letteratura scientifica dedicata al sopratitolaggio ha visto un suo sviluppo distinto rispetto agli studi sul sottotitolaggio. Se le problematiche inerenti tecnica e pratica sono comuni (la lunghezza, la velocità, la standardizzazione degli usi

per distinguere le diverse voci che parlano, ecc.)<sup>12</sup>, essi tuttavia presentano una differenza sostanziale: mentre i sottotitoli sono “prodotti finiti”, sincronizzati con l’immagine che è sempre uguale ad ogni proiezione, i sopratitoli sono prodotti cosiddetti “non finiti” (Vervecken 2012): vengono proiettati dal vivo durante la performance, che deve essere ogni volta adattata al nuovo spazio scenico, al momento ed eventualmente anche al pubblico. Pur non tenendo conto di eventuali interventi/modifiche al contenuto e/o alle battute (spesso con il trascorrere delle messinscena gli attori adattano il tempo e talvolta il contenuto della battuta, aggiungono/eliminano vocativi o reazioni fatiche ecc. che dovrebbero via via essere registrate nei sopratitoli), è possibile e anzi probabile che venga modificato il posizionamento della barra dei sopratitoli e/o la sua grandezza con conseguenze inevitabili sul taglio dei frammenti testuali e degli a capo.

Surtitles will never be a final and static product suitable for every performance, quite apart from the need for a simultaneous synchronization with the source text, makes them a unique topic in AVT Studies (Oncinis 2015, 52).

La maggior parte della letteratura dedicata al sopratitolaggio si concentra sull’opera lirica, per la quale ha iniziato a essere ampiamente utilizzato con l’obiettivo di superare la barriera linguistica (interlinguistica ma anche intralinguistica: pensiamo ad esempio ai libretti dell’opera italiana sopratitolati in Italia per superare la difficoltà di comprensione del testo cantato) e attirare un pubblico giovane. La risposta positiva da parte degli spettatori ha portato al consolidamento di un uso: ormai quasi tutti i teatri d’opera hanno installato impianti fissi più o meno sofisticati per i sopratitoli e hanno tecnici specializzati nello staff. La situazione è molto diversa nel caso del sopratitolaggio a teatro, che viene utilizzato sostanzialmente in caso di barriere linguistiche, per esempio in occasione della tournée di troupe straniere o nei festival internazionali. Di conseguenza, molto di rado i teatri di prosa hanno un impianto dedicato e normalmente si rivolgono ad aziende esterne che forniscono personale e subaffittano equipaggiamenti da adattare allo spazio. Questo porta una serie di problematiche pratiche, come il posizionamento delle attrezzature temporanee, che possono faticare ad accomodarsi allo spazio; stili e standard differenti di sopratitolaggio anche all’interno dello stesso festival;

<sup>12</sup> Nella ricca letteratura disponibile, cfr. Fong e Au 2009, che si concentra su sottotitolaggio e doppiaggio in Asia.

e infine personale esterno che conosce molto bene i software in uso nella propria azienda e meno bene la messa in scena da sopratitolare.

Il processo di sopratitolaggio consta di due fasi: l'elaborazione dei sopratitoli e la proiezione (Oncinis 2015). Molte volte queste fasi fanno capo ad attori diversi e accade che spesso, in particolare nei festival internazionali, che entrino in gioco tre diverse figure professionali: il traduttore, colui che in loco taglia i sopratitoli in base alla situazione reale (lunghezza e posizionamento del video di proiezione, distanza del pubblico e di conseguenza scelta della grandezza del carattere, ecc.) e colui che li proietta. Questa frammentazione del lavoro comporta problematiche che influiscono spesso in modo negativo sul risultato. Il taglio del sopratitolo è ben lungi da un semplice spostare gli "a capo" in base alla lunghezza della sbarra di proiezione: gli "a capo" influiscono sulla lettura, comprensione e ricezione del testo, ed è possibile che nuovi tagli richiedano una revisione della frase in modo da anticipare/posticipare il verbo o il soggetto o l'oggetto, insomma una vera e propria ri-traduzione.

In una situazione ideale, il traduttore segue la troupe e adatta e riadatta la sua traduzione alla situazione contingente di proiezione in un dato spazio, in un dato momento, per un dato pubblico. Nella realtà dei fatti, la traduzione ha un ruolo spesso minimizzato nei progetti internazionali e ridotto a mero strumento di comunicazione interlinguistica (Conceison 1995, 156). Frequentemente il budget dedicato è minimo e le scadenze velocissime; in particolare, nel caso di partecipazioni a festival internazionali che non prevedono una tournée successiva, accade che la traduzione venga commissionata con tempi strettissimi senza fornire il supporto video, con risultati forzatamente non felici: il traduttore infatti non ha alcuna informazione su tempo e durata delle battute, sulle scenografie e sugli oggetti presenti in scena, su silenzi e movimenti degli attori, insomma su tutti i segni che compongono la performance. Come abbiamo sottolineato, la lingua non è che uno dei segni della messinscena, spesso trascurato dagli stessi registi che, nella visione d'insieme del palcoscenico, tendono a trascurare la barra dei sopratitoli, o a considerarla un'intrusa nel sistema di segni della messinscena, relegandola di lato o molto in alto, in posizioni disagiate per la lettura.

Per quanto riguarda la proiezione dei sottotitoli, se nel caso dell'opera la proiezione segue le battute musicali, e di conseguenza è sufficiente che l'operatore conosca la musica, per le messinscena teatrali l'operatore deve comprendere la lingua parlata dagli attori e mandare avanti i sopratitoli di conseguenza. Ormai

anche i software meno sofisticati permettono di affiancare almeno due testi, di cui uno viene proiettato (ad esempio il sopratitolo italiano) e uno rimane visibile solo all'operatore (ad esempio il testo cinese della performance). Tuttavia, è necessario che l'operatore conosca, insieme alla lingua della messinscena, anche la messinscena stessa, in modo da ovviare a eventuali errori/modifiche da parte degli attori che possono saltare/anticipare/aggiungere delle battute. La messinscena è un evento dal vivo, dunque unico e mai uguale a sé stesso. Normalmente l'agenzia di service ha in staff operatori che conoscono le maggiori lingue europee; diverso è il caso per le lingue asiatiche e il cinese che ci riguarda: in questo caso si possono verificare numerosi scenari compresi tra i due estremi di un operatore che conosce bene il software e non la lingua e avanza alla cieca, e dall'altra parte un operatore del tutto inesperto che non conosce il software pur conoscendo bene la lingua.

La traduzione rimane dunque un atto culturale anche nello spazio limitato dei sopratitoli: anche questi infatti devono essere pensati in termini di ricollocazione culturale. Se il traduttore teatrale "has a socio-political responsibility to define and address the target audience, which demands careful mediation of the source text" (Upton 2000, 2), il traduttore dei sopratitoli, pur lavorando su un testo strettamente legato a una determinata messinscena che fornisce una ben determinata chiave interpretativa, deve comunque essere sensibile all'agenda socio-politica che è sottesa alla cultura di partenza e a quella di arrivo. Non si tratta di una semplice trasposizione interlinguistica a scopo comunicativo: la traduzione dei sopratitoli richiede, al pari della traduzione dei testi teatrali, una riflessione su culturemi e dominanti, in modo da ricostruire, pur in uno spazio limitato, le funzioni del prototesto e provocare le reazioni del pubblico (riso, sorpresa, ansia, ecc.) che l'attore attende; anch'esse sono, infatti, parte attiva e integrante della performance.

### *Oltre la traduzione*

Translation is, and always has been, a question of power relationship, and the translator has all too often been placed in a position of economic, aesthetic and intellectual inferiority. In the theatre this is often seen at its most extreme (Bassnett 1991, 101).

Le questioni aperte collegate al teatro tradotto sono numerose: minimo spazio nell'editoria, oscuramento della figura del traduttore in favore del drammaturgo che lo rimpiazza spesso nei *credits*, ruolo della traduzione minimizzato nei progetti internazionali e considerato mera attività di trasposizione interlinguistica a scopo comunicativo, ecc. Al di là di tali dibattiti, preme sottolineare da un lato l'importanza fondamentale di un approccio culturale alla traduzione teatrale, dall'altro la stretta relazione fra traduzione e messinscena, e come la traduzione

in rhythm, ton, character, action and setting, implicitly or explicitly contains the framework for a particular mise en scène, guiding director, actors, designers and finally audience towards a particular spectrum of interpretation. (Upton, 2000, 9)

La riflessione sulla lingua e sul rapporto lingua/cultura, lingua/contesto sociale è oggetto di molti testi teatrali che riflettono su temi di integrazione, interculturalità, colonialismo culturale: cito a mero titolo di esempio *Mama looking for her cats* (1988) di Kuo Pao Kun, che riflette sulla situazione sociale della Singapore contemporanea. Qui, nonostante la conclamata multiculturalità e le quattro lingue ufficiali (inglese, malese, cinese mandarino e tamil), le tradizioni e gli usi e costumi dei diversi gruppi culturali stanno scomparendo, fagocitati dall'inglese che predomina fra i giovani come scorciatoia per l'emancipazione sociale e l'accesso al lavoro. Finché erano piccini, mamma gatta, con il suo dialetto hokkien, comunicava felicemente coi suoi gattini in una lingua che mescolava appunto il dialetto, l'inglese e il mandarino. Una volta che sono cresciuti, però, la comunicazione diventa sempre più difficile se non impossibile, e mamma gatta nonostante i suoi sforzi si trova isolata e alienata nella sua stessa famiglia.

Molto interessanti le sperimentazioni che portano l'esperienza di traduzione e interpretazione sul palco come mezzi scenici: interpreti che lavorano direttamente sulla scena e diventano personaggi della *pièce*, sopratitoli inglobati nella performance e trasformati in elementi della scenografia, o ancora esperienze in cui attori di diverse origini dialogano/recitano sul palco ciascuno parlando nella propria lingua, dando origine a una babele linguistica che lo spettatore semplicemente ascolta come una sorta di musica, mentre viene lasciato all'espressione corporea e a un breve sunto inserito nel programma il compito di narrare la trama della *pièce*<sup>13</sup>. La lingua, o meglio le lingue e il gioco delle lingue-culture, diventa protagonista.

<sup>13</sup> Penso per esempio a *The Tree* (2016) dell'Odin Theatre di Eugenio Barba.

## Bibliografia

- Anderman G., *Europe on stage. Translation and Theatre*, Oberon Books, Londra 2005.
- Bassnett S., *Reflections on Translation*, Multilingual Matters, Bristol 2011
- Bassnett S., *Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, in: Hermans T. (a cura di), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London 1985, 87-102.
- Bassnett S., *Translating for the Theatre: The case Against Performability*, «TTR» 4(1), 99-111 (1991).
- Berman A., *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995.
- Carlson H. G., *Problems in Play Translation*, «Educational Theatre Journal», vol. 16, 1, 55-58 (1964).
- Carlson, M., *Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment or Supplement?*, «Theatre Journal» 37-1, 5-11 (1985).
- Casanova P., *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris 1999.
- Conceison, C. A., *Translating Collaboration: "The Joy Luck Club" and Intercultural Theatre*, «The Drama Review», vol. 39, 3, 151-166 (1995).
- Déprats J.-M. e Vitez A., *Antoine Vitez, le devoir de traduire*. Actes Sud, Paris 2017.
- De Marinis, M., *Lo spettacolo come testo I*, «Versus», n. 21, 1978 (66-100).
- Ferrari R., *Asian Theatricalities in the Transpacific: The Hispanophone Transculturation of Nick Rongjun Yu's The Crowd or, Performing the Chinese Cultural Revolution in Peru*, in: De Kloet J., Chow Y. F. e Chong G. P. L. (a cura di), *Trans-Asia as Method: Theory and Practices*, Rowman & Littlefield, Lanham 2019, 115-137.
- Ferrari, R., *Pop Goes the Avant-garde. Experimental Theatre in Contemporary China*, Seagull Books, London 2012.
- Fong G. C. F e Kenneth K.L. (a cura di), *Dubbing and Subtitling in a World Context*, Chinese University Press, Hong Kong 2009, 221-30.
- Grignani, M.A., *La firma stilistica di Montale traduttore*, «Autografo», Vol. V, 15, 3-20 (1988)
- Guo Shixing 过士行, *Guo Shixing juzuo xuan 过士行剧作选* (Guo Shixing. Opere scelte), Zhonghua shuju, Beijing 2015.
- Guo Shixing, (Basso S. a cura di), *Cessi pubblici*, Cue Press, Imola 2017.
- Hutcheon L., *A Theory of Adaptation* (2006), Routledge, Londra 2013.
- Jakobson R., *Aspetti linguistici della traduzione* (1959), in: R. Jakobson *Saggi di linguistica generale*, trad. L. Heilmann e L. Grassi, Feltrinelli, Milano 2002, 56-64.
- Johnston D. (a cura di), *Stages of Translation: Translators of Stages*, Absolute Classics, Bath 1996.
- Krebs K. (a cura di), *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, Routledge, London 2014.
- Laera, M. *Theatre & Translation*, Red Globe Press, London 2019.
- Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*, Routledge, London 2006.
- Lao She 老舍, *Chaguan – Teahouse*, trad. Ying Ruocheng, Zhongguo duiwai fanyi, Beijing 2005.
- Liao Yimei 廖一梅, *Lian'ai de xiniu 恋爱的犀牛* (Rhinoceros in love, 1999), in *Rouruan 柔软* (Morbidezza), China CITIC Press, Beijing 2012, 177-265.
- Oncinis E., *The tyranny of the tool: surtitling live performances*, «Perspectives: Studies in Translation», vol. 23-, 1 42-61 (2015).

- Pavis, P., *Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre* in: Scolniov H. e Holland P. (a cura di), *The play out of Context. Transferring Plays from culture to culture*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, 25-44.
- Pelletier M., *Theatre and the Music of Language*, in: David H. e Sherry S. (a cura di), *Mapping Literature: The Art and Politics of Translation*, Vehicule Press, Montreal 1988, 31-2.
- Pérez González L. (a cura di), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*, Routledge, New York-London 2019.
- Pozzi, S., *Il carattere e la lettera*, Hoepli, Milano 2022.
- Sanders J., *Adaptation and appropriation* (2006), Routledge, London 2016.
- Sha Yexin 沙叶新, *Yesu, Kongzi, Pitoushi Lienong* 耶稣·孔子·披头士列侬 (Gesù, Confucio e John Lennon), Shanghai Wenyi, Shanghai 1989.
- Stam R., *Introduction. The Theory and Practice of Adaptation* in: Stam R. e Raengo A. (a cura di), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Malden 2005, 1-52.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris 1977.
- Upton C. A., (a cura di) *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Routledge, London 2000.
- Venuti L., *L'invisibilità del traduttore*; Armando, Roma 1999.
- Venuti L., *Gli scandali della traduzione*; Guaraldi, Bologna 2005.
- Vervecken A., *Surtitling for the Stage and Directors' Attitudes: Room for Change*, in: Remael A, Orero P. e Carroll M. (a cura di), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*, Brill, Leiden 2012, 229-47.
- Wellwarth G., *Special Consideration in Drama Translation*, in: Rose M. G. (a cura di), *Translation Spectrum. Essays in Theory and Practice*, State University of New York Press, Albany 1981, 140-6.
- Zatlin P., *Teatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner View*. Multilingual Matters, Clevedon 2005.





## 6

# La sottotitolazione per il cinema d'autore

Elena Pollacchi  
Università Ca' Foscari Venezia

### 1. Premessa – principi generali

La traduzione di un testo per un prodotto audiovisivo (film, documentario, serie televisiva o destinata a una piattaforma) coinvolge una molteplicità di campi e professionalità, anche molto diversi tra di loro che fanno riferimento a due ambiti principali, quello linguistico e quello audiovisivo o cinematografico in senso lato. Questo settore dei *Translation Studies* lega, infatti, la sua nascita alla comparsa del cinema sonoro, intorno agli anni Trenta del Novecento, per poi evolversi con lo sviluppo della tecnologia e la differenziazione del settore in chiave sempre più globale e commerciale. Si tratta di un'area traduttologica relativamente recente, le cui ramificazioni sono andate aumentando con l'ampliarsi della comunicazione in rete e con la crescente richiesta di contenuti audio e video. Anche per questo motivo, i testi disponibili in lingua italiana, peraltro in numero ancora piuttosto esiguo, tendono a fornire una classificazione delle tipologie di traduzione per materiali audiovisivi dando solo alcuni principi generali piuttosto che trattare i vari segmenti specifici.<sup>1</sup>

La necessità di adottare metodologie diverse non è legata solo alla peculiarità del materiale di partenza ma anche alle modalità di circolazione e di fruizione

<sup>1</sup> Tra i testi di riferimento in italiano si inseriscono Perego (2005), Ranzato (2011), Petillo (2012) che, in formati e con approcci diversi, descrivono l'ambito della traduzione audiovisiva.



del prodotto. La sottotitolazione di una serie distribuita su piattaforma richiede solitamente tempi brevi e dialoghi serrati che caratterizzino i personaggi di episodio in episodio. Questo lavoro è differente da quello per un film d'autore, solitamente presentato a un festival internazionale, e ancora diverso dal predisporre i sottotitoli di un reportage da diffondere su un canale televisivo o all'interno di un circuito privato. Una serie ulteriore di passaggi adattativi sarebbe necessaria se il testo fosse destinato a una versione doppiata, come ancora accade per le opere cinematografiche distribuite nelle sale italiane o per la maggior parte dei contenuti televisivi nazionali. Rispetto a un panorama di partenza così vasto e variegato, questo capitolo intende concentrarsi sulla sottotitolazione di opere cinematografiche d'autore presentate nel contesto di festival cinematografici internazionali.<sup>2</sup> Quando si traduce un testo che in qualche modo rappresenta la trascrizione della sfera sonora di un materiale composto anche di una sfera visiva, la necessità di rendere le due componenti il più possibile integrate in un'unica dimensione aumenta quanto più il materiale audiovisivo è pensato all'interno di un processo di creazione artistica, e non come un prodotto seriale destinato al mercato più vasto.

A differenza di molti contributi in lingua inglese che, segnalando la traduzione audiovisiva come un settore di ricerca multidisciplinare in espansione, la analizzano soprattutto da un punto di vista teorico, questo saggio si basa, invece, sulla mia esperienza diretta nella pratica traduttiva dal cinese all'italiano di opere cinematografiche presentate alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia o al Festival di Cannes.<sup>3</sup> I film qui trattati, lungometraggi e cortometraggi di fiction e non-fiction, sono stati realizzati dopo l'anno 2000 e sono stati distribuiti nel circuito del cinema d'autore, programmati sui canali televisivi italiani o hanno avuto l'anteprima mondiale, ovvero la prima presentazione pubblica, alla Mostra del Cinema di Venezia. In tutti i casi, si tratta di lavori destinati a un pubblico di cinefili, addetti ai lavori o appassionati di cinema. La mia attività di collaborazione con la Mostra, in particolare in qualità di selezionatrice per le opere

<sup>2</sup> La definizione di "cinema d'autore" è qui volutamente vaga e intende riferirsi a tutte quelle opere che privilegiano l'aspetto creativo rispetto a quelle concepite per il circuito commerciale. Per una sintetica definizione del termine e relative teorie si veda la voce dell'Enciclopedia Britannica <https://www.britannica.com/art/auteur-theory>.

<sup>3</sup> Tra la crescente bibliografia in lingua inglese, vale la pena segnalare il numero speciale di «Meta. Journal des traducteurs. Translators' Journal» (2004) dedicato alla traduzione audiovisiva e la nascita nel 2018 della rivista accademica «JAT. Journal of Audiovisual Translation», la prima rivista internazionale dedicata a questo settore.

in lingua cinese, ha accompagnato in parallelo la mia attività di ricerca accademica sul cinema cinese sin dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso. Questo doppio binario mi ha permesso di entrare in contatto con i registi dell'area cinese, tra cui gli autori della scena cosiddetta "indipendente" di cui ho avuto occasione di sottotitolare molti film.<sup>4</sup> Tali lavori comprendono film narrativi, di animazione, documentari o lavori ibridi tra fiction e non-fiction pensati per la circolazione in sale cinematografiche ma, in alcuni casi, anche all'interno di spazi espositivi destinati alle arti visive.<sup>5</sup>

Alla luce di questo bagaglio di esperienze, intendo evidenziare alcuni dei problemi legati alla traduzione audiovisiva per il cinema d'autore e, se possibile, fornire alcune indicazioni metodologiche per la sottotitolazione di materiali audiovisivi rivolti a una platea di specialisti o appassionati.

È importante premettere che, a differenza di altri ambiti traduttivi, il lavoro di traduzione dell'opera cinematografica d'autore, si avvale spesso di più di un traduttore – o della collaborazione di più persone – al fine di rendere il risultato il più adatto possibile alla specificità del film. Per certi aspetti, ci troviamo qui in una situazione simile ma di polarità opposta rispetto a quella della traduzione poetica o narrativa. Se in poesia a complicare il lavoro del traduttore contribuiscono l'aspetto emotivo, la soggettività dell'interpretazione e l'empatia verso l'aspetto acustico del testo poetico, nel lavoro di sottotitolaggio cinematografico il traduttore (o i traduttori) cercano di fornire un sistema testuale accurato che sia al contempo *funzionale* alla comprensione del sistema di suoni e immagini del materiale originario ma anche *empatico*, ovvero sappia restituire la dimensione extra-testuale ed emozionale del film.<sup>6</sup> Quello che spesso, per usare l'espressione a lungo dibattuta dai teorici della traduzione poetica, si definisce il margine di "intraducibilità" della poesia, cioè la sua dimensione evocativa, esiste anche nel testo cinematografico

<sup>4</sup> La letteratura riguardante gli sviluppi del cinema cinese, incluse le definizioni di cinema indipendente e non, è ormai molto ampia. Per tale motivo si rimanda ai molti siti bibliografici online tra cui Oxford Bibliographies alla voce *Chinese Cinema* (<https://www.oxfordbibliographies.com>).

<sup>5</sup> Pollacchi (2019) riferisce del progressivo intrecciarsi del circuito di distribuzione cinematografica e di quello delle gallerie d'arte e museale. Autori quali Wang Bing, Tsai Ming-liang e Zhao Liang, con cui ho collaborato più regolarmente, anche per il sottotitolaggio delle rispettive opere, sono tra i registi che hanno presentato i propri lavori sia in spazi cinematografici sia museali.

<sup>6</sup> Il termine "sottotitolaggio" usato in questo saggio è di uso corrente nella pratica cinematografica e più diffuso tra gli addetti ai lavori rispetto al termine "sottotitolazione" riportato nei dizionari italiani per indicare il sistema di sottotitoli applicati al materiale audiovisivo.

d'autore con la differenza che quest'ultimo si compone dei due elementi sonoro e visivo fusi insieme. L'interpretazione personale, o quella che definirei una sorta di *empatia* verso il film e i suoi autori, è altrettanto rilevante per poter cogliere tutta la gamma di sfumature del sistema audiovisivo e renderle nel sottotitolo che deve *appoggiarsi* al film proiettato sullo schermo senza distrarre dalla visione. Tuttavia, l'interpretazione del traduttore deve in qualche modo venire a patti con il sistema audiovisivo e rimanere in sintonia con esso. Inoltre, l'aspetto evocativo o emozionale dell'opera cinematografica non riguarda soltanto i dialoghi o il modo di parlare dei personaggi, ma coinvolge l'intera dimensione sensoriale e spesso emerge nelle pause dei dialoghi, nella scansione delle battute così come nei silenzi. A differenza del testo poetico o narrativo, bisogna tenere presente l'assunto per il quale il film non solo viene *tradotto* in un'altra lingua ma ad esso viene aggiunto un testo scritto che originariamente non era previsto sullo schermo come parte integrante dell'immagine. Esso rappresenta una sorta di "terzo scomodo" che deve fluire in modo idealmente impercettibile mentre lo spettatore vive l'esperienza della visione. La ricezione del prodotto finale deve quindi risultare la più naturale possibile per il pubblico, non solo rispetto al contenuto verbale, ovvero a quanto detto nel film, ma anche rispetto alla complessità delle dinamiche emotive e sensoriali evocate dall'intero sistema audiovisivo. Lo scorrere di suoni, dialoghi e immagini non dovrebbe, infatti, essere interrotto o disturbato dalla presenza dei sottotitoli sullo schermo, né in termini di ingombro fisico dell'immagine, né in termini di lettura per un'eventuale eccesso di attenzione dovuta alla difficoltà o alla lunghezza del testo. In sintesi, la lettura dei sottotitoli dovrebbe poter riprodurre l'esperienza di ascolto dei dialoghi dell'opera cinematografica più che somigliare a un'esperienza di lettura di un testo. È questa, forse, la peculiarità del sottotitolaggio cinematografico rispetto alle altre forme traduttive, pur mantenendo con esse un rapporto di vicinanza per quanto riguarda la componente semantica del testo o eventuali problemi di tipo lessicologico legati alla traduzione della lingua cinese in italiano.

Un'ulteriore difficoltà, più frequente all'interno della dimensione artistica del cinema d'autore rispetto a prodotti più commerciali, è quella di riuscire ad evitare un sottotitolaggio *esplicativo*, ovvero effettuare scelte che risolvano eventuali ambiguità o anticipino informazioni per un ritmo sbagliato di apparizione delle parole sullo schermo. È un rischio piuttosto frequente, del quale un traduttore poco avvezzo a questo tipo di materiali potrebbe non accorgersi. Una riga di sot-

totitolo che appaia sullo schermo anticipando una battuta o un gioco di parole, senza prestare attenzione al ritmo della sequenza, può far perdere l'effetto o ridurre l'empatia del pubblico verso il contenuto, al di là dell'accuratezza della traduzione. Il pericolo è quello di appiattire il film, intervenendo su uno degli elementi specifici e più affascinanti del linguaggio cinematografico, vale a dire il gioco di anticipazioni, sospensioni e possibili varianti che intrecciano la dimensione visiva a quella sonora. Infine, riguardo alla peculiarità della sottotitolazione di film destinati all'anteprima ad un festival, bisogna aggiungere che essi spesso mancano di un apparato critico preesistente, lasciando spesso il traduttore privo di strumenti d'appoggio. Le recensioni, i commenti, le interpretazioni che possono aiutare rispetto a eventuali ambiguità dell'intreccio iniziano a circolare soltanto dopo la presentazione del film al pubblico, quando ormai il traduttore ha completato il proprio lavoro e ne ha messo alla prova l'efficacia. Il traduttore che affronta un film o un documentario inediti può talvolta far riferimento a opere precedenti dello stesso regista, almeno per comprenderne lo stile, ma non sempre vi sono richiami utili rispetto al lavoro che si sta svolgendo. Questo proprio perché si tratta di un film d'autore e non di un prodotto seriale. Non di rado, pur avendo ben compreso quanto indicato nella lista dialoghi, qualche situazione ambigua rimane. In tali casi, i contatti diretti con l'autore o la produzione risultano particolarmente importanti al fine di offrire al pubblico una versione che sia accurata ma non sottragga o riduca il piacere della visione. Anche per tutti questi motivi, la collaborazione fra più traduttori, o fra traduttore e autore, può risultare preziosa.

Da un punto di vista metodologico, l'esperienza professionale all'interno del processo di selezione per la Mostra di Venezia, seppur apparentemente distante da quella di predisporre i sottotitoli di un film, si è rivelata cruciale per il lavoro di traduzione e mi ha permesso di formare la consapevolezza di come il sottotitolaggio viene fruito. Come per la narrativa o la poesia, anche l'osservazione e la lettura di molti sottotitoli durante la visione di centinaia di film di generi e formati diversi è fondamentale. Al festival giungono, infatti, opere inviate da ogni parte del mondo, sottotitolate con gradi di accuratezza, metodologie e scelte stilistiche molto differenti. Per l'osservatore attento, la grande casistica di film, lingue e sottotitolaggi, e il relativo impatto sulla fruizione, spesso anche sull'apprezzamento delle opere, costituisce un bagaglio importante. Questa base implicita, più legata alla fruizione del cinema che non alla pratica traduttiva, rappresenta un valore aggiunto rispetto all'approccio di un traduttore, tecnicamente esperto ma meno

avvezzo al lavoro cinematografico. La traduzione dei dialoghi può essere molto accurata e corretta ma non necessariamente adatta all'impatto finale sul pubblico del festival o, nelle fasi precedenti quando il film è ancora inedito, sui potenziali selezionatori, acquirenti o distributori del prodotto audiovisivo.

Molti film giungono alla selezione di un festival con un primo sottotitolaggio provvisorio, spesso volto alla sola comprensione dei dialoghi e preparato in fretta dalla produzione sulla base della lista dialoghi originaria. Questa prima traduzione è solitamente in inglese, la lingua standard per i film sottoposti alla selezione dei festival. Tali traduzioni manifestano sovente quell'assenza di filigrana di cui parla Nornes, segnalando che il sottotitolaggio spesso eccede in funzione comunicativa perdendo così l'aura del film o della sceneggiatura, in altre parole la sottile filigrana con cui l'aspetto sonoro del film si intreccia con quello visivo (2004, 464).

Nel caso specifico dei film in lingua cinese, questo primo sottotitolaggio è di frequente accompagnato dai sottotitoli cinesi, secondo la normale prassi di diffondere nelle aree cinesi materiali audiovisivi con un sottotitolaggio che renda il materiale accessibile a tutta la popolazione, a prescindere da quale sia la lingua parlata (mandarino, cantonese, o altri dialetti). Il doppio sottotitolo è comprensibilmente scoraggiato per la proiezione ai festival, ancor più nel contesto di eventi internazionali, visto che la presenza di più righe con due lingue sullo schermo risulta disturbante per il fruitore, sia in termini di ingombro sia perché la lettura del sottotitolo è distratta dalla compresenza di un'altra lingua. Il compito del traduttore, o meglio del traduttore-sottotitolatore, diventa quindi un lavoro di traduzione a più riprese che permetta al film di passare da un primo sottotitolaggio puramente funzionale alla comprensione a una sottotitolazione concisa ma al tempo stesso ricca di sfumature, per ottenere la quale l'abilità di gestire la lingua italiana rispetto al ritmo e alla complessità del film è tanto importante quanto la conoscenza del cinese, se non addirittura di più.

### *Di fronte al film*

In termini pratici, dopo aver visto e compreso il genere di materiale audiovisivo di partenza e aver ricevuto la lista dialoghi corrispondente con l'eventuale traduzione provvisoria, è fondamentale scegliere il tipo di sottotitolaggio che meglio si addice all'opera, sempre tenendo presenti le due dimensioni, quella visiva e quella sonora. Tale scelta coinvolge il registro linguistico, le scelte lessicali, il modo di parlare

ma anche la personalità, l'educazione dei personaggi o l'epoca in cui sono inseriti. In un film ambientato nel periodo maoista, ad esempio, i dialoghi avranno un accento politico molto marcato e gli appellativi 同志 “compagno/a” o “compagni” saranno molto frequenti. La scelta dello stesso registro non sarebbe tuttavia adatta a un film cinese post-anni Ottanta, quando la politica di apertura e riforme che coinvolge tutta la sfera sociale fa sì che i termini legati all'ideologia maoista, pur permanendo nel linguaggio quotidiano perdano sempre più peso, fino a venire usati in chiave quasi ironica in alcuni film degli anni Novanta.

Questo ci porta a sfatare subito l'assunto che i materiali scritti siano sufficienti per un sottotitolaggio efficace. Spesso le società di produzione cinematografica inviano al traduttore i materiali di accompagnamento – liste dialoghi e testi di presentazione – e si dimostrano alquanto restii nel rendere accessibile il materiale video, ritenendo che sia possibile tradurre un film sulla base della sola trascrizione dei dialoghi. Tale diffidenza rivela il timore della pirateria e di una possibile circolazione dell'opera prima che essa diventi pubblica. Tuttavia – e a maggior ragione lavorando in un team di più persone – è essenziale che tutti possano cogliere le varie sfumature dei dialoghi, impossibili da percepire senza un riferimento visivo sia per quanto riguarda il contesto narrativo che per poter identificare le caratteristiche dei personaggi o delle voci coinvolte nell'opera. Ciò è vero per tutti i film, ma lo è ancor di più per una lingua come il cinese dove, oltre al tono generale dell'opera, la visione è necessaria per capire se i personaggi, tra le altre cose, usano termini connotati al maschile o al femminile, al singolare o al plurale, contrassegni che – al pari di quelli temporali – il cinese non necessariamente marca e a cui il contesto sopperisce.

Una volta che tutti i materiali sono disponibili, è possibile predisporre al lavoro di traduzione che avrà come obiettivo finale il sottotitolaggio in italiano da inserire nel film (oggi nella quasi totalità dei casi sulla copia digitale detta DCP, *Digital Cinema Package*). Se la presentazione avviene a un festival internazionale, i sottotitoli su copia scorrono sovente in parallelo con la traduzione inglese che viene proiettata sotto lo schermo tramite un display elettronico. In alcuni casi, la traduzione inglese – se più accurata di quella provvisoria – può essere utile per risolvere alcuni dubbi traduttivi ma, in riferimento ai temi e agli esempi trattati in questo saggio, la assimileremo alla traduzione provvisoria, ribadendo la necessità

di adottare in italiano forme diverse dall'inglese.<sup>7</sup> L'importanza della qualità della traduzione in italiano è legata non solo all'impatto dell'opera in occasione della prima presentazione pubblica e alla sua ricezione critica, ma anche perché spesso resta la traduzione di riferimento nel caso di presentazione ad altri festival, in altri eventi o anche quando si decida di diffondere il film con i sottotitoli anziché in versione doppiata. Nel caso di opere di cui si voglia realizzare una versione doppiata, la traduzione dei sottotitoli dovrà, invece, essere successivamente adattata per il doppiaggio. La diffusione con i sottotitoli, non comune nel circuito cinematografico italiano, è più frequente quando si tratta di film documentari e, più in generale, di opere destinate a un pubblico cinefilo, come nel caso dei documentari di Wang Bing 王兵, a cui farò riferimento negli esempi che seguono.

La sottotitolazione dell'opera cinematografica di Wang Bing, presentata in prospettiva comparativa, fornisce qui la prima serie di esempi utili a individuare alcune specificità della traduzione del cinema d'autore. L'altro lavoro a cui si fa riferimento in questo testo è il sottotitolaggio di *No. 7 Cherry Lane* 继园台七号 (2019) un film d'animazione del cineasta Yonfan 杨凡, che unisce sequenze con dialoghi a sequenze con voce narrante.<sup>8</sup> Anche in questo caso la scelta di discutere quest'opera di animazione è legata alla possibilità di espandere l'analisi comparativa, confrontando il lavoro di traduzione del film con quanto presentato da Lisa Sanders (2022) nella sua analisi di diversi sottotitolaggi destinati all'animazione *Spirited Away* (2001) del maestro giapponese Hayao Miyazaki. Il confronto tra le modalità di approccio adottate per ciascuna di queste opere ci permette di capire meglio il lavoro di traduzione destinato al cinema d'autore.

<sup>7</sup> I sottotitoli inglesi sono, nella grande maggioranza dei casi, i primi ad essere predisposti per qualsiasi materiale audiovisivo che non sia in lingua inglese o francese.

<sup>8</sup> I titoli dei film cinesi sono riportati nel testo con il titolo internazionale seguito dal titolo originale in caratteri cinesi e dall'anno di produzione, mentre i film internazionali sono inseriti nel testo con il titolo internazionale o con il titolo italiano ove disponibile. I dati completi di tutti i film citati sono riportati in bibliografia.

*Tradurre l'epica del quotidiano: la sfida dell'esordio di Wang Bing*

Il documentarista cinese Wang Bing è l'autore sul quale si è incentrata la mia attività di ricerca per oltre un decennio e del quale ho tradotto, a volte con la preziosa collaborazione di diversi colleghi, molte opere.<sup>9</sup> Il mio incontro con questo cineasta è avvenuto nel 2004, subito dopo la presentazione del suo primo epico documentario *Tiexi qu. West of the Tracks* 铁西区 (2004) al festival del cinema di Rotterdam.<sup>10</sup> Pur essendo già in contatto da diversi anni con i registi della scena indipendente cinese, l'incontro con Wang Bing ha segnato un momento importante sia per la mia ricerca accademica sia per la mia attività di sottotitolazione di cinema d'autore. La mia traduzione dei documentari di Wang Bing, tra cui le nove ore dello stesso *Tiexi qu*, è iniziata dopo aver già tradotto alcuni importanti film di finzione, tra cui *Still Life* 三峡好人 (2006) di Jia Zhang-ke 贾樟柯, vincitore del Leone d'oro alla 63<sup>a</sup> Mostra Internazionale del Cinema di Venezia.<sup>11</sup> Già con il lavoro su *Still Life*, alcune delle problematiche riguardanti il cinema d'autore erano chiaramente emerse, prima fra tutte l'attenzione necessaria agli elementi extra-testuali, a tutto ciò che esula dalle battute tra i personaggi del film e che comprende invece sia l'ambiente sonoro che quello visivo.

A differenza dei registi con cui avevo collaborato sino ad allora, Wang Bing adotta – soprattutto nelle fasi iniziali della sua carriera – un approccio al documentario di tipo immersivo. In *Tiexi qu*, la macchina da presa registra e documenta un processo storico lungo tre anni. Il contesto sociale, popolato da una molteplicità di voci, viene ricostruito dal regista attraverso un lungo lavoro di montaggio che ripercorre, senza bisogno di voci narranti o spiegazioni di commento, il processo con cui il regista stesso ha scoperto e compreso il fenomeno storico e sociale in atto. Il documentario diventa quindi un'esperienza di conoscenza condivisa con il pubblico e con quest'opera, che è il suo esordio, Wang Bing si segnala come uno degli autori più interessanti del documentario mondiale (Pollacchi 2021, 63-86). La sua capacità di restituire nell'esperienza della visione i processi storici in atto si rivela nella registrazione della progressiva dismissione di

<sup>9</sup> Non è possibile qui citare tutti i colleghi coinvolti, tuttavia sarà mia cura riportare il nome delle persone con cui ho collaborato per le opere a cui si fa riferimento in questo contributo.

<sup>10</sup> Il titolo internazionale del film *Tiexi qu. West of the Tracks* comparirà nella forma abbreviata *Tiexi qu* dopo la prima occorrenza.

<sup>11</sup> Traduzione svolta con la collaborazione di Arianna Calzà che ringrazio anche per i preziosi spunti emersi nelle conversazioni relative alla stesura di questo saggio.

una delle aree industriali più vaste e importanti della Cina, quel distretto di Tiexi che dà il titolo all'opera. Lo svuotarsi delle grandi fabbriche di questa immensa area del Nord-Est cinese, lo smantellamento dei quartieri residenziali con la relativa rilocalizzazione di decine di migliaia di operai e delle loro famiglie, l'intrecciarsi di vicende personali con la trasformazione economica del paese sono il fulcro tematico di questo primo imponente lavoro. Dopo la presentazione a vari festival internazionali, nel 2006 *Tiexi qu* viene acquistato da RaiTre per il programma notturno Fuori Orario curato dal critico Enrico Ghezzi. Per le opere inserite in questo programma destinato agli appassionati di cinema non era richiesto il doppiaggio ma solo la sottotitolazione in italiano di cui fui incaricata.

L'esperienza della visione di un lavoro di oltre nove ore deve inevitabilmente tener conto anche della fatica fisica dello spettatore, ancor di più se essa è accompagnata dal sottotitolaggio. La durata dell'opera, nella prospettiva dell'autore, diventa necessaria per permettere a chi osserva di penetrare la realtà senza bisogno di una voce fuori campo, la cui assenza distingue subito il documentario di Wang Bing dal reportage tradizionale e dai documentari di indagine. Solo grazie al passare delle ore si entra progressivamente nel contesto visivo e sonoro di un immenso paesaggio industriale e umano che, con il procedere del tempo, lascia spazio al silenzio di un'area sempre più vuota e abbandonata (Pollacchi 2021, 80-81).

Una delle sfide maggiori nel tradurre un'opera di questo genere, epica non solo in termini di durata, è stata la necessità di effettuare continue scelte su che cosa tenere e che cosa togliere. Un documentario immersivo come *Tiexi qu*, infatti, è composto di centinaia di conversazioni banali, legate alla quotidianità e non rilevanti ai fini di uno svolgimento narrativo. Spesso quello che risulta intelligibile sono solo frammenti di conversazione e di frequente le frasi non sono significative ai fini del procedere della visione. Tuttavia, per l'osservatore non cinese qualsiasi frase potrebbe essere importante e, se non tradotta in un sottotitolo, risultare in una mancanza. Dunque la resa di una grande quantità di frasi banali in sottotitoli non tediosi e non ripetitivi rappresenta una sfida ma anche una necessità primaria. Al contempo, la ripetizione delle stesse frasi e delle stesse parole su un tempo così esteso rischia di rendere la visione estenuante. Il cinese, soprattutto nella sua forma colloquiale, non teme le ripetizioni che, anzi, vengono utilizzate dall'interlocutore con una funzione enfatica o coesiva. Per evitare l'effetto straniante di un sottotitolo che cambia continuamente mentre il suono non cambia ed evitare troppe ripetizioni, si rende quindi necessario un costante lavoro di mediazione tra

il dialogo di partenza e la traduzione finale. Attraverso questa mediazione, fatta soprattutto di sfumature, il traduttore cerca di inserire variazioni minime ogni volta che è possibile, per rendere il ritmo della lettura tollerabile senza allontanare lo spettatore dal materiale che sta osservando. La mediazione, in questo caso, non riguarda il rapporto tra il significato del testo originario e la sua traduzione finale ma, piuttosto, la forma e la scorrevolezza del sottotitolaggio italiano.

La prima osservazione di carattere generale, come già segnalato in precedenza, è quindi l'importanza di lavorare sulla ricchezza della lingua italiana ancor più che sul cinese. Il materiale di partenza in questo caso richiedeva la ricerca e l'adozione di molte sfumature nell'ambito di un registro legato al quotidiano, alla lingua di persone comuni, al fine di offrire un supporto non invasivo ma il più possibile piacevole all'esperienza di una visione già di per sé lunga e faticosa. L'obiettivo principale di un sottotitolaggio di questo tipo è quello di creare un flusso unico tra sottotitoli e immagini, evitando il fastidioso incedere di una lettura passiva delle righe dei sottotitoli, staccate rispetto al ritmo del film.

Con lo stesso scopo in mente, e come seconda osservazione generale, è importante segnalare l'esigenza di evitare refusi e di prestare attenzione sia alla lunghezza che all'eventuale divisione delle righe dei sottotitoli. Senza entrare nei particolari legati al layout e al numero di battute massimo suggerito per le singole righe, è utile ricordare che anche la suddivisione delle righe è cruciale per mantenere fluida la lettura evitando di spezzare l'unione semantica degli elementi, come per esempio nel caso di soggetto e verbo o verbo e complemento oggetto.<sup>12</sup>

*Tradurre le voci della storia: analisi comparativa della traduzione di Fengming: A Chinese Memoir di Wang Bing*

Dopo l'affresco sociale legato al mondo del lavoro e alla grande trasformazione economica cinese offerto da *Tiexi qu*, l'opera di Wang Bing si concentra sul tema della storia. Già a partire dal 2004, Wang si focalizza sulla campagna di rettifica contro gli elementi di destra (反右运动 *fan you yundong*) del periodo 1957-59. Questa campagna, lanciata dal Presidente Mao Zedong, è rimasta fino a oggi una delle pagine ancora oscure nella storia della Repubblica Popolare Cinese. A dif-

<sup>12</sup> Tra i testi che offrono una guida ai principi generali per il layout e l'editing della sottotitolazione professionale si veda Díaz-Cintas e Remael (2007) oltre al pionieristico articolo Karamitroglou (1998).

ferenza della Rivoluzione culturale del decennio 1966-76, il Partito comunista cinese non ha riconosciuto gli abusi e le violenze commesse, né reso noto il numero delle vittime nei campi di lavoro e solo un numero esiguo di vittime è stato riabilitato. Dopo aver raccolto molte testimonianze e registrato le voci di coloro che avevano vissuto direttamente la campagna, Wang decide di girare un film di finzione che metta in scena alcune vicende all'interno del campo di lavoro di Jiabangou, nella regione nordoccidentale del Gansu. Il film viene completato qualche anno più tardi con il titolo di *The Ditch* 夹边沟 (2009) e presentato in concorso alla 67ª Mostra del Cinema di Venezia. Durante il lavoro preparatorio Wang realizza una serie di altre opere che compongono i primi tasselli di un affresco storico sul tema della campagna contro gli elementi di destra, al quale il regista continuerà a lavorare sino al 2018 con la realizzazione di *Dead Souls* 死灵魂 (2018), presentato fuori concorso al Festival di Cannes.

Wang inizia a filmare i primi incontri con i testimoni della campagna verso la fine del 2004. Tra questi, l'incontro con la signora He Fengming, all'epoca già alla soglia degli ottant'anni, si trasforma presto in un documentario vero e proprio, dal titolo *Fengming: A Chinese Memoir* 和凤鸣 (2007),<sup>13</sup> che viene presentato in anteprima mondiale fuori concorso al Festival di Cannes, a ulteriore conferma dell'alto profilo internazionale raggiunto dal regista. Le due opere che circoscrivono ad oggi l'incessante ricerca di Wang Bing su questo capitolo della storia cinese – *Fengming* e *Dead Souls* – hanno in comune la cosiddetta forma dei *talking heads*, vale a dire sono incentrate su persone che raccontano la propria esperienza di fronte alla macchina da presa. Tuttavia, entrambi i film si allontanano dall'uso più convenzionale di questa forma documentaristica sia per la capacità di Wang Bing di restituire una crescente vicinanza rispetto ai testimoni e ai loro racconti, sia per la capacità di ridurre al minimo la percezione della presenza del regista. Durante le tre ore di *Fengming* e le quasi nove ore di *Dead Souls*, il rapporto umano che Wang crea con i propri attori sociali e la dimensione intima con cui riesce a entrare nel loro passato diventano un'esperienza condivisa con il pubblico. Essa si realizza grazie alla posizione della macchina da presa, alla lunghezza delle inquadrature, alla capacità di restituire il contesto familiare in cui le persone, ormai tutte molto anziane, sono filmate. Anche per l'estesa durata, la percezione di chi osserva queste opere è quella di entrare progressivamente nella situazione docu-

13 Il titolo del film *Fengming: A Chinese Memoir* è abbreviato nel testo con *Fengming* dopo la prima occorrenza.

mentata con crescente empatia ma senza che il regista faccia leva sulla sfera emozionale o sulla drammaticità del racconto. Come per *Tiexi qu*, anche *Fengming* fu acquistato da RaiCinema per Fuori Orario e fui contattata per la sottotitolazione.

La lunghezza dell'opera, più contenuta rispetto al film d'esordio, poteva suggerire un lavoro più snello. In realtà, *Fengming* poneva una sfida di altro tipo. Le tre ore lungo cui si snoda l'opera costituiscono una sorta di monologo in cui l'unica voce è quella della protagonista che racconta come sia caduta vittima della campagna, come sia sopravvissuta ai campi di lavoro e come, invece, vi abbia perso la vita suo marito. Questa campagna politica aveva come obiettivo soprattutto gli intellettuali o comunque persone con un buon grado di educazione, a cui il partito comunista aveva in un primo momento chiesto di esprimere la propria opinione e le proprie critiche durante la campagna dei Cento fiori del 1955, per poi capovolgere l'iniziale apertura trasformandola in una politica repressiva mirata a eliminare tutti coloro che potevano rappresentare una minaccia verso l'operato del partito. In questa fase, He Fengming e suo marito Wang Jingchao, giovani giornalisti nonché entusiasti sostenitori della Nuova Cina maoista, furono accusati di sostenere la corrente conservatrice interna al partito e per questo inviati in due campi di lavoro diversi. Quando, verso la fine della campagna, la signora He fu liberata, si mise subito in viaggio per il campo di Jiabiangou dove era prigioniero il marito, per scoprire che egli era morto poco tempo prima, vittima della fame e delle condizioni estreme del campo. Durante le tre ore del film, ad eccezione della sequenza iniziale in cui la macchina da presa a mano segue He Fengming mentre dal vialetto d'ingresso del condominio si incammina verso il proprio appartamento, la signora è filmata esclusivamente in interni. La stanza è sempre la stessa e le uniche variazioni della scena sono rappresentate dai cambiamenti della luce con il passare delle ore e dai minimi spostamenti della macchina da presa, che resta comunque fissa. I tagli di inquadratura superano di poco la decina e non varia né l'angolo né la prospettiva di ripresa. L'anziana signora racconta la sua drammatica esperienza con contegno, ma la tragicità degli eventi è tale che, con il trascorrere del tempo, il racconto evoca in chi la osserva e la ascolta con attenzione immagini tanto drammatiche quanto vivide, ricche di particolari e intrise di quell'atmosfera di politica oppressiva e violenta caratteristica di quegli anni.

Per questo, una delle riflessioni preliminari per questo genere di traduzione – così fortemente connotato per il tipo di linguaggio usato – è il registro da adottare. Le parole della signora He rimandano a un'epoca estremamente politicizzata,

eppure devono mantenere il tono di un racconto orale sfuggendo alla tentazione di calcare il registro di un testo di storia. Le frasi pronunciate da He Fengming riportano emozioni, dolori e sofferenze ma offrono anche un quadro lucido e accurato del contesto storico e politico di cui, tra l'altro, il pubblico internazionale conosce poco o niente.

Sulla traduzione e il sottotitolaggio di questo film per la presentazione ai festival, seppur verso un'altra lingua asiatica come il giapponese, si interroga il fondamentale articolo di Akiyama (2018) intitolato significativamente "*The Liberty Coerced by Limitation: On Subtitling Fengming: A Chinese Memoir*". Il contributo di Akiyama è apparso per la prima volta sul numero speciale della rivista accademica «Journal of Chinese Cinemas» dedicato alla traduzione cinematografica e all'importanza che essa riveste, oggi come in passato, nella circolazione delle opere cinematografiche cinesi. I saggi raccolti nel numero speciale, pioneristici per questo ambito dei *Chinese Translation Studies*, sono stati rivisti e pubblicati nel volume edito da Haina Jin dal titolo *Chinese Cinemas in Translation and Dissemination* (2022) che dedica capitoli specifici ai temi della sottotitolazione e del doppiaggio, segnalando anche come cattive traduzioni si ripercuotano sulla circolazione dei film cinesi all'estero.

Il testo di Akiyama su Wang Bing ci permette di entrare nel merito del lavoro di traduzione di questo autore tramite un approccio comparativo, utile a mettere in risalto l'impatto dei diversi sottotitoli. Inoltre, il percorso della traduttrice e il suo approccio all'opera di questo cineasta si sono rivelati molto simili a quelli che applico nella mia attività. Molte delle considerazioni di Akiyama confermano l'importanza di alcuni elementi già evidenziati nella prima parte di questo saggio, quali la necessità di conoscere bene l'autore e il suo cinema, o il cercare di evitare un sottotitolaggio troppo esplicitivo, funzionale a rendere chiara la comunicazione, rischiando però di togliere vivacità e sfumature al lavoro di un regista di cui il traduttore comprende l'importanza e che vuole in tutti i modi valorizzare.

L'articolo di Akiyama è altresì prezioso per mettere a fuoco una serie di problemi di traduzione di un'opera così particolare anche rispetto a lingue di arrivo molto diverse come il giapponese e l'italiano. Akiyama sceglie infatti la sua sottotitolazione di *Fengming* verso il giapponese come caso emblematico per trattare della traduzione audiovisiva. Anche lei conosce bene l'ambiente dei registi cinesi indipendenti e lo stesso Wang Bing di cui aveva già tradotto una delle tre parti di *Tiexi qu*. Nonostante questo, rispetto al lavoro di traduzione di *Fengming*, dichia-

ra “[n]o film had forced me to think as deeply about translation and the work of art as this film did” (2018, 250). Anche Akiyama rileva come Wang Bing tenda a ridurre il peso dei dialoghi nelle sue opere. Lo testimonia anche il fatto che in molte occasioni il regista abbia dichiarato che vi è un eccesso di sceneggiatura e di parola nel cinema e nel documentario contemporaneo (Pollacchi 2021, 26-28). Eppure in *Fengming*, come in *Dead Souls*, sono invece le parole – seppur unite ai volti e ai corpi dei testimoni – a essere il fulcro dell’opera. La parola diventa elemento portante e va a costituire la struttura di un film che si snoda come un lunghissimo racconto orale in un ideale piano-sequenza. Nonostante *He Fengming* non sia tecnicamente un unico piano-sequenza, dato che presenta alcuni netti tagli di montaggio, tuttavia nel suo fluire la percezione è quella di un racconto unico realizzato e filmato lungo lo scorrere di un solo giorno.

Per capire meglio la complessità del lavoro su questo tipo di materiale, può essere utile ampliare lo spettro comparativo di alcuni esempi citati nel testo di Akiyama con alcune considerazioni sui sottotitoli italiani.<sup>14</sup> Il primo di essi riguarda proprio l’incipit di *He Fengming*:

我想对我自己谈一谈

*Lett.* Vorrei raccontare un po’ a me stessa

La traduzione letterale in italiano suonerebbe insolita all’inizio di una conversazione. Alla luce di come si svolgerà poi il racconto, non si tratta di una confessione a se stessa, bensì di una testimonianza che He Fengming rivolge a Wang Bing o, indirettamente, a chi la osserva attraverso la macchina da presa. Akiyama sottolinea la difficoltà di rendere questa prima battuta senza tradire l’intenzione della signora He. Il sottotitolo inglese realizzato da Cindy Carter – un’altra collega in stretto contatto con Wang Bing, traduttrice abituale di poesia cinese e sottotitolatrice di film di registi indipendenti –, rende la prima frase della signora He con:

<sup>14</sup> Gli esempi riportati riguardano frasi su cui anche io mi sono a lungo soffermata nel lavoro di sottotitolazione. Ringrazio Akiyama Tamako per il confronto riguardo all’opera di Wang Bing.

Well, I guess I'll start from the beginning.

La frase inglese è certo più snella della traduzione letterale e, soprattutto, più neutra in relazione a quello che sarà il lungo svolgersi del racconto, tuttavia perde totalmente l'aspetto personale e intimo. Il sottotitolo inglese è in questo caso *funzionale* e prepara l'osservatore a quanto seguirà, lasciando che la concentrazione si focalizzi sull'immagine piuttosto che soffermarsi a comprendere cosa intenda la signora He con questa frase peculiare. Akiyama compie, invece, una scelta radicalmente diversa per giungere attraverso vari passaggi alla traduzione che in inglese restituisce come

I intend to talk like I'm making myself listen (Akiyama 2018).

La traduttrice giapponese segnala, inoltre, come la resa di una frase iniziale così insolita abbia persino suscitato alcune riflessioni da parte dei critici cinematografici giapponesi, confermando in tal modo il peso del sottotitolaggio nella ricezione del film. Pur non dovendo affrontare la stessa gamma di problemi della resa in giapponese, anch'io avevo cercato una forma introduttiva intermedia tra quella letterale e quella inglese, a mio avviso troppo impersonale. La mia scelta finale è stata la seguente:

Vorrei iniziare con la mia storia...

Nelle mie intenzioni, l'incipit italiano, pur rimanendo di uso comune nel racconto orale, introduce l'enfasi sull'esperienza personale ed evita l'immagine fuorviante, e forse straniante, che avrebbe dato la traduzione letterale in italiano

Vorrei raccontare a me stessa.

Inoltre, l'inserimento dei puntini di sospensione tende a replicare l'intonazione della protagonista e suggerisce qualcosa che proseguirà. Come la maggior parte dei segni di punteggiatura, la sospensione è stata aggiunta nella revisione finale del testo, dopo aver maturato e assorbito il tono dell'intero racconto e le differenze nelle varie pause della signora He. Ancora una volta, l'obiettivo è quello di rendere il sottotitolaggio piacevole alla lettura, senza punteggiatura in eccesso ma come ulteriore appoggio al ritmo delle frasi.

Un secondo confronto con la sottotitolazione di Akiyama ci permette di rimarcare l'importanza delle pause e della distribuzione del testo in relazione all'immagine e al tempo dell'inquadratura. Il racconto si sta dipanando ormai da circa 40 minuti quando la signora He si sofferma su una dura sessione di critica subita dal marito prima di essere portato al campo di lavoro di Jiabiangou. Le pause nel racconto di He Fengming sono tanto importanti quanto le sue parole poiché evocano il dolore ma anche il sentimento amoroso tra i due coniugi.

#### SOTTOTITOLO 1

我们也感到在这个苦难中 [pausa]  
的爱情 [pausa] 特别甜蜜。

*Lett.* Eppure l'amore che provavamo in mezzo a quel dolore era estremamente dolce.

*Trad. ingl.:* In the midst of all that hardship, our love seemed sweeter than ever.

#### SOTTOTITOLO 2

一种特殊的甜蜜，过去未尝经验的甜蜜。

*Lett.* Un tipo di dolcezza mai provata prima.

*Trad. ingl.:* It was sweeter than anything we'd ever known.

La traduzione inglese, seppur accurata, riduce l'empatia evocata dalla voce di He Fengming perché il sottotitolo non è in linea con il ritmo del film e anticipa il tema del sentimento amoroso inserendo subito l'intera frase su due righe. Akiyama, nella versione giapponese, spezza il testo su più sottotitoli inserendo una sospensione.

*Trad. giapponese:*

Amidst the suffering we experienced... [sottotitolo 1]

In the couple's love [sottotitolo 2]

It had a special sweetness [sottotitolo 3]

It was a sweetness we had never felt in the past [sottotitolo 4]

(Akiyama 2018)

*Trad. italiana:*

In mezzo a tanto dolore, [sottotitolo 1]

il nostro amore ci appariva [sottotitolo 2]

più dolce che mai... [sottotitolo 3]

Più dolce di ogni cosa

fino ad allora conosciuta! [sottotitolo 4]

Per evitare il problema del sottotitolo inglese e occupare il silenzio di He Fengming con un testo sullo schermo, anche in italiano come nella versione giapponese i sottotitoli sono stati espansi fino a diventare quattro. In tal modo, è stato possibile seguire le pause della signora He e cercare di sostenere l'empatia che il fluire del racconto incoraggia.

Questi pochi esempi non esauriscono certo le problematiche e le riflessioni relative alla sottotitolazione del cinema di Wang Bing o più in generale del cinema d'autore cinese; evidenziano tuttavia la necessità di un lavoro di affinamento del testo che è molto più vicino alla traduzione letteraria o poetica che non alla traduzione di altre tipologie di materiali audiovisivi.

### *Tradurre l'animazione d'autore: il caso di Yonfan*

L'animazione del regista Yonfan – nato nel 1947 in Cina ma cresciuto a Taiwan e residente sin dall'adolescenza a Hong Kong –, si presta a ulteriori considerazioni comparative legate alla sottotitolazione del cinema d'autore. *No. 7 Cherry Lane*, presentato in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2019, è un'animazione per adulti, d'impronta fortemente personale e difficilmente assimilabile sia ad altri film dello stesso autore sia al cinema d'animazione destinato al grande pubblico. L'autore, già con una lunga carriera di fotografo, artista e regista di film di finzione alle spalle, si cimenta qui per la prima volta con l'animazione, lavorando sul disegno tradizionale in due dimensioni e sui personaggi come se si trattasse di un melodramma con attori in carne e ossa. La parte visiva, ambientata nella città di Hong Kong tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, è accompagnata da un'ambientazione sonora in cui le voci dei vari personaggi si mescolano a quella del narratore e si intrecciano con canzoni e brani musicali di varie epoche. La vicenda è incentrata su uno studente dell'Università di Hong Kong che intesse un rapporto amoroso con la ragazza a cui dà ripetizioni di letteratura e in parallelo con la madre della giovane.

In questo caso, la stratificazione del lavoro creativo, l'attenzione che il regista pone verso tutte le componenti del linguaggio cinematografico, oltre alla cura con cui interseca i diversi registri utilizzati dai personaggi e dalla voce narrante, rendono la sottotitolazione particolarmente complessa. Il contesto è apparentemente opposto rispetto al lavoro di Wang Bing, trattandosi di un lavoro di creazione e non di un documentario con voci e situazioni legate alla realtà. Tuttavia la stratificazione narrativa del film di Yonfan e i tanti rimandi al contesto e alla storia locale di Hong Kong rischiano di spostare l'accento della sottotitolazione su un piano più testuale ed esplicativo. Anche in questo caso, sarebbe un errore limitarsi a prestare attenzione esclusivamente alla traduzione del testo, finendo per ridurre e appiattare la ricchezza del film con sottotitoli funzionali soltanto alla resa dei dialoghi e della voce fuori campo.

Nel suo articolo sulla traduzione del capolavoro di Hayao Miyazaki *Spirited Away* (2001) del giapponese Studio Ghibli, Lisa Sanders segnala i limiti sia di una sottotitolazione definita 'tradizionale', ovvero una traduzione funzionale alla resa dei dialoghi, sia della sottotitolazione definita 'fansubbing', ovvero quella prodotta dal vasto pubblico di fan di opere di culto e disponibile in rete (2022:1-2). *Spirited Away* è ormai considerato un classico del cinema mondiale, non solo del

cinema di animazione, e il suo autore è un regista di culto per una buona fetta di cinefili di tutto il mondo.

Il fenomeno del fansubbing è relativamente recente e si lega sia all'espansione della circolazione di materiali audiovisivi online sia al diffondersi di gruppi social e *communities* in rete. I sottotitoli prodotti da singoli individui o da gruppi di ammiratori di un certo film o di una serie, non necessariamente con una formazione specifica, compaiono spesso associati a commenti, emoticon, punteggiatura e altre espressioni individuali che rendono più vivace l'apprezzamento del film ma non sono assimilabili a una sottotitolazione professionale. Tuttavia, la diffusione del fansubbing ha messo ancor più in evidenza i limiti di un sottotitolaggio convenzionale accurato ma non attento all'atmosfera dell'opera e a tutti quegli aspetti extra-testuali che spesso decretano il successo di un film. Per ovviare agli eccessi del fansubbing e al rischio di appiattimento del sottotitolaggio tradizionale, Sanders propone un modello definito 'semiotico', in cui il sottotitolaggio tenga conto del complesso sistema di segni del film.<sup>15</sup> Essi includono i dialoghi, la colonna sonora nella sua interezza, i codici dei personaggi, l'abbigliamento, i segni che possono comparire nella scenografia (insegne, cartelli stradali e simili) al fine di restituire – pur nei limiti del layout di una sottotitolazione professionale – la ricchezza dell'opera e le sue sfumature (2022, 3). È interessante notare come le problematiche relative alla sottotitolazione di *Spirited Away* possano essere avvicinate a quelle che ho riscontrato nel lavoro sul film di Yonfan.

Per *No. 7 Cherry Lane* ero stata coinvolta a titolo amichevole dal regista sin dagli inizi del progetto ed ero quindi consapevole della cura maniacale che Yonfan avrebbe posto verso ogni dettaglio dell'opera così come delle sue esigenze riguardo ai sottotitoli italiani, una volta che il film fosse stato selezionato per la Mostra del Cinema di Venezia. Al momento della selezione, non potendo dedicare il tempo richiesto per la traduzione, mi offrii per una revisione finale del primo sottotitolaggio italiano predisposto sul film ancora in lavorazione. Per quanto io non abbia mai formalmente adottato un modello teorico specifico, la resa del film in italiano aveva come obiettivo quello di mantenere vivide tutte le connotazioni culturali dell'opera e, al tempo stesso, mantenere le sfumature dei dialoghi così come quelle della raffinata prosa della voce fuori campo. Inoltre, il film di Yonfan include una lunga serie di riferimenti alla storia del cinema che esulano anche dai riferimenti

<sup>15</sup> Kruger (2001) costituisce uno dei primi riferimenti per l'approccio semiotico alla sottotitolazione.

culturali hongkonghesi, ed essi dovevano in qualche modo essere amalgamati nel sottotitolo senza inserti esplicativi. Pedersen, nel suo volume sulla sottotitolazione televisiva, definisce questi elementi come “extra cultural references” (2011, 44) e un esempio è offerto in una delle prime sequenze del film *No.7 Cherry Lane* nella sequenza in cui il protagonista Ziming, rientrando verso il campus dell'Università di Hong Kong, incrocia per un attimo in strada la figura della *femme fatale*.

請借問  
 麗池夜總會往那裡走?  
 謝謝  
 “北角繼園臺七號”  
 [quest'ultima riga appare scritta su un foglietto in primo piano tenuto in mano dal protagonista]

Ad ogni riga corrisponde un sottotitolo poiché il dialogo tra le due figure è scandito molto lentamente sulle note di una languida colonna sonora. La sequenza suggerisce l'atmosfera di un incontro fatale nonostante la conversazione sia molto semplice. Si fa anche riferimento ad alcuni luoghi specifici di Hong Kong, nonché al titolo del film, segnalando così l'importanza di questo momento e, di conseguenza, anche quella del sottotitolo che, se non tradotto o tradotto non esattamente come il titolo e nella forma di un indirizzo, risulterebbe fuorviante o non accurato.

*Trad. inglese*  
 - Excuse me  
 - How can I get to the Ritz Club?  
 - Sorry, it's also my first time in North Point.  
 - Thanks.  
*No.7 Cherry Lane, North Point*

*Prima traduzione*

- Mi scusi
- Sa dove si trova il Ritz Club?
- Mi dispiace, è la prima volta che vengo a North Point
- Oh, grazie

*Traduzione finale*

- Mi scusi!
- Sa dov'è il Ritz Club?
- Mi spiace, è la prima volta che vengo a North Point.
- Grazie lo stesso!

*No.7 Cherry Lane, North Point*

[mantenuto in inglese]

A livello narrativo, il riferimento geografico a North Point e l'indirizzo corrispondente al titolo del film sono i due elementi chiave della sequenza che, per il resto, nella traduzione finale, è resa più vivace dalla punteggiatura e da forme più colloquiali.

È, infine, interessante riportare un ultimo esempio in cui i rimandi alla storia del cinema si intrecciano con la vicenda amorosa dei due protagonisti del film. Il protagonista maschile Ziming in più occasioni dichiara la sua passione per il cinema e per la sala cinematografica introducendoli in una delle sequenze iniziali con questo breve passaggio.

下個禮拜利舞台早場  
要放碧姬芭鐸的《惹火尤物》  
要不要一起去看?  
我上個月在皇后已經看過  
拷貝很花, 彩色不錯  
但是碧姬芭鐸真是很好看  
名副其實的小野貓  
我是喜歡原來的片名

上帝創造女人

*Prima traduzione*

La settimana prossima allo spettacolo del mattino  
 C'è "Woman on Fire" di Brigitte Bardot  
 Andiamo insieme?  
 L'ho già visto la settimana scorsa da Queen's  
 La pellicola è graffiata ma i colori sono buoni  
 E Brigitte Bardot è davvero bellissima  
 Che "Bomba Sexy"!  
 Adoro il titolo originale del film  
 "E Dio creò la donna"

*Traduzione finale*

La settimana prossima alla matinée  
 danno *E Dio creò la donna* con Brigitte Bardot.  
 Ci andiamo insieme?  
 L'ho già visto la settimana scorsa al "Queen's".  
 La pellicola era graffiata ma i colori buoni.  
 E Brigitte Bardot è bellissima!  
 Una vera bomba sexy!  
 Adoro il titolo del film  
 "E Dio creò la donna"

In questo caso gli aggiustamenti nella versione finale in italiano non possono far riferimento solo alla traduzione del testo cinese poiché il film citato è distribuito in Italia con *E Dio creò la donna* e come tale è conosciuto. Inserire la traduzione letterale in inglese del titolo riportato in cinese "Woman on Fire" risulterebbe fuorviante o comunque interromperebbe il flusso del film poiché l'osservatore probabilmente si chiede di che film si tratti. Questa è un'ulteriore conferma di come il lavoro sulla sottotitolazione, soprattutto per film d'autore, ponga sfide diverse e inattese ad ogni opera e di come richieda sempre una visione organica del film, del suo contesto testuale, di quello extra-testuale e anche di quello di fruizione.

### *Conclusioni*

Con questa breve disamina del lavoro di traduzione e preparazione dei sottotitoli destinati a film d'autore presentati nel contesto di festival cinematografici internazionali, ho voluto segnalare la specificità di questo tipo di traduzione e, al tempo stesso, evidenziare come il tema del sottotitolaggio, e più in generale della traduzione audiovisiva, sia un campo ancora in gran parte da esplorare.

Se gli studi teorici in ambito traduttologico stanno cercando di offrire classificazioni e descrizioni progressivamente sempre più accurate dei diversi oggetti, materiali e opere ascrivibili a un settore audiovisivo in costante espansione, i traduttori-sottotitolatori si affidano molto spesso alla propria pratica sul campo più che alla lettura di testi e manuali. Nel caso del cinema d'autore, i pochi principi generali da seguire – come dimostrano le analisi comparative discusse in questo saggio – sono il frutto dell'esperienza maturata tanto nella fruizione dei sottotitoli quanto nella predisposizione di sottotitoli per opere verso le quali il traduttore stabilisce un rapporto di vicinanza ed empatia. È questa, forse, la caratteristica principale del lavoro di traduzione per opere cinematografiche presentate ai festival o destinate a un pubblico di cinefili. Senza togliere importanza all'accuratezza della traduzione o alla professionalità dei traduttori di film più commerciali o di prodotti seriali, il sottotitolaggio di film d'autore – per lunghezza, per la natura ibrida tra generi diversi, per l'impatto del racconto autobiografico e per molti altri motivi ancora – si avvicina alla traduzione del testo poetico e necessita di un intenso lavoro di cesellatura del testo finale. L'esito per certi versi paradossale di questo progressivo affinamento della traduzione tende, tuttavia, alla trasparenza, ovvero a un fluire del sottotitolo sullo schermo che permetta allo spettatore di godere appieno dell'esperienza della visione, fatta di immagini ed elementi sonori senza la distrazione che l'esercizio contestuale della lettura in qualche modo richiede.

### *Bibliografia*

- Akiyama, T., *The Liberty Coerced by Limitation: On Subtitling Fengming: A Chinese Memoir*, «Journal of Chinese Cinemas», 12, 250-66 (2018).
- Díaz-Cintas J., Remael A., *Audiovisual Translation: Subtitling*, Routledge, London 2007.
- Haina Jin, *Chinese Cinemas in Translation and Dissemination*, Routledge, London 2022.

- Karamitroglou F., *A Proposed set of Subtitling Standards in Europe*, «Translation Journal», 2, 2, 1-15 (1998).
- Kruger H., *The Creation of Interlingual Subtitles: Semiotics, Equivalence, and Condensation*, «Perspectives: Studies in Translatology», 9, 3, 177-196 (2001).
- «Meta. Journal des traducteurs. Translators' Journal», *Traduction audiovisuelle. Audiovisual Translation*, 49, 1 (2004).
- Nornes A. M., *Toward an Abusive Subtitling: Illuminating Cinema's Apparatus of Translation* in Venuti L. (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London 2004, 447-68.
- Pedersen J., *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. John Benjamins Publishing, Amsterdam 2011.
- Perego E., *La traduzione audiovisiva*, Carocci, Roma 2005.
- Petillo M., *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Pickowicz, P. e Zhang Y., *From Underground to Independent*, Rowman & Littlefield, Oxford 2006.
- Pollacchi E., *Porous circuits: Tsai Ming-liang, Zhao Liang, and Wang Bing at the Venice International Film Festival and the interplay between the festival and the art exhibition circuits*, «Journal of Chinese Cinemas», 13, 2, 130-146 (2019).
- Pollacchi E., *Wang Bing's Filmmaking of the China Dream*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2021.
- Ranzato I., *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*, Bulzoni, Roma 2011.
- Sanders L., *Subtitling, Semiotics and Spirited Away*, «Journal of Audiovisual Translation», vol. 5, 1, 1-21 (2022).

#### **Film citati:**

- Jia Zhang-ke (2006) *Still Life* (San xia haoren)
- Miyazaki Hayao (2001) *Spirited Away* (Sen to chihiro no kamikakushi)
- Yonfan (2019) *No.7 Cherry Lane* (Jiyuantai qi hao)
- Vadim, Roger (1956) *Et Dieu... créa la femme* (titolo italiano: *E Dio creò la donna*)
- Wang Bing (2003) *Tiexi qu. West of the Tracks* (Tiexi qu)
- Wang Bing (2007) *Fengming: A Chinese Memoir* (He Fengming)
- Wang Bing (2018) *Dead Souls* (Si linghun)





## 7

# La traduzione per l'editoria

Federica Passi  
Università Ca' Foscari Venezia

### *Premessa*

È comune l'immagine del traduttore solitario, in compagnia soltanto di libri, dizionari e dell'inseparabile computer. Le radici di questa immagine sono lontane, se pensiamo all'iconografia classica del traduttore, che si rifa alla figura di San Girolamo: sia Jan Van Eyck, sia Colantonio del Fiore lo ritraggono solo nel suo studio, circondato da quelli che erano al tempo gli strumenti del traduttore. C'è però un altro dipinto, quello di Antonello da Messina, che risale sempre al XV secolo e porta lo stesso titolo dei due precedenti, *San Girolamo nello studio*, in cui Antonello ci offre un'immagine diversa non solo di San Girolamo, ma a ben guardare, anche della figura del traduttore.

L'attenzione si concentra sulla figura del santo, centrale nell'ambiente adibito a studio. È apparentemente solo, seduto alla scrivania, circondato da libri aperti e chiusi, manoscritti e oggetti vari. Calma, totale concentrazione, assenza di qualunque tipo di disturbo e distrazione sono le sensazioni che il dipinto trasmette, e certamente le condizioni in cui qualunque traduttore desidera poter lavorare. Ma San Girolamo non è isolato dal mondo circostante come può sembrare al primo sguardo: il suo studio è in realtà inserito in un ambiente prospettico molto complesso, per di più circondato da vari animali (uccelli in primo piano, un gatto meditando, un leone). Il santo non è distante nemmeno dai suoi simili: nelle



splendide vedute del paesaggio che possiamo ammirare oltre le finestre, scorgiamo infatti non solo altri animali, ma anche donne e uomini impegnati in varie attività. Il mondo esterno è ben presente quindi, non è dimenticato. Volendo tentare una interpretazione traduttologica di questo dipinto, potremmo dire che esso racchiude due elementi importanti dell'attività del traduttore: da un lato la necessità di un lavoro individuale e solitario caratterizzato dalla massima concentrazione e dallo studio approfondito del testo da tradurre, con l'utilizzo di tutti gli strumenti che sono necessari (e che si sono notevolmente arricchiti rispetto ai tempi di Antonello), ma dall'altro lato la prospettiva sul mondo esterno, senza il quale la traduzione non avrebbe significato.<sup>1</sup>

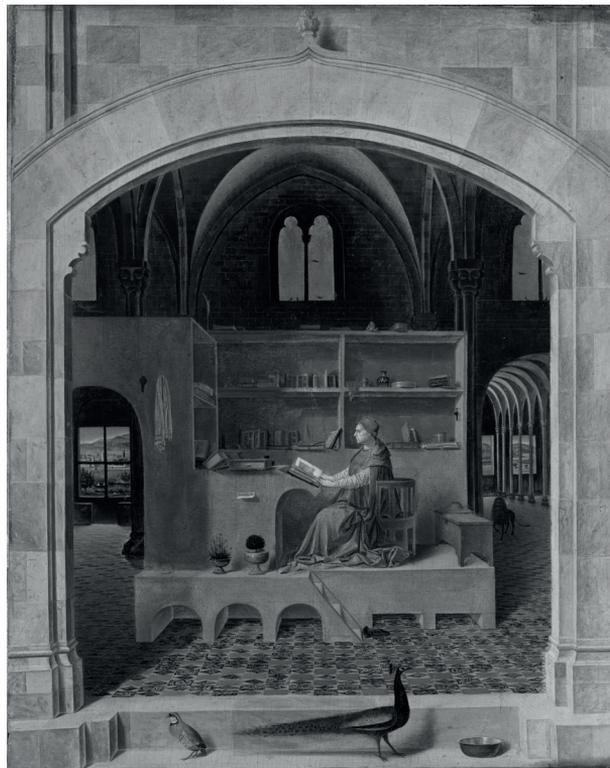


Fig. 1. Antonello da Messina. *San Girolamo nello studio*, Londra, National Gallery.

<sup>1</sup> *San Girolamo nello studio*, di Antonello da Messina (1474) è conservato alla National Gallery di Londra e visitabile virtualmente a questa pagina: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonello-da-messina-saint-jerome-in-his-study>

Tradurre per l'editoria significa, dunque, tenere bene in conto questa visione prospettica, che lega il traduttore al mondo esterno, dal momento che “pubblicare è impresa collettiva”, come spiega Ponte di Pino (2010) stilando una lista (ironica quanto impressionante per la sua corposità) di figure che possono entrare professionalmente in contatto a qualche titolo con un libro.

Dunque, anche se al traduttore è senz'altro richiesta la capacità di gestire e organizzare il proprio lavoro in solitudine e autonomia (Ponte di Pino 2010, cap. “Il traduttore”, p. 1), e nonostante il traduttore possa lavorare virtualmente dal luogo più remoto grazie alla moderna tecnologia telematica, la traduzione difficilmente può essere intesa come attività individuale. Rientra invece in dinamiche sociali più vaste, che interessano il livello culturale e quello economico, all'interno delle quali il traduttore deve muoversi in modo consapevole, costruendo una fitta rete di relazioni.

D'altra parte, questo contrasto tra isolamento e partecipazione a un'impresa collettiva, evidenzia un aspetto importante della natura stessa del traduttore, che Osimo arriva a definire un ossimoro: chi traduce è infatti al centro della società in quanto fondamentale operatore di comunicazione, ma è al contempo anche marginale, perché la traduzione avviene nelle aree di confine, dove la propria cultura ne incontra altre. (Osimo, corso online, cap. 39 “Il traduttore nella società”).

#### *Alcune basi teoriche: la traduzione in un'ottica sociologica*

Gli studi sulla traduzione, pur avendo una storia relativamente breve, hanno già conosciuto svariati cambi di prospettiva che hanno permesso di osservare le problematiche relative all'atto del tradurre da punti di vista anche molto diversi tra loro. Dopo una fase in cui gli studi sulla traduzione si svilupparono soprattutto in un'ottica testuale e linguistica (un esempio di quest'ultima tendenza è rappresentata dalla linguistica dei corpora applicata alla traduzione), un cambiamento di prospettiva importante si ebbe negli anni '90 del secolo scorso, quando questa prospettiva venne in parte sostituita da una nuova tendenza, quella culturale. Il cosiddetto *cultural turn* negli studi sulla traduzione ha portato l'attenzione sulle relazioni di potere che il processo della traduzione mette in atto: la traduzione è stata infatti intesa come “a complex transaction taking place in a communicative, socio-cultural context” (Hermans 1996: 26), un contesto reale che condiziona il traduttore, implicando una negoziazione di valore politico tra i vari agenti coin-

volti a vario titolo nel processo della traduzione (siano essi individui o istituzioni) e che, pertanto, non può in alcun modo essere escluso dagli studi sulla traduzione.

Queste considerazioni hanno costituito la base e il prelude per un nuovo sviluppo nell'ambito della ricerca, denominato *sociological turn*. Il radicamento del processo traduttivo nel contesto culturale e sociale porta inevitabilmente a considerare la traduzione come "pratica sociale" (Wolf 2014, 10), non concepibile al di fuori dei meccanismi sociali all'interno dei quali si realizza. La traduzione è influenzata dal suo contesto sociale (nella scelta dei testi da tradurre, nell'utilizzo o meno di finanziamenti per la traduzione provenienti dal paese esportatore, nelle strategie e nelle tecniche traduttive utilizzate, perfino nella distribuzione del libro) perché si pone sempre in un contesto sociale ben preciso, mai generico e neutrale.

Al contempo, però, la traduzione comporta essa stessa implicazioni sociali. Un esempio di queste implicazioni ci viene offerto da Venuti: il traduttore e teorico statunitense, sottolineando il numero esiguo di testi tradotti da lingue straniere negli Stati Uniti e le strategie traduttive applicate al fine di confermare e rafforzare i valori della cultura importatrice, auspicava il rifiuto della "strategia della scorrevolezza" (1995), per opporsi alla prevalente pratica addomesticante. La traduzione può diventare quindi, in questa ottica, campo per l'attivismo e l'impegno politico e sociale del traduttore. È questa, ad esempio, la direzione presa dalla ricerca di Tymoczko, che si concentra sull'agire politico del traduttore, in particolare sul suo potere di "creare, costruire o accumulare conoscenza," o "disseminare conoscenza (nascosta o repressa)" attraverso le sue traduzioni (2007, 197).

La visione sociologica del processo traduttivo è fortemente debitrice nei confronti della teoria della pratica sociale di Pierre Bourdieu che, attraverso i concetti di *habitus*, campo e capitale (inteso non tanto e non solo come capitale finanziario, ma piuttosto culturale, sociale e simbolico) permette una lettura della società e delle azioni dei vari agenti applicabile anche alla traduzione. In particolare, la teoria di Bourdieu ha contribuito a una più profonda comprensione della responsabilità e della rilevanza sociale del traduttore e degli altri agenti legati alla traduzione. Anche la teoria della rete di attori di Bruno Latour, in cui centrale è invece il concetto di attore-rete, ha offerto spunti interessanti per la sociologia della traduzione, permettendo di mettere maggiormente in risalto il processo che porta alla produzione di artefatti traduttivi, considerando tutti gli attori che intervengono, mediando, all'interno del processo, siano essi attori umani (l'autore,

il traduttore, il lettore) o attori non-umani (come potrebbero essere le istituzioni, o il prototesto e il metatesto).

La traduzione, pertanto, non viene considerata solo come atto traduttivo in sé, ma come prodotto creato all'interno di un contesto che non è mai statico, ma frutto di equilibri di capitale in continuo movimento. Ad essere considerato è quindi il sistema nel quale la traduzione si realizza. Interessante a questo riguardo è il caso proposto da Szu-Wen Kung (2018): analizzando la traduzione cinese di *Harry Potter e l'ordine della Fenice* pubblicata nel 2003 dalla casa editrice Renmin wenzue di Pechino, Kung dimostra come gli errori di traduzione presenti nel testo non possano essere considerati dal mero punto di vista linguistico, ma vadano inseriti in una dimensione più ampia, in cui le due traduttrici non hanno svolto il loro lavoro come agenti isolati, ma all'interno di un contesto sociale e di una complessa rete di attori (ognuno portatore di un proprio capitale) che hanno esercitato una forte pressione su di loro. Come afferma Buzelin (2005, 215), il processo di produzione di una traduzione è uno spazio pervaso da “tensione, conflitto, resistenza”.

Anche in Cina gli studi sulla traduzione sono passati da una prospettiva concentrata sul testo ad una incentrata invece sull'elemento umano, e in particolare sul traduttore come agente: non una macchina da traduzione, ma un essere sociale che sperimenta diversi rapporti di potere con l'ambiente circostante, rapporti di potere che sono parte integrante del processo traduttivo (Guo 2018, 554, 559).

L'approccio sociologico certamente non è sufficiente, da solo, a indagare aspetti fondamentali della traduzione, quali ad esempio quello ermeneutico o testuale, ma può certamente costituire una base utile ad affrontare l'argomento di questo capitolo, che vede l'atto traduttivo e l'opera del traduttore interagire con svariati agenti, motivati da finalità differenti e certamente portatori di capitali culturali di vario peso.

### *Traduzione e industria editoriale*

Traduzione per l'editoria è un'espressione che, per la sua ampiezza di significato, può risultare alquanto vaga: si riferisce infatti a tutti i testi che possono essere commissionati ad un traduttore da parte di un editore. Può comprendere quindi una notevole varietà di tipologie testuali: dai testi letterari alla saggistica scientifica, da quelli divulgativi a quelli settoriali, dalla letteratura per ragazzi ai fumetti,

dall'editoria scolastica a quella universitaria, dalla manualistica ai testi giornalistici (incluse le riviste e le pubblicazioni di numeri speciali allegati ad esse), affrontando potenzialmente gli argomenti più svariati. Ne consegue che anche dal punto di vista contenutistico, la traduzione per l'editoria non solo è estremamente varia, ma può certamente sovrapporsi ad altri tipi di traduzione specialistica che vengono svolti al di fuori dell'ambiente editoriale su richiesta di altri committenti (si pensi alle traduzioni tecniche e settoriali commissionate da aziende). Tuttavia, la traduzione editoriale si differenzia da tutte le altre per una caratteristica essenziale, ossia "il rapporto del traduttore con l'industria editoriale, un mondo con regole e meccanismi consolidati". Se infatti, di fronte ad altre aziende il traduttore può trovarsi in una posizione di parità che gli permette di negoziare le condizioni di lavoro, ciò non avviene generalmente con l'industria editoriale, dal momento che "gli editori si costituiscono come sistema compatto, le cui regole sono difficili da scalfire" (Osimo 2004, 120).

Per quanto il mondo editoriale si presenti come molto variegato (essendo costituito da case editrici molto diverse le une dalle altre, da quelle storiche e di grandi dimensioni alle piccole realtà che possono essere definite di nicchia), quella editoriale è a tutti gli effetti un'industria. Secondo i dati disponibili nella sintesi del Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia pubblicato alla fine del 2021 dall'Associazione Italiana Editori e le video presentazioni dei dati più recenti disponibili sul sito dell'associazione, quella editoriale è la seconda industria culturale in Italia (preceduta quanto a vendite solo dalle *pay TV*), ed è la terza editoria a livello europeo, dopo Germania e Regno Unito, pur senza avere un mercato linguistico significativo oltre confine (come può invece vantare, per esempio, il Regno Unito).

L'editoria italiana si è andata industrializzando, sull'esempio di quella anglosassone, negli ultimi decenni (Ponte di Pino, 2010) e la struttura stessa delle case editrici, soprattutto se di grandi dimensioni, è andata facendosi sempre più complessa e stratificata.

L'aspetto industriale, tuttavia, non è l'unico a descrivere il mondo dell'editoria, dato che "oltre a essere un ramo degli affari, l'editoria è sempre stata una questione di prestigio, se non altro perché si tratta di un genere di affari che al tempo stesso è un'arte" (Calasso 2013, 80). Per descrivere e giudicare quest'arte Calasso fa riferimento al criterio fondamentale della *forma*, ossia "la capacità di dare forma a una pluralità di libri come se essi fossero i capitoli di un unico libro. E tutto ciò avendo cura – una cura appassionata e ossessiva – della veste di ogni volume, del

modo in cui esso viene presentato. E infine anche – e non è certo il punto di minore importanza – di come quel libro può essere venduto al più alto numero di lettori” (86). Su alcuni di questi aspetti si tornerà nelle prossime pagine, quando verrà illustrato il percorso del libro all'interno della casa editrice. Basti ora ricordare quel “*di più*” attribuito all'editore, che fa scrivere a Calasso che “se esistesse (e non l'ho mai incontrato) un editore che pubblica *soltanto* per fare denaro, nessuno gli darebbe ascolto. E probabilmente fallirebbe presto [...]” (93). Per quanto questa affermazione possa apparire esageratamente ottimistica, sottolinea però la complessa realtà dell'industria editoriale, nella quale un ruolo molto importante è giocato dall'identità che ogni singola casa editrice riesce a costruirsi, sulla base delle scelte editoriali che compie e del modo di proporle al proprio lettore che vi si lega e affeziona proprio in virtù di ciò che sa potrà ritrovare in ogni nuova pubblicazione, pur nella novità dell'opera.

Tuttavia, l'editoria, al pari di molti altri settori, ha anche conosciuto cambiamenti notevoli negli ultimi decenni, determinati in gran parte dalla presenza e dall'utilizzo massiccio della Rete e da fenomeni nuovi quali quello dell'editoria digitale e del *self-publishing*. Nel processo di industrializzazione delle case editrici, inoltre, si è reso evidente negli ultimi decenni un altro fenomeno: le case editrici sembrano essere sempre meno definite nella loro identità e maggiormente in competizione l'una con l'altra per gli stessi libri (Calasso 2013, 141), dal momento che dagli anni '70 e '80 del secolo scorso “la *politica* e il *discorso di collana* e la *funzione-collana* stessa, coerenti con una consapevole idea di cultura e di letteratura, si avviano a una crisi irreversibile nel quadro di una serie di profonde trasformazioni (e anche involuzioni) dell'editoria libraria”: il rapporto di fedeltà tra autore ed editore, che garantiva una certa stabilità e durata nel catalogo, viene spesso sostituito dalla “ricerca estemporanea di questo o quell'autore, con una diffusa tendenza al nomadismo, e [d]a una politica di titolo nella prospettiva della stagione e del mercato” (Ferretti e Iannuzzi 2014, 6). È ciò che Calasso definisce “obliterazione dei profili editoriali” (2013, 139-45).

### *Traduzione editoriale o traduzione letteraria?*

Il concetto di traduzione editoriale, di cui è stata già evidenziata l'ampiezza, sembra spesso confondersi e sovrapporsi – sia in ambito accademico, sia nell'uso comune – a quello di traduzione letteraria. Osimo osserva che nell'ambiente editoriale il traduttore viene spesso definito “letterario” anche quando si occupa di testi di saggistica o di carattere scientifico (2014, unità 39). Questa sovrapposizione tra i due concetti è evidente anche sul piano didattico. Nella panoramica che presenta sulla formazione dei traduttori, Baselica osserva che:

per traduzione editoriale pare intendersi di fatto traduzione letteraria (cioè traduzione di narrativa, e per lo più di narrativa alta). Viene spesso tralasciata (o dimenticata?) tutta la vasta parte dell'editoria che, a seconda delle case editrici, va sotto il termine generico di saggistica o varia, e che spazia in tutti gli ambiti che non sono propriamente narrativa: un tipo di traduzione che richiede sempre una salda formazione culturale e la reale capacità di fare ricerca e di orientarsi nella giungla delle informazioni disponibili, due fondamentali competenze del traduttore editoriale che i vari percorsi formativi sembrano dare per scontata. (Baselica et al. 2018).

Va detto che, sebbene la traduzione editoriale includa testi della più varia natura, è forse nella traduzione di testi letterari che più risulta evidente il valore etico della traduzione (come forma di interpretazione del dato linguistico basata su un profondo rispetto per il testo di partenza nonché per la lingua d'arrivo) e la sua importantissima funzione sociale (precipuamente di mediazione culturale), acuita dalla problematicità del testo letterario, che spesso sembra condensare in un'unica opera problemi traduttivi riscontrabili in molti tipi diversi di testi. Il suo valore formativo e didattico è quindi innegabile, così come è importantissima la formazione letteraria e umanistica del traduttore editoriale: sono ancora Baselica et al. ad osservare come i traduttori della vecchia guardia mostrino tutti una caratteristica comune, vale a dire una formazione umanistica consolidata da una forte passione per la lettura, che rende capaci di leggere il testo in tutte le sue pieghe, nonché di saper utilizzare la lingua d'arrivo sfruttandone al massimo le potenzialità. Questa formazione letteraria non sempre traspare dai numerosissimi corsi (molti dei quali anche on-line) per traduttori editoriali, dove gli aspetti teorici o puramente tecnici e linguistici sembrano ricevere maggiore attenzione (Baselica et al. 2018). Appare quindi opportuno sottolineare come, per quanto la

traduzione editoriale non coincida solo con la traduzione letteraria, la confusione che spesso nasce tra i due termini non sia affatto casuale, ma nasca in realtà da radici che accomunano idealmente entrambe le traduzioni.

### *La figura del traduttore in un'ottica editoriale*

L'Italia è un paese dove si traduce molto. Ponte di Pino (2010) citando i dati del 2004 fa riferimento a 54.271 titoli pubblicati, dei quali 11.753 erano traduzioni, pari al 21,7% della produzione.<sup>2</sup> L'autore sottolinea inoltre che la tiratura media delle traduzioni è molto maggiore rispetto a quella degli altri volumi per l'impatto dei grandi *best seller* internazionali. Considerando dati più recenti, il Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia osserva che tra il 2020 e il 2021 il giro d'affari della narrativa straniera in Italia è aumentato del 22% (passando da 192 a 233,8 milioni di euro), sottolineando che "l'Italia si conferma un Paese molto aperto verso le culture e i libri stranieri." Tuttavia, va notato che l'incidenza della traduzione dal cinese rimane limitata: secondo i dati più recenti, "nel 2020 si è tradotto soprattutto dall'inglese (61% di tutte le traduzioni), dal francese (16%), dal tedesco (7%) e dallo spagnolo (4%)". L'attenzione degli editori è rivolta quindi principalmente ad aree culturali ormai ben consolidate e che, utilizzando la definizione di Pascale Casanova, potremmo definire "dominanti" (prima fra tutte quella anglofona), mentre ben diversa è la situazione di prodotti editoriali provenienti dall'area culturale sinofona. Per l'introduzione di questi ultimi nel mercato editoriale italiano è richiesto un paziente e graduale progetto di mediazione culturale, che sia il più possibile strutturato: in questa azione programmatica è determinante il ruolo del traduttore, anche come proponente di nuovi progetti editoriali.<sup>3</sup>

Pur tenendo conto dello spazio limitato occupato dalla traduzione dal cinese, i dati sopra riportati ci richiamano tuttavia all'importanza del traduttore editoria-

<sup>2</sup> Questi dati appaiono tanto più significativi se si confrontano con quelli riportati da Venuti (2008, 11) che fa riferimento a percentuali delle traduzioni sul totale dei libri pubblicati che si aggirano intorno al 2% nel caso degli Stati Uniti, scendendo addirittura all'1,4% per il Regno Unito nei primi anni 2000.

<sup>3</sup> Per una presentazione degli sviluppi della letteratura cinese tradotta in italiano, si veda Paolo Magagnin, "Dieci anni di letteratura cinese in Italia. Situazione, ostacoli, prospettive," *Tradurre*, vol. 16, 2019. Per l'introduzione in Italia della letteratura di Taiwan, si veda invece Federica Passi, "Translating Taiwanese Literature into Italian: Voices from Alternative Literary Fields" in *Taiwanese Literature as World Literature*, London, Bloomsbury, in pubblicazione nel 2023.

le, in quanto figura chiave nella pubblicazione di testi stranieri. L'importanza di questo ruolo è evidente anche a livello giuridico, dal momento che il traduttore, in quanto autore della traduzione, è "giuridicamente equiparato all'autore e gode perciò degli stessi diritti patrimoniali e morali" (Ponte di Pino, 2010, p. 1, facciata 2): il compenso pecuniario che riceve è proprio segno del riconoscimento del suo diritto d'autore morale inalienabile sulla traduzione. Oltre ai diritti d'autore morali, al traduttore spettano i diritti d'autore patrimoniali, e saranno solo questi che egli cederà alla casa editrice autorizzandola ad utilizzare economicamente la sua traduzione per una durata massima di vent'anni. A differenza di quanto avviene in altri paesi, in Italia non vengono garantite *royalties* al traduttore, nemmeno nel caso di best seller. Questo significa che il traduttore non trae alcun beneficio (quantomeno economico) dal successo della sua traduzione.<sup>4</sup>

Il traduttore solitamente non lavora all'interno della casa editrice ma è un collaboratore esterno, che svolge quindi attività in libera professione o come collaboratore saltuario (la continuità del suo rapporto con un singolo editore è molto variabile), ed il suo lavoro viene retribuito a cartella (generalmente intesa di 1.800 o 2.000 caratteri, spazi inclusi, e calcolata sulla traduzione nella lingua d'arrivo). Il compenso varia molto non solo a seconda della lingua, ma anche a seconda della complessità del testo e della sua lunghezza. Un approfondimento sul tema del compenso esula dalle finalità di questo capitolo,<sup>5</sup> ma va senz'altro ricordato che esso non dovrebbe mai scendere al di sotto di cifre rispettose dell'opera e della professionalità del traduttore.

<sup>4</sup> Una situazione simile a quella italiana si registra anche in vari paesi dell'Est Europa, oltre a Portogallo, Austria e Olanda. In altri paesi, quali Regno Unito, Francia, Spagna, Olanda e Turchia, invece, le *royalties* sono garantite dopo aver pareggiato le spese di pubblicazione. In Germania, Svizzera e Belgio, il traduttore invece ha diritto alle *royalties* solo dopo la vendita di un determinato numero di copie (solitamente piuttosto elevato) oppure (come avviene in Norvegia) dopo un determinato lasso di tempo. Come evidenziato dall'indagine svolta dal Consiglio Europeo delle Associazioni di traduttori letterari, in nessuno dei paesi europei la situazione è realmente vantaggiosa per il traduttore (CEATL 2022, 26-7)

<sup>5</sup> Il traduttore alle prime armi può trovare supporto in questo ambito consultando il sito del sindacato dei traduttori editoriali (STRADE) <http://www.traduttoristrade.it/> e anche grazie alle utili informazioni che si possono raccogliere iscrivendosi al gruppo di discussione *biblit* ([www.biblit.it](http://www.biblit.it)).

### *La filiera del libro: il percorso dall'autore al lettore*

Nella formazione di un traduttore che si proponga di operare nell'ambito editoriale, assume un ruolo importante la conoscenza delle varie tappe del processo che porteranno il testo (in questo caso straniero) a raggiungere nuovi lettori nella lingua d'arrivo: molte di queste tappe interessano direttamente il traduttore. Il processo traduttivo non verrà qui esaminato, dunque, in termini ermeneutici o comunicativi, come avviene spesso nei manuali di traduzione, bensì considerando sullo sfondo la struttura industriale e organizzativa delle case editrici e i relativi risvolti commerciali, per meglio comprendere le relazioni del traduttore con tale complessa struttura.

Vale la pena quindi di spendere qualche parola sulla organizzazione delle case editrici, che risulta essere piuttosto variabile, come del resto variabili sono le loro dimensioni: piccole case editrici possono infatti avere una struttura assai semplificata, concentrando nella figura del titolare varie funzioni, ma una presentazione della struttura che potremmo definire standard è utile non solo perché può essere ritrovata nell'organizzazione di molte case editrici di medie o grandi dimensioni, ma anche perché aiuta a individuare con precisione le varie funzioni coperte dalle figure dell'organigramma editoriale e di conseguenza anche le tappe del processo produttivo che porta dall'autore di un manoscritto al lettore finale che potrà leggere quel testo in forma di libro o di ebook.

La struttura essenziale di una casa editrice potrebbe essere riassunta in questi elementi:

- L'**editore** (*publisher*) può essere costituito da un singolo, o da un gruppo strutturato di figure (presidente, amministratore delegato, direttore editoriale), responsabili delle scelte strategiche aziendali. Nelle realtà maggiormente strutturate le scelte squisitamente editoriali spettano al direttore editoriale, spesso in collaborazione con *editor* responsabili per le varie linee (narrativa, saggistica, letteratura per ragazzi, autori italiani, ecc.). Citando Calasso si può affermare che la caratteristica ed il ruolo essenziale e imprescindibile dell'editore sia la sua capacità di giudizio: "il giudizio era appunto l'elemento che fondava l'esistenza dell'editore, questo strano produttore che non ha bisogno di una fabbrica e può anche ridurre al minimo la sua struttura amministrativa. Imprescindibile, invece, è sempre stato per lui soltanto un gesto: dire sì o no davanti a un manoscritto e decidere in quale forma presentarlo" (2013, 135).

- La **segreteria editoriale** affianca la direzione editoriale occupandosi dell'acquisizione o cessione dei diritti di pubblicazione di un libro, nonché dei rapporti con autori, traduttori, curatori ed altri collaboratori.
- La **redazione** (e i redattori editoriali – o *editor* – che vi operano) si occupa invece dei progetti editoriali e li segue lungo tutte le fasi di lavorazione: dalla ricerca di testi da pubblicare all'effettiva lavorazione sulla bozza degli scritti consegnati dagli autori o dai traduttori, fino alla composizione degli elementi paratestuali del volume.
- L'**ufficio grafico** segue la realizzazione grafica del libro, della sua copertina e del materiale promozionale, mentre l'ufficio tecnico è incaricato della stampa e della rilegatura dei volumi (in genere presso stampatori e rilegatori esterni).
- La **direzione commerciale** attua le strategie di commercializzazione, dalla presentazione del libro ai librai, agli agenti e ai promotori, alla distribuzione e ai rifornimenti.
- L'**ufficio stampa** tiene invece i contatti con i mass media e si occupa di iniziative promozionali volte a far conoscere il libro ai lettori.
- Prima che il libro venga distribuito nei punti vendita viene affidato ad un **promotore** che, fungendo da tramite tra la casa editrice e i canali di vendita, organizza varie attività per suscitare interesse nel nuovo prodotto editoriale e favorirne la successiva distribuzione.
- Il volume stampato viene infine affidato ad un **distributore**: questi, oltre a promuovere il libro nel caso in cui non sia presente una figura ad hoc, lo farà arrivare nei negozi dei librai e nelle grosse catene, ma terrà anche i volumi nel magazzino quando necessario e gestirà i resi. Talvolta la distribuzione è gestita all'interno della casa editrice stessa (sia essa molto grande, oppure troppo piccola per affrontare le spese di un distributore), ma molto spesso ci si affida a distributori esterni.

Venendo quindi al percorso che un libro straniero compie per entrare in un nuovo mercato editoriale, la prima fase fondamentale è quella del cosiddetto *scouting*, ossia dell'individuazione di un autore straniero e di un'opera da tradurre. La casa editrice svolge varie attività finalizzate a questo scopo, tra le quali la partecipazione a fiere internazionali del settore, e si avvale anche della collaborazione di agenti letterari, che svolgono il ruolo di protagonisti in questa prima fase. È l'agente

letterario, infatti, che valuta i nuovi titoli usciti sui mercati stranieri e li propone agli editori che ritiene più adatti per la pubblicazione di un determinato titolo nel mercato editoriale in cui opera. Spesso le proposte riguardano opere già uscite in traduzione, soprattutto sul mercato anglofono. L'agente, inoltre, tutela gli interessi dell'autore e affianca anche la casa editrice nei passaggi successivi, quale ad esempio l'acquisizione dei diritti. In tempi, come sono quelli odierni, in cui la concorrenza è particolarmente marcata e la tempestività delle informazioni raccolte dalle case editrici è essenziale, ci sono anche figure (i cosiddetti *scout* letterari) che collaborano con le case editrici occupandosi *esclusivamente* della individuazione tempestiva dei titoli di imminente pubblicazione sui mercati stranieri, anche quelli meno battuti, da cui tuttavia potrebbero arrivare interessanti sorprese: d'altronde, come osserva Calasso, "la storia dell'editoria, a guardarla da vicino, è una storia di perenni sorprese, una storia dove regna l'imprevisto" (2013, 92).

All'interno della casa editrice, è l'*editor* o redattore (nella figura del direttore editoriale o di uno degli *editor* che seguono le varie linee) ad occuparsi della ricerca e selezione delle nuove opere straniere da pubblicare, basandosi anche sulle proposte degli agenti letterari e sulle segnalazioni degli *scout*, con un lavoro in equilibrio tra l'ambito commerciale e quello letterario. I titoli da valutare per la pubblicazione vengono spesso fatti leggere anche a lettori esperti (che, nel caso di opere straniere, sono per lo più traduttori), che preparano per l'editore una scheda di lettura. La scheda di lettura include una sinossi e una presentazione del genere e dello stile dell'opera e un personale giudizio sulla pubblicabilità del testo (qualità, temi, possibile interesse da parte del pubblico); costituisce dunque un elemento di grande utilità per la decisione finale da parte dell'editore (Ponte di Pino 2010, *Scelta*). La scelta può spesso ricadere su titoli già tradotti in altre lingue straniere (che potrebbero quindi offrire garanzie di una buona ricezione dell'opera da parte dei lettori) o al contrario su titoli del tutto nuovi per i quali si acquisteranno i diritti in esclusiva, ma quest'ultima situazione, con tutti i vantaggi economici che potrebbe comportare, è comunque più rara. La decisione se pubblicare o meno un libro viene presa (almeno idealmente) tenendo conto del programma (o della politica) editoriale e dell'identità e storia della casa editrice, che attraverso i libri che pubblica lascia la sua singolare impronta.

Scelta l'opera, l'*editor* la proporrà al traduttore di fiducia o, nel caso questo non fosse disponibile, a qualcuno che il traduttore può consigliargli, in un processo di

passaparola che ancora oggi costituisce un canale d'accesso importante al mondo della traduzione editoriale. Nel caso si trattasse di un nuovo traduttore, è comune che l'editore richieda al potenziale collaboratore una scheda di lettura del testo (nel caso non fosse già stata realizzata) e una prova di traduzione.

In realtà, in questa prima fase di individuazione di titoli interessanti da tradurre e pubblicare, il traduttore può anche svolgere un ruolo molto più attivo. Grazie infatti alla sua conoscenza del panorama letterario ed editoriale del paese della cui lingua è esperto, il traduttore ha gli strumenti per individuare e valutare opere straniere più o meno recenti che ritiene idonee alla traduzione, segnalandole alla casa editrice. La sua è spesso una prospettiva diversa rispetto a quella di altri agenti della traduzione, dal momento che tiene in conto non solo gli interessi e le esigenze dei lettori della lingua d'arrivo, ma anche (e spesso ancor più) le esigenze del paese esportatore dell'opera, cercando di ampliare e rendere più completa la conoscenza che il lettore comune ha di quel paese e della sua letteratura.

Potrà essere lo stesso traduttore quindi a preparare una proposta per l'editore che ritiene più adeguato all'opera da tradurre, dal momento che ogni casa editrice presenta una sua propria linea di politica editoriale, che si palesa nel suo catalogo e nelle sue collane: oltre a introdursi, nel caso si rivolgesse a un editore con cui non ha mai collaborato, il traduttore presenterà l'autore e l'opera che vuole promuovere in una sorta di scheda di lettura che fornirà all'editore anche tutte le informazioni pratiche necessarie (dai dati editoriali dell'opera originale alle eventuali traduzioni in altre lingue) e l'indicazione degli aspetti dell'opera che la possono rendere interessante per il mercato editoriale importatore. Oltre a questo, proporrà anche una prova di traduzione di una porzione del testo.

La proposta di un'opera e della propria disponibilità a tradurla è una attività non remunerata ma assai importante, perché costituisce una delle modalità più comuni che il traduttore utilizza per mettersi in contatto con le case editrici.

La seconda fase, una volta scelta l'opera da tradurre, è quella caratterizzata da un lato dall'acquisizione dei diritti del testo da parte della casa editrice, e dall'altro dall'assegnazione dell'incarico di traduzione al traduttore, previa prova di traduzione nel caso si trattasse di una nuova collaborazione. Prima di iniziare ufficialmente il suo lavoro, il traduttore firmerà il contratto (più precisamente il "contratto di edizione di traduzione"), un documento importantissimo che indicherà

il compenso (molto variabile anche in base alla lingua di origine e alla tipologia del testo), la durata della cessione dei diritti, la data di consegna del lavoro completato, la data del pagamento (alla consegna del lavoro, all'accettazione o alla pubblicazione), i termini dell'accettazione della traduzione da parte dell'editore e il numero di copie omaggio garantite al traduttore. Il contratto dovrebbe contenere anche un riferimento alle modalità di revisione della traduzione da parte della casa editrice e di correzione delle bozze finali da parte del traduttore e indicare il punto del volume dove verrà riportato il nome del traduttore: questo appare sempre nel colophon (dove vengono riportati tutti i dati inerenti al libro), ma per legge dovrebbe comparire anche sulla copertina o sul frontespizio del volume.

Un accordo tra due soggetti, per sua natura, è sempre oggetto di trattativa, ma il caso del contratto tra una casa editrice (soprattutto se di fama e di grandi dimensioni) e un traduttore (magari agli inizi della sua carriera) comporta un tale squilibrio di potere da essere raramente oggetto di reale interlocuzione: quelli proposti al traduttore sono spesso contratti standard che rispondono alle esigenze dell'editore e sui quali non sempre il traduttore si sente nella posizione di poter negoziare. Il traduttore tuttavia dovrebbe almeno tentare di porre delle condizioni, in modo che il contratto possa rispecchiare il lavoro richiesto e le caratteristiche dell'opera specifica sottoposta a traduzione.<sup>6</sup>

Firmato il contratto, il traduttore inizia il proprio specifico compito, ossia il lavoro sul testo di partenza e la scrittura del testo di arrivo. Per il traduttore è questa senz'altro la fase più lunga e più laboriosa del suo lavoro, una fase in cui avviene un fondamentale processo di mediazione, a più livelli.

Per portare avanti il suo lavoro, il traduttore ricorrerà a tutte le sue competenze linguistiche e culturali relative alla lingua di partenza (presupposto questo imprescindibile), ma dovrà anche portare avanti ampie ricerche sul piano linguistico, culturale e contenutistico, che richiederanno continue revisioni e ridiscussioni delle scelte precedentemente operate. Quando l'opera in traduzione è di un autore contemporaneo, e di fronte a passi di difficile comprensione o a punti del testo apparentemente incoerenti, potrà contattarlo direttamente: nonostante questo

<sup>6</sup> Sul sito del sindacato dei traduttori editoriali (STRADE) è disponibile un modello di contratto di edizione di traduzione, utile non solo per comprendere la natura di questi accordi, ma anche perché il traduttore lo sottoponga all'editore in quei casi in cui questo risulta possibile: <http://www.traduttoristrade.it/contratto-di-edizione/> (ultima consultazione 20/8/2022).

avvenga generalmente utilizzando la posta elettronica, e quindi un mezzo con qualche limite sul piano comunicativo, può portare comunque a chiarimenti o per lo meno a stimoli per osservare il problema in una prospettiva diversa.

Oltre a tutto questo, il traduttore avrà bisogno anche della sua salda padronanza della lingua d'arrivo, che sola potrà permettere al testo di trovare nuova vita in un mondo culturale diverso da quello di partenza.

Il traduttore dovrà portare avanti una costante negoziazione tra le esigenze del testo di partenza e quelle del lettore del testo d'arrivo, effettuando scelte continue, basate anche sulle tendenze culturali contemporanee (le traduzioni sono sempre legate ad un preciso momento storico). Il traduttore è infatti consapevole che l'opera in traduzione veicolerà al lettore del testo d'arrivo molto di più di ciò che è esplicitato sul piano contenutistico: molti concetti culturali saranno presenti in traduzione solo implicitamente, ma richiederanno comunque al traduttore un'attenta valutazione su quale possa essere il modo più idoneo per introdurli. È il caso, per esempio, dei *realia*, parole che indicano elementi materiali dal forte carattere culturospecifico, o di fenomeni culturali in senso lato, che risulterebbero incomprensibili al lettore del testo d'arrivo senza una adeguata spiegazione: questa potrà essere fornita in una breve nota a piè di pagina, o attraverso la prefazione del traduttore (quando questa è prevista), o effettuando una traduzione esplicativa, o ancora (in rari casi) ricorrendo ad un glossario finale. Queste scelte andranno prese in accordo con l'*editor*, in modo che esse siano coerenti con l'impostazione della casa editrice e della collana in cui apparirà il libro, pur senza dimenticare che hanno chiaramente una valenza storica: concetti sconosciuti che necessitano di essere spiegati, possono poi, nel giro di alcuni anni e a seguito di mode e tendenze globali, diventare di uso comune. Basti pensare a molti *realia* legati alla cucina giapponese, che avevano richiesto un glossario al tempo della pubblicazione in italiano di *Kitchen* di Banana Yoshimoto (1988) e che oggi non richiederebbero più tale strategia, essendo ormai largamente conosciuti dal lettore comune.

L'aspetto culturale, tuttavia, non è l'unico di cui il traduttore dovrà tenere conto: se si tratta infatti di un'opera letteraria, o comunque di un testo la cui cifra stilistica è ben evidente, la traduzione non dovrebbe essere vista unicamente come strumento di veicolazione culturale, ma anche (e soprattutto) come specchio di un preciso stile di scrittura: è fondamentale quindi che il traduttore non appiattisca l'opera sotto il peso della mediazione culturale, ma ne faccia emergere anche le potenzialità puramente letterarie e gli aspetti più innovativi. Un importante

supporto nella considerazione di questi aspetti gli dovrebbe giungere dall'*editor*, nella successiva fase di revisione.

Al termine del lavoro di scrittura, infatti, la traduzione viene consegnata all'*editor*, in modalità diverse a seconda degli accordi: consegna completa a lavoro terminato (senz'altro preferibile per ovvie esigenze di continue revisioni da parte del traduttore in corso d'opera) o consegna scaglionata. La traduzione viene inviata secondo le norme editoriali fornite dalla casa editrice.

A questo punto il testo viene rielaborato e impaginato. Dovrebbe essere l'*editor* a prendere in carico il lavoro di lettura e revisione della traduzione, avvalendosi anche dell'aiuto di un correttore di bozze, figura ormai rappresentata sempre più spesso da un collaboratore esterno alla casa editrice. La lettura e la lavorazione delle bozze da parte del redattore è un momento fondamentale nel processo della traduzione: il testo infatti viene letto da qualcuno che, per la sua estraneità al lavoro stesso di traduzione, ma al contempo grazie alle sue professionalità in ambito linguistico-letterario, riesce ad individuare refusi e altri errori dovuti a distrazione, a percepire problemi di resa (come possono essere calchi della lingua di partenza) e a valutare gli effetti delle scelte traduttive compiute, non solo a livello lessicale, ma anche a livello sintattico, stilistico e di registro. Il redattore ha anche il compito di rendere il testo più vivo e apprezzabile nella lingua di arrivo, sfruttando a pieno le potenzialità di quest'ultima per far emergere lo stile dell'autore del testo. Inoltre, grazie alla sua conoscenza approfondita dello spirito e delle esigenze della casa editrice, svolgerà la revisione in coerenza con questa identità.

Roberto Calasso, scrivendo del merito del revisore (figura ancor più nascosta di quella del traduttore) nell'introduzione di nuove modalità espressive nella lingua italiana, così descrive l'impegno dell'editore Luciano Foà (1915-2005) nei confronti dei libri di Joseph Roth, pubblicati da Adelphi:

Libro per libro, dalla *Cripta dei Cappuccini* (1974) fino a *I cento giorni* (1994) Foà si riservava ogni anno un certo numero di settimane in cui *rivedeva Roth*. Sembrava un suo compito ovvio e inalienabile. E il risultato era quella precisione nel dettaglio e quella patina delicata che proteggeva l'insieme, senza le quali non si può cogliere la peculiarità di Roth. (Calasso, 2013, 32)

Per quanto questo caso non possa essere preso come la regola, permette di cogliere a pieno il ruolo del redattore, che non dovrebbe distruggere ciò che il traduttore ha costruito, ma al contrario permettergli di realizzarsi in pieno, effettuando un secondo processo di mediazione.<sup>7</sup>

Terminata la revisione del testo da parte della casa editrice, esso ritorna al traduttore (è il cosiddetto “giro di bozze”) per una rilettura completa. In questa fase molto delicata, il traduttore deve valutare con attenzione tutti i cambiamenti introdotti nel testo. Come accennato, il redattore, per la sua preparazione linguistica, può offrire al traduttore suggerimenti e spunti utilissimi e può costituire un banco di prova per molte scelte traduttive. Nel caso specifico della lingua cinese, è molto raro che un *editor* conosca la lingua di partenza e sia quindi in grado di valutare la resa del traduttore in relazione al testo originale: può anche accadere quindi che gli interventi di revisione non tengano conto di elementi linguistici e stilistici del testo di partenza che varrebbe la pena di mantenere, per quanto possibile e nel rispetto delle strategie della casa editrice, anche nel testo di arrivo. Per questo motivo, il momento del giro delle bozze costituisce un’occasione di discussione delle scelte traduttive, arrivando spesso a un compromesso (e nel migliore dei casi a un buon equilibrio) tra la posizione del traduttore, inevitabilmente sensibile alle esigenze del testo di partenza, e quella dell’editore, generalmente più proiettato verso le esigenze e le aspettative dei suoi lettori. Un ulteriore passaggio è costituito dalla correzione del testo da parte di un correttore di bozze che, meno coinvolto nella lavorazione del testo rispetto all’*editor*, riuscirà a individuare gli errori e i refusi passati fino a quel momento inosservati.

In questa fase della lavorazione del libro ha luogo anche la decisione riguardo al titolo che il volume prenderà nella lingua d’arrivo; anche in questo caso sarà probabilmente necessaria una negoziazione: se l’editore, per evidenti motivi commerciali, ha l’esigenza di scegliere un titolo che favorisca l’accoglienza del testo, il traduttore dal canto suo cerca in genere di intervenire affinché la scelta non ricada su titoli che, pur commercialmente validi, siano culturalmente penalizzanti, come purtroppo accade talora nella scelta di titoli per opere cinesi: spesso si finisce infatti per omogeneizzare sotto una patina esotizzante testi che nell’originale

<sup>7</sup> Osimo (2004b, 87) osserva come la manipolazione del testo da parte del redattore risulti, agli occhi del lettore, indistinguibile dall’opera del traduttore. Se del traduttore compare il nome nel volume, il redattore è invece invisibile, almeno nella tradizione italiana: l’autore osserva come in Russia, invece, anche il nome del redattore venga esplicitato nella pubblicazione.

non mostravano affatto questa vena. La scelta del titolo spetta comunque alla casa editrice, che, pur tenendo conto delle indicazioni del traduttore, deciderà in autonomia. Anche la scelta della copertina è totalmente nelle mani della casa editrice (in particolare del suo ufficio grafico). Anche se questa osservazione potrebbe sembrare scontata, questo non è un dettaglio insignificante: quella che Calasso definisce come “la pelle di quel corpo che è il libro” (2013, 41) è in effetti il primo elemento che il potenziale lettore coglie, e svolge un ruolo importante nel veicolare il modo in cui un'opera straniera può essere percepita su un nuovo mercato. Se quell'opera proviene da un mondo culturale distante e di fatto poco conosciuto dal lettore comune quale può essere quello cinese, questo elemento diventa ancor più significativo. Osservando come le copertine di romanzi cinesi tradotti in italiano mostrino una evidente tendenza ad immagini esotiche, non è difficile immaginare come spesso, di fronte alla “pelle” che il testo acquisirà in traduzione, il traduttore si senta deluso: traduttore ed editore si trovano infatti su due terreni opposti, il primo desideroso di dare massima dignità culturale all'opera tradotta, il secondo non disinteressato all'aspetto culturale, ma necessariamente impegnato nel garantire anche la visibilità commerciale al testo, talvolta anche a costo di qualche cliché (Morzenti 2014).

Il libro si presenterà al lettore non solo grazie alle immagini o alla grafica di copertina, ma anche grazie ad altri elementi paratestuali come la quarta di copertina e le alette (o bandelle) del volume: la presentazione del testo e la breve nota biobibliografica sull'autore che andranno in quarta di copertina e sulle alette del volume saranno sempre ad opera dell'*editor*, che dovrà cogliere lo spirito del testo e renderlo così interessante da suscitare la curiosità del potenziale lettore.

Infine, una volta che il volume tradotto avrà compiuto il suo intero percorso all'interno della casa editrice e sarà stato stampato, grazie all'intervento del distributore arriverà nelle librerie. Ma non è detto che il lavoro del traduttore sia terminato, perché il suo ruolo può essere ancora prezioso nel promuovere il libro attraverso presentazioni nelle librerie o nelle università, partecipazione a eventi letterari e contatti con giornalisti.

### *Esportare e importare per tradurre*

Il percorso seguito fino a questo punto ha messo in evidenza soprattutto gli agenti della traduzione che agiscono nel (o per conto del) paese importatore: tutte le figure interne alla casa editrice o che collaborano con essa, agiscono in un'ottica che tiene in conto gli interessi di carattere economico (i libri devono pur sempre essere venduti) e di carattere culturale: introdurre in Italia opere ritenute di valore, sia esso letterario, scientifico, tecnico, culturale, opere che vanno a colmare un vuoto o che aprono nuove prospettive per il lettore italiano.

Anche i paesi d'origine delle opere da tradurre, in quanto esportatori dei propri prodotti, giocano un ruolo importante: i loro governi sostengono di frequente la diffusione della letteratura nazionale nel mondo supportando finanziariamente il lavoro di traduzione in lingue straniere: si tratta, di fatto, di azioni di *soft power* volte a promuovere, attraverso opere selezionate, l'immagine che il paese intende dare di sé all'esterno. Per quanto riguarda la Repubblica Popolare Cinese, è il Chinese Culture Translation and Studies Support Network (<http://cctss.org>) a occuparsi di questa azione promozionale, dietro la quale si intravedono chiare motivazioni ideologiche che giustificano la cautela con cui gli editori italiani si sono avvicinati a queste sovvenzioni (Magagnin, 2019). Per citare alcuni esempi recenti, la saga familiare di Ba Jin, *Famiglia*, risalente ai primi anni '30 e tradotta in italiano nel 1980 da Margherita Biasco per Bompiani, è stata riproposta nel 2018 in una nuova traduzione di Lorenzo Andolfatto per Atmosphere Libri (editore molto interessato alle letterature orientali), con un finanziamento del governo cinese attraverso la casa editrice Renmin wenzue.

Per quanto riguarda la Repubblica di Cina (Taiwan), il Ministero della Cultura, attraverso l'iniziativa Books from Taiwan (<https://booksfromtaiwan.tw/>), promuove l'immagine di Taiwan attraverso l'esportazione dei libri. Il ministero pubblica regolarmente raccolte in cui le nuove opere selezionate vengono presentate attraverso una sinossi, una recensione e un brano tradotto in inglese, unito a tutti i dettagli tecnici utili agli editori stranieri. Ultimamente il Ministero si è anche mosso attivamente per la promozione dei volumi pubblicati, attraverso eventi promozionali di vario tipo.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> A questo riguardo è interessante l'esperienza del traduttore in inglese di Wu Mingyi (Sterk, 2013), il quale mostra come il suo impegno di traduttore sia andato ben oltre la pagina scritta, proprio per lo sforzo promozionale da parte del governo taiwanese di cui il romanzo *The Man with the Compound Eyes* era stato oggetto.

Queste azioni spesso coinvolgono in prima persona anche il traduttore: molte case editrici, infatti, vedono nelle sovvenzioni un elemento economico discriminante nella scelta dell'opera da tradurre. Diventa allora importante assistere la casa editrice nella stesura della richiesta di finanziamento, dal cui successo spesso dipende il futuro contratto.

In ogni caso il traduttore, quando attivo in prima persona nella selezione di opere da tradurre, si trova in una posizione intermedia tra le due appena presentate: oltre a tener conto delle esigenze economiche e culturali della cultura d'arrivo, infatti, è spesso mosso dal desiderio di promuovere in Italia la letteratura in lingua cinese, ma con motivazioni generalmente lontane da quelle ideologiche.

### *Conclusioni*

Più volte, nel corso di questo capitolo, si è sottolineato come il lavoro del traduttore editoriale vada oltre l'attività traduttiva intesa in senso stretto. Tradurre è lavoro assai impegnativo e complesso e lo stesso può essere detto della pubblicazione di una traduzione. Al di là dei fattori puramente economici, l'ostacolo maggiore è spesso la mancanza di quella che Venuti definisce "a translation culture" (2013, 159), ossia una cultura in grado di sostenere lo studio e la pratica della traduzione e di formare lettori informati che incoraggino la traduzione di nuovi testi stranieri. Se le osservazioni di Venuti si riferiscono al mercato del libro statunitense, non possiamo negare che anche in Italia chi si occupa di traduzione aspiri spesso a quella stessa "cultura della traduzione", che permetta non solo di valorizzare l'opera del traduttore, ma ancor più di "vedere" la traduzione tra le pagine di un libro pubblicato, riconoscerne il ruolo culturale e accogliere, attraverso le pagine di un libro, culture altre, senza sentire necessariamente la necessità di uniformarle alle proprie abitudini e ai propri valori culturali. Un libro tradotto pone senz'altro sfide nuove al lettore, in primis perché è frutto del processo "radicalmente decontestualizzante" della traduzione (Venuti 2013, 161), che necessariamente priva il testo di tutti quegli elementi culturali che ne avevano reso possibile la creazione e la ricezione da parte dei lettori nella lingua originale. Venuti suggerisce, tanto agli editori quanto ai traduttori, di scegliere testi da tradurre che *insieme* permettano una maggiore contestualizzazione, creando uno sfondo sul quale le singole opere possano risultare significative per il nuovo lettore, il quale sarà invitato a rivedere i canoni della cultura d'origine dell'opera (2013, 163-64). Un suggerimento (e

un auspicio) senza dubbio ambizioso, ma quanto mai opportuno anche nel caso specifico della traduzione editoriale dal cinese, dove lo sforzo maggiore dovrebbe concentrarsi sulla creazione di quel contesto che, lungi dal poter essere del tutto esaustivo o completo, potrà comunque aiutare i lettori a comprendere e apprezzare i testi tradotti. Molti libri sono già stati tradotti in italiano dal cinese, ma al di là delle singole opere e dei singoli autori (che mostrano spesso tentativi editoriali non ben coordinati) quello che acquista oggi un valore ancor più significativo è lo sforzo di tradurre o ritradurre opere cinesi della prima metà del Novecento: significativa da questo punto di vista è la pubblicazione da parte di Rizzoli (in BUR) di varie opere narrative di Zhang Ailing a partire dal 2006 con traduzioni di Alessandra Lavagnino, Maria Gottardo e Monica Morzenti e la proposta da parte dell'editore Sellerio (impegnato da anni nella pubblicazione di autori contemporanei cinesi) di una nuova traduzione di due opere di Lu Xun, *Grida* ed *Esitazione* (rispettivamente pubblicati nel 2021 e 2022 e tradotti e curati entrambi da Nicoletta Pesaro), due raccolte che costituiscono pietre miliari per l'evoluzione della letteratura cinese nel novecento, eppure assenti da anni dalle nostre librerie. La precedente traduzione italiana (inserita nei Grandi libri Garzanti col titolo *Fuga sulla luna* e curata da Primerose Gigliesi) era stata pubblicata nel 1973. Delle tre raccolte di narrativa breve inserite in quel volume, *Antiche storie rinarrate* era già stata ritradotta in italiano da Ivan Franceschini e pubblicata da O barra O edizioni nel 2014 con il titolo *Fuga sulla luna e altre antiche storie rinarrate*. Un altro capolavoro della letteratura cinese moderna, *Il ragazzo del riscìò* di Lao She, è stato pubblicato nel 2019 da Mondadori, con la traduzione di Alessandra Lavagnino, seguito da *I due ma, padre e figlio*, dello stesso autore, uscito nel 2021 con la traduzione di Maria Gottardo e Monica Morzenti. Anche Theoria, una casa editrice che ha pubblicato negli anni molti titoli cinesi contemporanei, ha riproposto nel 2018 la *Trilogia dei re* di Acheng, i cui volumi erano usciti in una prima edizione italiana, con la traduzione di Maria Rita Masci, tra la fine degli anni '80 e i primi anni '90. Significativa è anche la pubblicazione in italiano nel 2021 del romanzo dell'autore taiwanese Wu Mingyi *Montagne e nuvole negli occhi*, tradotto da Silvia Pozzi e inserito da Edizioni e/o in una nuova collana dedicata a Taiwan. Si nota quindi un tentativo da parte di alcuni editori di dare maggiore ampiezza e maggiore continuità alle opere in lingua cinese tradotte in italiano. È questo senza dubbio uno dei modi per fornire al lettore italiano quel contesto che gli

permetterà di comprendere e godere maggiormente delle opere già tradotte dal cinese e di quelle che verranno.

### Bibliografia

- Associazione Italiana Editori (AIE), *Sintesi del Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2021*, <https://www.aie.it/Cosafacciamo/Studiericerche.aspx>
- Baselica G., Martelli A. e Mazzarelli P. (a cura di), "Insegnare/imparare a tradurre (libri)", *Tradurre. Pratiche, teorie, strumenti. Numero monografico sulla formazione dei traduttori editoriali in Italia*, n. 15, 2018, <https://rivistatradurre.it/insegnare-imparare-a-tradurre-libri/>
- Buzelin H., *Unexpected allies: how Latour's network theory could complement Bourdieusian analyses in translation studies*, «The Translator», 11 (2), 2005, 193-218.
- Calasso R., *L'impronta dell'editore*, Adelphi, Milano 2013.
- CEATL (Consiglio Europeo delle Associazioni di traduttori letterari), "CEATL Legal Survey: Mapping the legal situation of literary translators in Europe", May 2022. <https://www.ceatl.eu/wp-content/uploads/2022/06/CEATL-Legal-survey-ENG.pdf>
- Guo Ting, *The role of Chinese translator and agent in the twenty-first century* in: Chris Shei e Zhao-Ming Gao (a cura di), *The Routledge Handbook of Chinese Translation*, Routledge, London 2018, 553-565.
- Hermans T., *Norms and the determination of translation: a theoretical framework*, in Alvarez R. e Carmen-Africa Vidal, M. (a cura di) *Translation, Power, Subversion*, Multilingual Matters, Clevedon 1996.
- Kung Szu-Wen, *A sociological turn to research of Chinese translation practice: with reference to the translation production of Harry Potter* in Chris Shei e Zhao-Ming Gao (a cura di) *The Routledge Handbook of Chinese Translation*, Routledge, London 2018, 189-204.
- Magagnin P., *Dieci anni di letteratura cinese in Italia. Situazione, ostacoli, prospettive*, «Tradurre», vol. 16, 2019. <https://rivistatradurre.it/dieci-anni-di-letteratura-cinese-in-italia/>
- Morzenti M., *Dragoni e fiori di loto. Tri(s)ti titoli e qualche brutta copertina*, in: Abbiati M. e Greselin F., *Il liuto e i libri Venezia. Studi in onore di Mario Sabattini*, Sinica Venetiana 1, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014, 591-606.
- Osimo B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano 2004a.
- Osimo B., *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e professionale*, Hoepli, Milano 2004b.
- Osimo B., (a cura di), *Il traduttore nella società*, in: *Corso di traduzione*, 2014, <http://courses.logos.it/II/index.html>
- Passi F., *Translating Taiwanese Literature into Italian: Voices from Alternative Literary Fields*, in: *Taiwanese Literature as World Literature*, London, Bloomsbury, 2023, 143-156.
- Ponte di Pino O. (2010), *I mestieri del libro. Dall'autore al lettore*, TEA, Milano (formato EPUB2).

- Sterk D., *What I Learned Translating Wu Mingyi's The Man With the Compound Eyes*, «Compilation and Translation Review» 6.2, 2013, 253-261.  
<http://www.traduttoristrade.it> (sito di STRADE, sindacato dei traduttori editoriali)
- Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London 1995.
- Venuti L., "Translations on the Book Market" in *Translation Changes Everything: Theory and Practice*, Routledge, London 2013, 158-164.
- Wolf M., *The sociology of translation and its 'activist turn'*, in: Angelelli C. (a cura di) *The Sociological Turn in Translation and Interpreting Studies*, John Benjamins, Amsterdam 2014, 7-21.



## 8

# La traduzione per il turismo e l'accessibilità al patrimonio artistico-culturale

Paolo Magagnin

### *Premessa*

Negli ultimi decenni, nonostante la battuta d'arresto dovuta alla recente emergenza pandemica, l'industria turistica ha registrato uno sviluppo costante e una progressiva diversificazione che ne hanno fatto uno dei settori dalla crescita più rapida a livello mondiale. Accanto alla natura spiccatamente economica delle attività turistiche, la definizione generale fornita dall'Organizzazione Mondiale del Turismo delle Nazioni Unite ne evidenzia la componente sociale e culturale:

Tourism is a social, cultural and economic phenomenon which entails the movement of people to countries or places outside their usual environment for personal or business/professional purposes. These people are called visitors (which may be either tourists or excursionists; residents or non-residents) and tourism has to do with their activities, some of which involve tourism expenditure. (World Tourism Organization s.d.)

La più precisa definizione di “turismo culturale”, proposta dallo stesso ente, sottolinea le connotazioni pedagogiche ed esperienziali delle moderne attività turistiche, contemplando un'ampia gamma di oggetti, ambiti e prodotti turistici riassumibili nell'etichetta di “patrimonio artistico e culturale”:



*Cultural tourism* is a type of tourism activity in which the visitor's essential motivation is to learn, discover, experience and consume the tangible and intangible cultural attractions/products in a tourism destination. These attractions/products relate to a set of distinctive material, intellectual, spiritual and emotional features of a society that encompasses arts and architecture, historical and cultural heritage, culinary heritage, literature, music, creative industries and the living cultures with their lifestyles, value systems, beliefs and traditions. (World Tourism Organization 2019, 30)

L'offerta e la fruizione dei servizi turistici sono sempre più caratterizzate da un respiro globale. È in questa prospettiva che si inseriscono il crescente lavoro di operatori ed enti turistici finalizzato alla creazione di materiali informativi e promozionali multilingue e l'aumento del peso e della visibilità della pratica traduttiva come indispensabile strumento di mediazione linguistico-culturale (Liao 2018b, 271). Le relazioni tra la sinosfera e l'Italia in questo ambito non fanno eccezione: per esempio, l'Anno della Cultura e del Turismo Italia-Cina – inizialmente previsto per il 2020 e rinviato al 2022 per via della crisi pandemica – si inserisce nel quadro di una pluridecennale collaborazione tra Italia e Cina nei fori multilaterali dedicati alla cultura. Il programma include una ricca gamma di iniziative incentrate sulla reciproca fruizione del patrimonio artistico-culturale dei due Paesi, tutte strettamente legate alla pratica della traduzione nel senso più ampio del termine. In quest'ottica, la riflessione sulla comunicazione turistica cinese e sulla sua gestione interlinguistica e interculturale si rende quanto mai indispensabile.

Questo capitolo si propone pertanto di fornire un quadro sintetico dei principali fattori che influenzano la traduzione di testi turistici prodotti nella sinosfera e delle relative strategie di gestione dei problemi traduttivi, concentrandosi sulla traduzione di materiali legati alla promozione del patrimonio culturale e alla produzione di *script* per audiodescrizioni museali.

### *Forme, funzioni e linguaggio del discorso turistico*

L'ampio spettro e la diversità dei fenomeni riconducibili alla categoria di “turismo”, nonché la grande capacità di innovazione e il dinamismo delle forme testuali che li descrivono, si riflettono inevitabilmente sulla definizione di “testo turistico”. In questo saggio, seguendo Kelly (1997), si intende quindi per testo turistico, nel senso più ampio possibile, “qualsiasi testo pubblicato da un'organizzazione pubblica o privata di qualsiasi tipo, concepito a) per fornire informazioni a qualsiasi tipo di visitatore o b) per pubblicizzare una destinazione [...] e invogliare i visitatori a recarvisi” (35). Nel caso dei testi relativi al patrimonio artistico-culturale, quindi, questa definizione include brochure disponibili nella destinazione o luogo di provenienza dei potenziali visitatori, guide turistiche, materiali promozionali o guide alla fruizione dei luoghi della cultura elaborati da enti governativi o privati.

Tra i fattori in gioco nella comunicazione turistica, gli *attori* coinvolti nel processo rivestono un ruolo fondamentale. Nella sua concezione tradizionale, tale comunicazione può avvenire tra specialisti (resoconti formali di argomento turistico o progetti), tra specialisti e non-specialisti (manuali e saggi utilizzati a fini educativi), oppure tra specialisti e un pubblico più ampio (brochure, articoli in riviste specializzate ecc.) (Gotti 2006, 20), ed è strutturata in forma monologica seguendo una direzione dall'alto verso il basso. Ciononostante, va tenuto conto dell'espansione delle modalità di interazione informale tra non-specialisti in spazi virtuali come chat, blog, social network o sezioni di siti web dedicati riservate alle recensioni degli utenti, che sovvertono o affiancano la produzione verticale (Francesconi 2014, 20). Parallelamente, il *medium* della comunicazione costituisce un parametro fondamentale della comunicazione turistica: alla tradizionale forma scritta si affiancano oggetti materiali, testi orali ed eventi. La comunicazione turistica contemporanea, inoltre, si affida prevalentemente agli spazi virtuali offerti dal web, che garantiscono un sempre maggiore grado di interattività tra mittente e destinatario del messaggio turistico, nonché tra i destinatari stessi (21-2). Strettamente collegato al medium è il *modo*, ovvero il materiale semiotico coinvolto nel processo: in una comunicazione fortemente multimodale come quella turistica, il modo verbale si affianca – talvolta passando in secondo piano – a messaggi espressi con codici visivi, acustici o gestuali, a seconda del tipo di testo e della situazione comunicativa (23). La comunicazione in ambito museale, in particolare,

si realizza in un complesso sistema semiotico che rivela una pluralità di medium e codici diversi.

Nonostante la spiccata multifunzionalità o ibridità funzionale del testo turistico, è possibile individuare una serie di *funzioni comunicative* predominanti, tra cui spiccano quella *informativa* e quella *promozionale*. I testi, quindi, possono posizionarsi lungo una linea ideale ai cui poli troviamo il massimo grado di informatività (fondata, secondo la teoria degli atti linguistici, sull'atto *locutorio*, ovvero l'atto di dire qualcosa) e il massimo grado di promozionalità (fondata sulla persuasione e incentrata sugli atti *illocutorio* e *perlocutorio*, rispettivamente focalizzati su cosa si fa dicendo qualcosa e sul risultato che si intende ottenere dicendolo). Tra questi due estremi si collocano eventi testuali intermedi, ossia testi prevalentemente informativi ma con una funzione promozionale indiretta e testi essenzialmente promozionali che, tuttavia, presentano una componente informativa. Oltre a quelli legati alla specifica tipologia testuale, la prevalenza di una funzione rispetto all'altra può essere influenzata da altri fattori, quali la fase del viaggio turistico: così, i testi destinati a essere fruiti prima del viaggio sono prevalentemente promozionali, quelli fruiti nel corso del viaggio sono prevalentemente informativi e istruttivi, e quelli successivi al viaggio poggiano sull'elemento esperienziale (24).

La funzione comunicativa è legata a una serie di forme fondamentali della comunicazione linguistica: *narrativa*, *descrittiva*, *istruttiva* o *regolativa*, *espositiva* e *argomentativa*. Nel caso dei testi turistici, la forma *narrativa* caratterizza le storie legate alla destinazione che possono essere incluse in una brochure, così come in diari e libri di viaggio. La forma *descrittiva* è finalizzata alla presentazione di una destinazione e di ciò che si può trovare sul posto, anche in termini geografici e sociali, e caratterizza un'ampia gamma di tipologie testuali che vanno dalla guida turistica al resoconto di viaggio. La forma *istruttiva* o *regolativa*, incentrata sull'offerta di istruzioni o direttive, si ritrova nelle informazioni su trasporti e itinerari, eventi, vitto e alloggio, presenti in numerose tipologie di testo turistico e, in particolare, nelle guide o nelle pagine web che offrono anche la possibilità di acquistare prodotti e pacchetti turistici. La forma *espositiva*, imperniata sulla spiegazione, è utilizzata nelle sezioni delle guide relative a indicazioni oggettive su orari e meteo, e anche per i glossari. La forma *argomentativa*, infine, è finalizzata a fornire una valutazione ed emerge chiaramente, per esempio, nella segnalazione dei punti di forza di una data destinazione all'interno di una brochure (Liao 2018b, 273-4; Francesconi 2014, 25-6). Com'è naturale, queste dimensioni non si presentano

mai in forma isolata ma convivono in modi e gradi variabili, concorrendo ad aumentare l'ibridità del testo turistico nella prospettiva del genere testuale.

La *lingua* del testo turistico, infine, è essenzialmente caratterizzata da tre parametri, ovvero *alterità*, *autenticità* e *gioco* (Zain Sulaiman e Wilson 2019, 22). Questi parametri sono collegati alle tre dimensioni già individuate da Dann (1996) nella sua analisi sociolinguistica del discorso turistico, cioè “linguaggio della differenziazione”, “linguaggio dell'autenticazione” e “linguaggio della ricreazione” (10-21). In altre parole, le tre dimensioni – che quasi sempre coesistono e si sovrappongono – strutturano un discorso incentrato sull'unicità e sull'eccezionalità dell'esperienza turistica proposta, teso a dimostrarne la genuinità e il fatto che questa si rivolge direttamente al destinatario del messaggio, e caratterizzato da una spiccata componente ludica. Zain Sulaiman e Wilson (2019) individuano quindi una serie di strategie retoriche regolarmente impiegate nel linguaggio turistico per realizzare questi obiettivi: *personalizzazione* (il messaggio deve essere direttamente rivolto alla persona che lo riceve e farla sentire speciale attraverso dispositivi linguistici come l'uso della seconda persona, il registro informale o il modo imperativo), ricorso a *parole chiave* (il testo deve ruotare intorno a concetti e temi legati alla specifica prospettiva motivazionale, per es. l'idea di purezza associata a un luogo d'interesse naturalistico presentato come incontaminato e lontano dal grigiore urbano), *contrasto* (fondato su opposizioni binarie che fanno risaltare i punti di forza della destinazione promossa o a esaltarne l'unicità), *esotizzazione* (che mira a suggerire l'esperienza dell'alterità), *comparazione* (il richiamo a elementi familiari per ridurre quelli estranei e aiutare chi legge a crearsi un'immagine mentale dell'attrazione proposta), uso di *dispositivi poetici* (soprattutto figure retoriche che giocano sugli aspetti fonici e ritmici che rendono il messaggio esteticamente piacevole e memorabile) e *umorismo* (giochi di parole e metafore) (25-31).

### *Fattori di specificità del discorso turistico cinese*

La maggior parte delle considerazioni fatte fin qui si può applicare al testo turistico in generale, a prescindere dalla linguacultura in cui esso è prodotto. Ciononostante, e malgrado la crescente cosmopolitizzazione delle industrie turistiche locali, i testi turistici in lingua cinese presentano una serie di specificità linguistiche e discorsive strutturali, che si aggiungono all'alterità superficiale connaturata a elementi culturospecifici quali *realia* e toponimi.

In uno studio sulle differenze tra la lingua dei materiali turistici prodotti in inglese e in cinese, Yao (2019) rileva che i testi cinesi mostrano una generale preferenza, pur con notevoli eccezioni, per il ragionamento induttivo piuttosto che deduttivo, che spesso porta il *copywriter* cinese a collocare in posizione finale la frase o il paragrafo contenente le informazioni più rilevanti o di maggiore effetto persuasivo. Analogamente, secondo Yao, il testo turistico cinese segue talvolta un andamento ciclico e “a spirale” a scapito della linearità, che si traduce nel frequente ricorso a punti di vista multipli (155-6). Questa dicotomia, però, è tutt’altro che universale: alcuni studi confermano la generale tendenza del cinese – analogamente a lingue quali l’inglese – a privilegiare un’organizzazione testuale diretta e lineare (Mohan e Lo 1985) in testi di natura espositiva; altri spiegano la presunta “circolarità” e “spiraltà” del cinese non come una tendenza alla digressione culturalmente determinata, quanto un espediente per sviluppare concetti già citati in precedenza (Cahill 2003).

Come altre tipologie testuali, inoltre, il testo turistico cinese si sviluppa in maniera prevalentemente paratattica, con una predominanza di nessi testuali impliciti e la tendenza a non esplicitare il soggetto della frase (Yao 2019, 156-8). Dal punto di vista delle strategie di persuasione, si sottolinea la generale preferenza per l’impiego di citazioni letterarie, *chengyu* e altre espressioni a quattro caratteri, spesso utilizzati in serie, nonché di figure retoriche quali metafora, ripetizione e parallelismo (160-3). La predilezione per strategie foniche e ritmiche che aiutano la memorizzazione del messaggio e ne aumentano l’efficacia, infatti, costituisce uno degli elementi fondanti di quella che Link (2013) chiama “anatomia” della lingua cinese. Così come avviene altrove, quindi – si pensi soprattutto al discorso pubblicitario e politico –, questi dispositivi ampiamente sfruttati nei materiali turistici cinesi si rivelano in linea con i valori estetici della lingua e possiedono una forza evocativa che ne aumenta il potenziale persuasivo.

Sul piano di quello che Hogg, Liao e O’Gorman (2014), nel loro studio sulla traduzione museale, chiamano *spazio sociale*, a fronte di un sensibile impiego di espressioni riconducibili alla funzione valutativa dei testi turistici anglosassoni, quelli cinesi sembrano puntare maggiormente sulla funzione educativa a discapito di quella promozionale. A questi fattori va aggiunta una dimensione più dichiaratamente ideologica che spesso plasma il discorso turistico della sinosfera, specie se legato ad attrazioni significative dal punto di vista politico, storico o culturale. In questi casi, infatti, il testo diventa un mezzo per rappresentare

o costruire l'identità collettiva dei suoi fruitori. Il cosiddetto "turismo rosso" orientato ai luoghi cruciali nella storia della Cina socialista è un caso estremo di ideologizzazione del discorso turistico. Ciononostante, toni nazionalistici improntati all'esaltazione della civiltà cinese e del suo patrimonio culturale si ritrovano, in forme e gradi variabili, anche in materiali privi di un'evidente impronta politica, come testi museali relativi a una mostra di opere calligrafiche o a località importanti per la storia nazionale. Soprattutto nella Repubblica Popolare Cinese (d'ora in poi RPC), infatti, il discorso turistico è influenzato dal progetto di costruzione dell'identità nazionale portato avanti a livello governativo, che fa sì che costruzione, rappresentazione e fruizione del patrimonio nazionale continuino a essere fortemente condizionate da un'agenda ideologica tesa a promuovere la cultura tradizionale e a mantenere un'autorità culturale egemonica (Nyíri 2006, xi). La forte presenza di una componente ideologica orientata alla costruzione dell'identità nazionale o locale, tuttavia, emerge anche nel testo turistico prodotto in altre aree della sinosfera, benché in forme radicalmente diverse: è questo, per esempio, il caso dei testi fruibili nel memoriale dell'Incidente del 28 febbraio 1947, data cruciale nel processo di indipendenza di Taiwan (Chen e Liao 2017), o delle strategie discorsive di costruzione dell'identità nazionale e di ridefinizione del concetto di sinità nei musei delle ex-colonie di Hong Kong e Macao (Zhang, Xiao, Morgan e Ly 2018).

### *La traduzione del testo turistico cinese*

Alla luce dell'ampia varietà di tipologie e della centralità delle funzioni comunicative specifiche, nonché delle profonde connotazioni culturali legate al contesto di origine e di destinazione, risulta evidente come la traduzione in ambito turistico-promozionale richieda una serie di competenze che vanno oltre la semplice preparazione linguistica. In primo luogo, se è vero che la traduzione turistica è una forma particolare di comunicazione tra culture, chi la svolge deve innanzitutto possedere solide competenze di mediazione culturale: il processo di adattamento che mira a rendere accessibili a un pubblico esterno i contenuti culturali di una destinazione, infatti, "è estremamente delicato, in quanto è sottoposto a sofisticati stadi di trasformazione linguistica e interculturale" (Agorni 2018, 253). Un concetto chiave in questa prospettiva è quello di *mindfulness*, che designa in particolare, nell'ambito traduttivo, la sensibilità verso la distanza che separa il

mondo culturale della linguacultura di origine da quella di destinazione, e che avvicina la figura del traduttore a quella del consulente culturale (Katan 2016). Una traduzione ispirata dalla *mindfulness* è necessariamente dinamica e comporta interventi profondi, che rifuggono dall'adozione di strategie di routine e spesso si sovrappongono al *copywriting*. Non è un caso che, nella traduzione di testi turistici, siano considerate cruciali alcune abilità tipiche del *copywriter*, ovvero *agilità*, *persuasività* e *creatività*. L'*agilità* è la capacità di riconoscere le varie funzioni testuali dell'originale e gestirle efficacemente, senza perdere di vista la funzione generale del testo e riuscendo a calibrare informatività e persuasione. La *persuasività* si riferisce alla capacità di impiegare uno stile emotivo che mantenga alto il livello di attenzione e di interesse, crei desiderio e spinga a intraprendere l'azione desiderata. La *creatività*, infine, permette a chi traduce di adattare in modo creativo le idee altrui alla cultura di destinazione in modo da raggiungere gli obiettivi di persuasività (Zain Sulaiman e Wilson 2019, 39-41). Tutte queste abilità rientrano nel concetto di *transcreazione*, in virtù della quale il testo tradotto "presenta elementi di intervento innovativo concepiti per massimizzare l'impatto ricreando fedelmente l'essenza e la sensazione di fondo dell'originale" (Katan 2021, 221). In questo senso, la traduzione turistica rientra a pieno titolo negli ambiti tipici in cui si realizza il concetto di "translation plus", in cui chi traduce svolge un ruolo non soltanto reattivo ma proattivo, diventando parte integrante di una catena di collaborazioni e interazioni che coinvolge il committente e tutti gli altri agenti implicati a vario titolo nel processo traduttivo (Katan e Spinzi 2021).

Lo spazio di manovra concesso alla riscrittura creativa del testo turistico, tuttavia, è anche condizionato da una serie di vincoli *esterni* o *interni* che chi traduce deve tenere in considerazione. Tra i vincoli *esterni* rientrano gli obiettivi del committente, l'interazione con altre figure professionali coinvolte nel processo traduttivo, l'eventuale esistenza di standard di qualità e le esigenze del marketing, oltre alle aspettative del fruitore di destinazione. I vincoli *interni*, invece, includono la coesione semiotica tra codice testuale ed eventuali altri codici a corredo del testo, la natura e la funzione degli elementi culturospecifici, l'eventuale esistenza di traduzioni precedenti a cui uniformarsi, le convenzioni linguistiche specifiche dei testi turistici prodotti nel contesto di destinazione e l'attenzione alle implicazioni ideologiche di determinate espressioni linguistiche (Liao 2018b, 274-5).

Nel caso specifico della traduzione dal cinese, Kang (2005) sottolinea l'importanza di incentrare l'operazione traduttiva sull'orizzonte d'attesa del fruitore

della traduzione in termini funzionalistici. In primis, è necessario intervenire sul testo al fine di mantenere il massimo grado di equivalenza sul piano della *funzione direttiva* (指示功能), che assicura l'efficacia perlocutoria del messaggio. Anche nel trasferimento della *funzione informativa* (信息功能) l'intervento traduttivo deve calibrarsi sulle esigenze del lettore di destinazione: in particolare, in presenza di informazioni che fanno riferimento al patrimonio culturale, questo obiettivo si realizza attraverso l'introduzione di espansioni esplicative (date, brevi profili biografici di personaggi storici o letterari ecc.), l'eliminazione di riferimenti "a basso valore" (低值) come citazioni letterarie e simili la cui proliferazione potrebbe risultare controproducente, nonché con la modifica di riferimenti la cui traduzione letterale potrebbe generare associazioni stranianti nel destinatario. Infine, sul piano della *funzione descrittiva* (描写功能), è opportuno che in traduzione siano rese più concrete e oggettive le immagini che, in cinese, fanno maggiore leva sulla dimensione psicologica ed emotiva associata all'apprezzamento di una destinazione turistica. In una prospettiva macroscopica, Wang (2012) pone l'accento sull'opportunità di adottare un cambiamento di paradigma che tenga conto del diverso orizzonte d'attesa dei lettori della lingua di traduzione, nonché di attuare i relativi processi di riorganizzazione e riscrittura del testo sul piano delle immagini utilizzate, della logica del flusso informativo e delle strutture frastiche e testuali.

Le considerazioni fatte finora sulle caratteristiche linguistiche e discorsive del testo turistico e dei fattori che ne influenzano la traduzione permettono di individuare una serie di problemi specifici legati al processo traduttivo di materiali turistici in lingua cinese, nonché le opzioni che chi traduce ha a disposizione.

### *Elementi culturospecifici*

La densità di elementi specificamente legati alla sfera culturale della linguacultura di origine – riferimenti a storia, geografia, politica, arti, pensiero e religione, nonché elementi della cultura materiale e *realia* – è un fattore inevitabile nella traduzione turistica, che per sua stessa natura implica un incontro tra culture, e rappresenta una sfida fondamentale nella mediazione tra visioni del mondo ed esperienze diverse. Le strategie traduttive di tali elementi sono essenzialmente tre: *esotizzazione*, ovvero il mantenimento della forma originale con un'eventuale trascrizione; *spiegazione*, che offre al fruitore, in forma intratestuale, informazioni aggiuntive necessarie a colmare lo scarto culturale; *assimilazione* o *addomestica-*

*mento*, in cui il riferimento originale viene sostituito da uno appartenente al contesto di destinazione (Liao 2018b, 276-9).

Nel caso dei testi turistici cinesi, un esempio tipico di elemento culturospecifico è rappresentato dai nomi di luogo, la cui traduzione presenta una gamma di soluzioni da vagliare in base alle variabili specifiche. Una strategia ibrida comunemente adottata comporta la traduzione dell'eventuale geonimo generico e il mantenimento del toponimo propriamente detto nella trascrizione in *pinyin* dei caratteri corrispondenti: 太湖 diventa quindi “Lago Tai”, 峨嵋山 “Monte Emei”, 海南岛 “Isola di Hainan”, 海淀区 “Distretto di Haidian” e così via. In alcuni casi, per fornire un appiglio cognitivo familiare al fruitore non specialista, l'esotizzazione può accompagnarsi a espedienti riconducibili alla tecnica della comparazione, in virtù della quale a Hainan viene spesso associato l'epiteto di “Hawaii cinesi” o a Haidian quello di “Silicon Valley cinese”. A volte, inoltre, le scelte traduttive possono essere condizionate da vincoli interni o esterni. Ad esempio, si può optare per una traduzione preesistente del toponimo offerta da fonti considerate autorevoli (incluse risorse di ricerca e visualizzazione di carte geografiche come Google Maps e affini) o di maggiore diffusione che, benché meno corretta filologicamente o non in linea con la macrostrategia traduttiva, permette a chi legge di raccogliere più agevolmente ulteriori dettagli sulla destinazione. È questo il caso di espressioni quali “Fiume Yangtze” (calco della forma inglese “Yangtze River”, in luogo della traduzione autoctona italiana “Fiume Azzurro”) per 长江, la pleonastica “Lago Taihu” per 太湖, o “Fiume delle Perle” (traduzione semantica) per 珠江.

Se l'esotizzazione è una strategia generale frequentemente adottata perché accentua l'elemento dell'alterità, fondamentale nel discorso turistico, in presenza di riferimenti piuttosto oscuri è opportuno ricorrere a strategie di spiegazione. Tale dispositivo, purché i vincoli spaziali previsti dal medium lo consentano e non si riveli troppo invasivo nell'economia generale del metatesto, può essere adottato in presenza di riferimenti alla periodizzazione della storia cinese (con l'aggiunta tra parentesi delle date di inizio e fine di una data dinastia) o a personaggi celebri ed eventi (un riferimento a 鲁迅 può essere ampliato come “Lu Xun, padre della letteratura cinese moderna” e uno all'episodio della storia taiwanese noto con il nome di 二二八事件 come “l'Incidente del 2 febbraio 1947, la rivolta repressa nel sangue dal governo nazionalista di Taiwan”). Ancora, la spiegazione può essere adottata nel caso dei frequenti riferimenti a testi classici: ad esempio, una citazione da 红楼梦, il *Sogno della camera rossa*, può essere accompagnata da

concisi cenni sull'autore o sull'opera, sul periodo in cui questa è stata composta o sul suo status nel panorama culturale cinese. All'inverso, le categorie di elementi culturospecifici citate in questo paragrafo possono essere gestite per addomesticamento, a rischio di appiattirne l'alterità: così, invece di riferimenti specifici, è possibile ricorrere a espressioni più generali come “un grande scrittore cinese” o “un evento cruciale nella storia taiwanese”, mentre le citazioni possono essere riassunte o parafrasate.

Infine, sempre nell'ottica della gestione degli elementi culturospecifici, non vanno sottovalutate le possibilità offerte dalla multimedialità. Nel caso di testi destinati alla pubblicazione online, per esempio, un collegamento ipertestuale a una pagina esterna offre al fruitore curioso la possibilità di approfondire le proprie conoscenze senza far lievitare il metatesto. In una forma in cui l'elemento visivo gioca un ruolo cruciale come quella del testo turistico, inoltre, l'aggiunta di immagini e altri elementi grafici a corredo del testo scritto può sostituire, almeno in parte, la strategia della spiegazione e colmare in modo soddisfacente lo scarto culturale, realizzando così una *traduzione per illustrazione* (Baker 2018, 45).

#### *Organizzazione testuale e fattori stilistici*

Se nella traduzione degli elementi culturospecifici un certo grado di straniamento è tollerato e anzi spesso desiderabile, maggiore attenzione va dedicata agli aspetti legati alle diverse convenzioni testuali e retoriche in cinese e in italiano. Tenendo conto della funzione promozionale del testo turistico, che spesso lo avvicina a quello pubblicitario, il metatesto è chiamato ad adeguarsi all'orizzonte d'attesa dei destinatari sia in termini di genere sia per quanto riguarda il piano interpersonale affinché l'efficacia perlocutoria sia mantenuta (Liao 2018b, 281-3; Kelly 1997, 37). In altre parole, è necessario che chi legge la traduzione di una brochure turistica la riconosca come tale e che questa gli si rivolga nel modo in cui generalmente lo fa una brochure turistica italiana. In questa operazione di riscrittura che coinvolge fattori formali e stilistici rientrano soprattutto l'organizzazione delle informazioni, il registro e l'uso di dispositivi retorici.

Sul piano dell'organizzazione testuale, la struttura del prototesto cinese può essere modificata anche radicalmente per mettere in risalto le informazioni considerate più rilevanti o accattivanti, quelle che si ritiene convogliano più efficacemente la funzione desiderata, sia essa più tendente al polo dell'informatività o a

quello della promozionalità. Questo può implicare lo spostamento di intere frasi e sezioni o parti di esse: nei casi in cui il nucleo dell'informazione si trovi in una posizione poco perspicua del prototesto, per esempio, questo può essere spostato in una posizione più forte. Per mantenere concisione ed efficacia comunicativa, inoltre, l'andamento paratattico del cinese può essere trasposto nel metatesto, invece che con un ricorso regolare all'ipotassi (più in linea con le convenzioni generali dell'italiano), mantenendo la linearità del periodo originale e segmentandolo tramite pause forti come punto e virgola, punto fermo e due punti (Yao 2018, 156-8). Considerazioni analoghe valgono per la traduzione dei titoli, in cui chi traduce è chiamato a una riscrittura creativa che massimizzi l'attrattività e la persuasività del messaggio, mantenendo concisione ed efficacia comunicativa. Per esempio, un titolo generico come 南京景点介绍 può essere reso con espressioni che sottolineino l'elemento esperienziale e l'alterità della destinazione, come "Alla scoperta di Nanchino" o "X cose da non perdere a Nanchino", invece che con la traduzione letterale "Presentazione dei luoghi di interesse di Nanchino".

A un livello più microscopico, un intervento cruciale da considerare riguarda il livello della personalizzazione. Se il testo turistico cinese fa generalmente uso di dispositivi che mirano a mantenere una certa distanza rispetto al destinatario – mancata esplicitazione del soggetto della frase, uso del sostituto onorifico 您 o della terza persona in espressioni come "i turisti" o "il pubblico", verbi modali che esprimono obbligo, enfasi sugli aspetti normativi della fruizione della destinazione (Hogg, Liao e O'Gorman 2014, 286) – è spesso opportuno, nel metatesto italiano, ridurre tale distanza attraverso il ricorso a pronomi di seconda persona, che coinvolgono direttamente chi legge, così come l'uso di un registro più informale, di espressioni valutative (aggettivi positivi) e di soluzioni che sfruttano l'elemento ludico (giochi di parole, umorismo). Il registro va gestito con attenzione in presenza di espedienti retorici di uso frequente nel testo turistico cinese, quali parallelismo e anafora. Si tratta di dispositivi poetici dalla duplice funzione, estetica e pragmatica, in quanto le loro caratteristiche foniche – soprattutto sul piano del ritmo – concorrono a rendere il messaggio più gradevole, memorabile e quindi efficace. Nella traduzione di questi dispositivi è talvolta utile impiegare figure grammaticali corrispondenti in italiano, avendo cura di non appesantire eccessivamente il metatesto. In altri casi è possibile ricorrere, per compensazione, a figure retoriche di suono (es. allitterazione, consonanza, paronomasia) che permettano di conservare l'efficacia perlocutoria dell'elemento fonico.

Il seguente testo, tratto da un sito di social networking di viaggi, esemplifica alcuni dei problemi traduttivi fin qui discussi:

### 苏州景点概况

苏州从来就不乏江南特有的小调调，苏州老城区不大，如果是第一次来，园林是一定要逛的，拙政园、狮子林、留园、网师园.....对历史感兴趣的那就去虎丘和寒山寺吧，如果时间充足，再选几个周边的古镇，著名的有周庄、同里，最近的则是木渎，即使只是发发呆也好<sup>1</sup>。

### Panoramica dei luoghi di interesse di Suzhou

Suzhou non è mai stata priva dello stile tipico del Jiangnan, la città vecchia di Suzhou non è grande, se è la prima volta che si viene, bisogna senz'altro fare una passeggiata nei giardini, il Giardino dell'Umile Amministratore, il Giardino della Foresta dei Leoni, il Giardino della Permanenza, il Giardino del Maestro delle Reti... Chi ha interesse per la storia vada a Huqiu e al Tempio Hanshan, se il tempo è sufficiente, scelga anche alcuni antichi borghi nei dintorni, tra quelli famosi ci sono Zhouzhuang e Tongli, il più vicino è Mudu, anche solo per rimanere a guardare imbambolati [traduzione letterale].

La resa dei numerosi toponimi richiede alcuni interventi nel caso di riferimenti poco familiari al lettore italiano non specialista: se nella maggior parte dei casi il contesto aiuta a cogliere natura e punti di forza dei luoghi citati, altrove questi elementi rimarrebbero oscuri in assenza di espansioni tese a inquadrare meglio la destinazione dal punto di vista geografico e delle attrazioni. Il titolo, inoltre, può essere reso in modo più accattivante e incisivo con un'operazione di riscrittura, eventualmente giocando sull'associazione tra Suzhou e Venezia (peraltro sancita da un gemellaggio istituzionale in virtù delle affinità topografiche tra le due città). Sul piano della personalizzazione, il metatesto potrebbe coinvolgere il lettore in modo più immediato mediante l'uso della seconda persona plurale e di domande dirette, in luogo delle forme impersonali del prototesto, nonché tramite il man-

<sup>1</sup> <https://www.mafengwo.cn/jd/10207/gonglve.html?ext=gonglve> (consultato il 15/09/2022).

tenimento o l'accentuazione del tono informale e delle espressioni valutative già presenti nell'originale. I lunghi periodi intervallati dalla virgola del prototesto, infine, possono essere ulteriormente segmentati con segni di interpunzione forte per aumentare concisione e facilità di lettura. Una versione alternativa, quindi, potrebbe essere la seguente:

### **Alla scoperta di Suzhou, la Venezia d'Oriente**

Da sempre Suzhou incarna tutto il fascino della zona del Jiangnan, con i suoi paesaggi d'acqua tipici della Cina meridionale. La città vecchia non è grandissima: se è la vostra prima volta dovete assolutamente visitare i suoi celebri giardini, come il Giardino dell'Umile Amministratore, il Giardino della Foresta dei Leoni, il Giardino della Permanenza e il Giardino del Maestro delle Reti. Siete appassionati di storia? Allora non potete perdervi il distretto di Huqiu e il Tempio Buddhista di Hanshan. Se non avete fretta, poi, approfittatene per una visita ai famosi borghi nei dintorni come Zhouzhuang, Tongli e Mudu, il più vicino. Ne vale la pena, anche solo per vagare senza meta tra viuzze e canali!

La resa delle espressioni di quattro caratteri, idiomatiche (soprattutto *chengyu* perlopiù di derivazione classica) e non, merita alcune ultime considerazioni. Si tratta di forme estremamente succinte che talvolta si presentano in serie, sfruttando la musicalità insita nel numero regolare dei caratteri che le compongono per massimizzare l'impatto estetico e perlocutorio. Una traduzione strettamente semantica, soprattutto nei casi di espressioni in serie, produce spesso un sensibile allungamento del testo italiano e rischia di creare un effetto straniante, a discapito del rispetto delle convenzioni della linguacultura di arrivo e della fluidità. Spesso, quindi, è opportuno ricorrere a strategie collocabili tra l'addomesticamento – in cui si interviene “manipolando il testo in modo che il significato si ritrovi nel contesto” (Pellatt e Liu 2010, 145) – e una riscrittura che preservi il registro e, se possibile, fattori ritmici ed eventuali dispositivi metaforici. Ad esempio, nella presentazione web di una mostra tenuta nel 2019 al Museo Nazionale di Cina in occasione della riconsegna di un lotto di manufatti da parte dell'Italia, si ritrova

questa serie di espressioni, la cui seconda metà consiste peraltro in una citazione da un'opera filosofica classica:

文物回家，民心所盼；以心相交，成其久远<sup>2</sup>。

Gli oggetti d'arte tornano a casa, il cuore del popolo lo agogna; una mutua amicizia è fondata sul cuore, i suoi esiti sono duraturi [traduzione letterale].

Senza addentrarsi negli aspetti ideologici, oggetto della sezione successiva, si può suggerire una riformulazione che conservi, con le opportune modulazioni, lo spirito di fondo del messaggio trasmesso dal prototesto, sostituendo la metafora ma mantenendone il dispositivo poetico, es. “La tanto attesa restituzione di queste opere scrive un nuovo, promettente capitolo nei rapporti di amicizia tra Cina e Italia”.

I fattori fin qui descritti mostrano quanto sia importante, per produrre una traduzione efficace, possedere una solida conoscenza delle convenzioni della linguacultura di destinazione in termini di genere, lingua e stile, oltre alle già citate doti di *copywriter* e a una spiccata attitudine alla transcreazione. A questo fine, però, è fondamentale che chi traduce sia messo dalla committenza nelle condizioni di partecipare realmente al processo decisionale, nonché di avere accesso a tutte le informazioni relative all'uso e ai fruitori del metatesto necessarie a determinare su quali piani, in quali forme e in quale grado operare un adattamento (Liao 2018b, 283).

### *Dimensione ideologica*

Come per gli altri aspetti culturospecifici, anche la componente ideologica insita nella comunicazione turistica si rivolge agli appartenenti alla linguacultura di origine e/o agli interni (*insider*) – ovvero fruitori che condividono la visione del mondo dell'autore del prototesto e vi hanno un accesso privilegiato (Katan 2016, 69) –, ma rimane in parte o del tutto inaccessibile agli esterni (*outsider*), che

<sup>2</sup> <https://m.chnmuseum.cn/portals/0/web/zt/20190424guilai/> (consultato il 01/10/2022).

per poterla interpretare devono affidarsi alla traduzione (Agorni 2018, 255). È indispensabile, quindi, che chi traduce sia cosciente di tale contenuto ideologico, e che operi scelte consapevoli sul piano macro- e microscopico, decidendo se spostarsi verso un maggiore grado di identificazione con il produttore del prototesto o, al contrario, adottare una prospettiva più distaccata o addirittura critica (Pellatt 2010, 113).

Alcuni testi turistici cinesi – soprattutto quelli legati alla fruizione di luoghi e attrazioni che mirano non soltanto all’arricchimento culturale, ma anche alla costruzione del sentimento di identità nazionale – presentano tratti stilistici propri del discorso ufficiale, quali il ricorso a un registro elevato e a formulazioni retoricamente suggestive, con il frequente uso di espressioni idiomatiche di quattro caratteri, allusioni, citazioni e metafore. Come abbiamo visto nella sezione precedente, in questi casi è opportuno attuare strategie di adattamento che mirino a preservare il contenuto generale del prototesto, cercando tuttavia di adeguarsi all’orizzonte d’attesa discorsivo dei destinatari del metatesto in termini di concisione ed efficacia comunicativa. Questo riguarda soprattutto il trattamento delle espressioni legate all’ufficialità, la cui traduzione letterale risulterebbe prolissa e straniante (quando non comica) nel lettore non cinese. A titolo di esempio, ecco la frase che conclude la presentazione di una mostra su una collezione d’arte donata da un celebre uomo politico, pubblicata nel sito web del Museo Nazionale di Cina:

希冀观众在欣赏中国文物之美的同时，能够体味到藏捐者丰富的学识、高雅的品味以及化私为公的爱国情怀。<sup>3</sup>

Si auspica che i visitatori, nell’apprezzare la bellezza degli oggetti d’arte cinesi, riescano ad assaporare la vasta erudizione, il gusto sofisticato e il sentimento patriottico di chi rinuncia al proprio interesse per il bene della comunità propri del donatore della collezione [traduzione letterale].

<sup>3</sup> <http://www.chnmuseum.cn/tabid/236/Default.aspx?ExhibitionLanguageID=732> (consultato il 18/03/2019).

Questa frase che racchiude in sé diversi elementi della comunicazione turistica cinese istituzionale – formalità, impersonalità, uso di espressioni idiomatiche e del discorso ufficiale, enumerazione – può essere riscritta abbassandone leggermente il registro, limando i toni nazionalistici e optando per un maggiore grado di personalizzazione e sintesi, es. “Speriamo che questa mostra, oltre a farvi apprezzare la bellezza della collezione esposta, vi permetta di conoscere meglio la figura del suo generoso donatore”.

Sul piano più strettamente lessicale, un problema ricorrente nella comunicazione turistica è la gestione di espressioni legate a nazionalità e identità culturale quali 我国 (“il nostro Paese”), le coppie dicotomiche 国内/国外 (lett. “interno/esterno del Paese”) e 本省人/外省人 (lett. “persone della provincia/da fuori provincia”<sup>4</sup>), o ancora espressioni come 中国, 中华 e affini, che possono assumere connotazioni diverse a seconda del contesto e del luogo di produzione del prototesto. Se in un testo della RPC, infatti, 中国 può quasi sempre essere tradotto come “Cina” senza rischiare malintesi, in altri casi è opportuno optare per una resa diversa. Nella presentazione web di una mostra su manufatti di giada al Museo del Palazzo Nazionale di Taipei, per esempio, l’espressione 中国 è usata in riferimento all’entità territoriale dell’epoca in cui emerse l’uso della giada, ovvero la Cina di 7-8.000 anni fa, comparando come determinante in 中国人 (“persona cinese”) e 中国文化 (“cultura cinese”), mentre in altri casi è l’espressione 中华 a essere utilizzata in modo quasi sinonimico nelle espressioni 中华大地 (“territorio cinese”) e 中华古玉 (“antiche giade cinesi”). Altrove, il testo usa 华夏民族 (“nazione cinese”), dove 华夏 è un’altra forma storicamente usata per riferirsi alla Cina: le cose si fanno ancor più delicate nel punto in cui, a breve distanza dalla precedente, compare l’espressione 我们的民族 (“la nostra nazione”).<sup>5</sup> In tutti questi casi, chi traduce dovrà ricordare che il prototesto ha origine a Taiwan, dove la filiazione che lega storicamente il Paese alla “Cina” e alla “nazione cinese” in senso culturale è ampiamente riconosciuta e accettata, ma che dal punto di vista politico è nettamente distinta dalla RPC. Chi traduce dovrà quindi tenere conto di questo duplice piano, rispettando il riferimento alla continuità e all’appartenenza culturale “pan-cinese” ma evitando di esasperare l’aspetto ideologico e, soprattutto, di creare nel lettore associazioni con la realtà statale e politica rappresentata dalla

<sup>4</sup> In uso a Taiwan, le due espressioni designano rispettivamente chi si trovava già nell’isola prima del 1945 e chi vi si è trasferito in seguito, soprattutto dopo la sconfitta dei nazionalisti.

<sup>5</sup> [https://www.npm.edu.tw/exh99/chinese\\_jades/](https://www.npm.edu.tw/exh99/chinese_jades/) (consultato il 10/10/2022).

RPC. A meno, naturalmente, di volersi identificare con il punto di vista ufficiale della Cina continentale, che propugna l'unità anche territoriale tra la "madrepatria" e la "provincia" di Taiwan. A seconda dei casi, quindi, si potrà pensare di introdurre piccole espansioni, traducendo 中国 e 中华大地 come "l'antico territorio cinese" o "l'antica Cina", e spostando l'accento dal piano etnico-nazionale a quello storico-culturale nelle espressioni 华夏民族 e 我们的民族, rendendole con "la cultura cinese tradizionale" o simili.

### *Un caso particolare di traduzione turistica: l'audiodescrizione museale*

Con l'espressione "traduzione museale" si intende generalmente "la trasmissione interlinguistica di testi presenti in esposizioni museali, che ha come materiali una serie di testi di partenza [...] e di testi di arrivo" (Liao 2018a, 47). La definizione, quindi, contempla pratiche e strategie traduttive di materiali testuali eminentemente verbali. Ciononostante, se intendiamo i materiali classificabili come testi turistici in una prospettiva semiotica e teniamo conto della forte componente multimediale e multimodale nella comunicazione museale contemporanea, la definizione può essere estesa anche a materiali non verbali, quindi alle stesse opere esposte e ai materiali di accompagnamento che sfruttano codici diversi. È proprio in questa prospettiva che si inserisce l'audiodescrizione (d'ora in poi AD) museale, come specifica forma di traduzione che consiste nella "descrizione verbale acustica degli elementi visivi di qualsiasi prodotto culturale (statico e dinamico) a beneficio delle persone con disabilità visive" (Perego 2019, 1). Forma di traduzione audiovisiva in forte espansione nell'ottica della tutela di accessibilità e inclusività (Unione Europea 2018), l'AD museale rappresenta quindi uno strumento fondamentale per permettere ai visitatori ipo- e non vedenti di fruire in misura più ampia e partecipata del patrimonio culturale, nonché per offrire un'esperienza museale aumentata ai visitatori normodotati.

Come le altre forme di traduzione turistica applicate al contesto sinofono, anche l'AD museale mira ad assicurare il massimo grado di accessibilità al patrimonio culturale della sinosfera da parte del visitatore straniero, riducendo non solo le barriere linguistiche e culturali ma anche quelle sensoriali. La preparazione di un'AD è un processo articolato che comprende stesura dello *script*, prova e revisione, registrazione e mixaggio (le ultime due fasi non sono naturalmente contemplate nell'AD dal vivo), che richiedono la stretta collaborazione tra com-

mittente, traduttore, speaker, tecnici e fruitori finali (tipicamente non vedenti) (Remael, Reviere e Vercauteren 2015, 10). In questa sede ci concentreremo sulla fase di stesura di uno *script* finalizzato, in particolare, all'AD di un oggetto statico.<sup>6</sup>

Alle considerazioni fatte finora su problemi e strategie traduttive si aggiungono tecniche di (ri)scrittura legate alle specificità di questa forma di AD: concisione e linearità che tengano conto della modalità di fruizione e della soglia di attenzione degli utenti, maggiore libertà dai vincoli tecnici e temporali che condizionano l'AD in altri settori, spazio concesso alla valutazione e all'interpretazione personale, nonché uso di un linguaggio che unisce informatività e vivacità tramite il ricorso, rispettivamente, a un alto grado di densità lessicale (anche con l'uso localizzato di tecnicismi) e a un'aggettivazione ricca e variegata (Perego 2019; Taylor e Perego 2022b, 209-10). L'AD, infatti, è una tipologia testuale particolare “che unisce le funzioni comunicative dei generi letterari e fattuali e combina le proprietà dei

testi narrativi, descrittivi e informativi”, il cui scopo è “divertire e istruire gli utenti attraverso la descrizione delle caratteristiche salienti di cose o fenomeni” (Perego 2019, 8). La stesura dello *script* per un'AD dell'opera “Sylvester and Tweety”<sup>7</sup> dell'artista hongkonghese Tik Ka From East permette di riflettere su alcune strategie di traduzione/redazione. La stampa, parte di una serie di opere realizzate in collaborazione con Warner Bros., rappresenta la cifra stilistica dell'artista hongkonghese



Figura 1. Tikka from East x Warner Bros. 2018, “Sylvester and Tweety”

<sup>6</sup> Per ragioni di spazio, in questa sede la trattazione dell'AD è estremamente concisa e parziale. Per una documentazione dettagliata e aggiornata su riflessioni teoriche, generi e pratiche v. Taylor e Perego 2022a.

<sup>7</sup> <https://www.tikkagallery.com/tikka-from-east?pgid=jcsyx59p-dc02b4fc-e798-4e4d-b22a-6170e5b8c0d7> (consultato il 10/10/2022).

nel suo coniugare tecniche, estetica e soggetti propri della cultura popolare occidentale con la tradizione figurativa cinese.

In un caso come questo, quindi, l'audiodescrittore dovrà tenere conto delle convenzioni che regolano la fruizione di questa forma di AD, rendendo altresì conto degli aspetti legati al contesto di produzione del prototesto. Di seguito proponiamo quindi l'estratto di un potenziale *script*:

“Sylvester and Tweety” è una stampa realizzata nel 2018 dall'artista hongkonghese Tik Ka From East. Come dice il titolo stesso, l'opera raffigura i due famosi personaggi dei cartoni animati della Looney Tunes, il gatto Silvestro e il canarino Titti. Silvestro, intento a scolare una roccia, mostra le fauci allungando le zampe verso la preda, mentre Titti è rappresentato ad ali spiegate nell'atto di sfuggire al suo cocciuto inseguitore. La composizione generale e la disposizione dei personaggi ricordano da vicino l'iconografia tradizionale del drago e della fenice, in cui i due animali mitologici sembrano rincorrersi in cerchio. Non è un caso che la coda del canarino appaia allungata rispetto al cartone animato, un particolare che porta alla mente la sinuosa fenice dei dipinti tradizionali. Anche le possenti zampe anteriori del gatto, così come gli artigli sguainati e i ciuffi di pelo che ricordano delle scaglie, traggono chiaramente ispirazione dalle classiche raffigurazioni del drago cinese. L'artista riprende dalla tradizione un ulteriore dettaglio che conferisce dinamismo alle figure, ovvero le fiamme che si sprigionano dal corpo di Silvestro e le nuvolette che avvolgono entrambi i personaggi. Con la sua commistione di cultura pop occidentale e tradizione artistica cinese, l'opera è un perfetto esempio dello stile e dell'estetica di Tik Ka From East. Non solo: la naturale capacità di mischiare e reinterpretare elementi occidentali e cinesi, moderni e tradizionali, fa dell'artista e delle sue opere i rappresentanti ideali della cultura *Made in Hong Kong*.

Nella stesura si è innanzitutto privilegiato l'uso di frasi relativamente brevi e lineari, evitando rapporti ipotattici troppo articolati. La componente informativa – soprattutto per quanto riguarda il conciso inquadramento degli elementi culturospecifici – è stata integrata, per quanto possibile, con espressioni evocative e dispositivi che mirano a garantire la vivacità della narrazione. Inoltre, riprendendo la descrizione presente nel sito di Soapstudio, lo studio che ha realizzato l'opera<sup>8</sup> – paratesto che si affianca al prototesto integrandone l'offerta di informazioni –, si è deciso di evidenziare lo stretto legame tra l'artista e la cultura di Hong Kong, accentuando ulteriormente la specificità culturale del prodotto di questa particolare regione della sinosfera.

### *Conclusioni*

Questo capitolo, benché naturalmente sintetico e non certo esaustivo, si poneva l'obiettivo di illustrare i principali problemi legati alla traduzione del testo turistico cinese e alcune delle strategie per la loro soluzione, nel più ampio quadro della riflessione sulla traduzione di una macrotipologia testuale estremamente complessa e diversificata.

Nella discussione, applicata a un ambito specifico e a tipologie testuali rappresentative, nonché corredata da esempi concreti, si è cercato di evidenziare come la traduzione turistica abbracci un insieme di pratiche che coinvolgono, quasi sempre contemporaneamente, processi di *traduzione* interlinguistica e intersemiotica,  *riscrittura*, intesa come adattamento e ricreazione testuale, e di *semplificazione*, ovvero rimozione degli ostacoli linguistici, culturali e sensoriali. Quest'ultimo punto è di particolare rilevanza alla luce dei sempre più numerosi progetti finalizzati a una migliore fruizione dei beni culturali da parte di persone con esigenze specifiche e, in generale, al superamento delle barriere non solo fisiche ma anche culturali, cognitive e psicosensoriali nei luoghi della cultura (Ministero della Cultura – Direzione Generale Musei 2018). Parallelamente, il focus sulla traduzione finalizzata alla conoscenza del patrimonio artistico e culturale della sinosfera offre una prospettiva più sistematica su un ambito di ricerca e su una coppia linguistica specifici. Ponendo l'accento su una concezione estesa di accessibilità e inclusività, quindi, l'auspicio è che lo studio possa contribuire alla già ricca riflessione sulla

<sup>8</sup> [https://www.soapstudio.com/index.php?route=product/product&product\\_id=793&search=tik+ka](https://www.soapstudio.com/index.php?route=product/product&product_id=793&search=tik+ka) (consultato il 10/10/2022).

traduzione turistica come forma privilegiata di mediazione linguistica e culturale tra il cinese e l'italiano.

### Bibliografia

- Agorni M., *Cultural Representation through Translation: An Insider-Outsider Perspective on the Translation of Tourism Promotional Discourse*, «Altre modernità», n. 20, 253-75 (2018).
- Baker M., *In Other Words. A Coursebook on Translation*, 3ª ed., Routledge, London-New York 2018.
- Cahill D., *The Myth of the "Turn" in Contrastive Rhetoric*, «Written Communication», vol. 20, 170-94 (2003).
- Chen C.-L. e Liao M.-H., *National Identity, International Visitors: Narration and Translation of the Taipei 228 Memorial Museum*, «Museum & Society», vol. 15, n. 1, 56-68 (2017).
- Dann G., *The Language of Tourism. A Sociolinguistic Perspective*. CAB International, Wallingford 1996.
- Francesconi S., *Reading Tourism Texts. A Multimodal Analysis*, Channel View, Bristol/Buffalo/Toronto 2014.
- Gotti M., *The Language of Tourism as Specialized Discourse*, in: Palusci O. e Francesconi S. (a cura di), *Translating Tourism: Linguistic/Cultural Representations*, Università di Trento – Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, Trento 2006, 15-34.
- Hogg G., Liao M.-H. e O'Gorman K., *Reading Between the Lines: Multidimensional Translation in Tourism Consumption*, «Tourism Management», vol. 42, 157-64 (2014).
- Kang N. 康宁, *Cong yupian gongneng kan Hanyu lüyou yupian de fanyi 从语篇功能看汉语旅游语篇的翻译* (La traduzione del testo turistico cinese dal punto di vista della funzione testuale), «Zhongguo fanyi», vol. 26, n. 3, 85-8 (2005).
- Katan D. e Spinzi C. (a cura di), «CULTUS», numero speciale *Translation Plus: The Added Value of the Translator*, vol. 14 (2021). URL: <http://www.cultusjournal.com/index.php/archive/27-issue-2021-v-14-translation-plus-the-added-value-of-the-translator> (consultato il 30/09/2022).
- Katan D., *Transcreation*, in: Gambier Y. e van Doorslaer L. (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, vol. 5, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2021, 221-6.
- Katan D., *Translating for Outsider Tourists: Cultural Informers Do It Better*, «Cultus», vol. 9, n. 2, 63-90 (2016).
- Kelly D., *The Translation of Texts from the Tourist Sector: Textual Conventions, Cultural Distance and Other Constraints*, «TRANS », n. 2, 32-44 (1997).
- Liao M.-H., *Museums and Creative Industries: The Contribution of Translation Studies*, «The Journal of Specialised Translation», vol. 29, 45-62 (2018a).

- Liao M.-H., *Tourism Translation*, in: Chan S.-W. (a cura di), *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, The Chinese University Press, Hong Kong 2018b, 271-96.
- Link P., *An Anatomy of Chinese. Rhythm, Metaphor, Politics*, Harvard University Press, Cambridge, MA/London 2013.
- Ministero della Cultura – Direzione Generale Musei, *Accessibilità al patrimonio culturale statale*, 2018. URL: <http://musei.beniculturali.it/progetti/ad-arte> (consultato il 17/09/2022).
- Mohan B. A. e Lo W. A.-Y., *Academic Writing and Chinese Students: Transfer and Developmental Factors*, «TESOL Quarterly», vol. 19, n. 3, 515-34 (1985).
- Nyíri P., *Scenic Spots. Chinese Tourism, the State, and Cultural Authority*, University of Washington Press, Seattle-London 2006.
- Pellatt V. e Liu E. T., *Thinking Chinese Translation. A Course in Translation Method: Chinese to English*, Routledge, London-New York 2010.
- Perego E., *Into the Language of Museum Audio Descriptions: A Corpus-Based Study*, «Perspectives», vol. 27, n. 3, 333-49 (2019). DOI: 10.1080/0907676X.2018.1544648.
- Remael A., Reviere N. e Vercauteren G. (a cura di), *Pictures Painted in Words. ADLAB Audio Description Guidelines*, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2015.
- Taylor C. e Perego E. (a cura di), *The Routledge Handbook of Audio Description*, Routledge, London-New York 2022a.
- Taylor C. e Perego E., *Museum Audio Description. The Role of ADLAB PRO*, in: Taylor C. e Perego E. (a cura di), *The Routledge Handbook of Audio Description*, Routledge, London-New York 2022b, 200-31.
- Unione Europea, *Direttiva (UE) 2018/1808 del Parlamento europeo e del Consiglio, del 14 novembre 2018, recante modifica della direttiva 2010/13/UE, relativa al coordinamento di determinate disposizioni legislative, regolamentari e amministrative degli Stati membri concernenti la fornitura di servizi di media audiovisivi (direttiva sui servizi di media audiovisivi), in considerazione dell'evoluzione delle realtà del mercato*, «Gazzetta ufficiale dell'Unione europea», 28/11/2018.
- Wang A. 王爱琴, *Ru hu qi nei, chu hu qi wai – Lun Han Ying lüyou fanyi guocheng zhong siwei de zhuanyuan yu chongxie* 入乎其内, 出乎其外——论汉英旅游翻译过程中思维的转换与重写 (Essere dentro e osservare da fuori: cambiamento di paradigma e riscrittura nel processo della traduzione turistica cinese-inglese), «Zhongguo fanyi», n. 1, 98-102 (2012).
- World Tourism Organization, *Glossary of Tourism Terms*, s.d. URL: <https://www.unwto.org/glossary-tourism-terms> (consultato il 14/09/2022).
- World Tourism Organization, *UNWTO Tourism Definitions*, UNWTO, Madrid 2019.
- Yao C., *An Analysis of Differences between English and Chinese Tourism Texts*, «Open Journal of Modern Linguistics», vol. 9, 153-64 (2019). DOI: 10.4236/ojml.2019.93015.
- Zain Sulaiman M. e Wilson R., *Translation and Tourism. Strategies for Effective Cross-Cultural Promotion*, Springer, Singapore 2019.
- Zhang C. X., Xiao H., Morgan N. e Ly T. P., *Politics of Memories: Identity Construction in Museums*, «Annals of Tourism Research», n. 73, 116-30 (2018).





## 9

# La traduzione politica: dal discorso al linguaggio, dal linguaggio al discorso

Beatrice Gallelli

Università Ca' Foscari, Venezia & Istituto Affari Internazionali

### *Premessa: Il valore politico della traduzione<sup>1</sup>*

Intraprendere o meno una traduzione, quale testo tradurre, la lingua da o verso la quale tradurre sono tutte scelte di natura politica.<sup>2</sup> Questa visione si basa su una definizione ampia di “politica”, per la quale “la politica è ovunque”, in quanto non vi è ambito della vita umana che sia privo di conflitti e non strutturato da relazioni di potere (Squires 2004, 119). In questa prospettiva, non esiste tipologia di testo che non possa essere definita “politica”, ivi inclusa l’opera letteraria. Un filone di studi sempre più ampio, infatti, esplora la “politicizzazione della traduzione” ponendo al centro della riflessione il modo in cui essa costituisce uno strumento di inclusione, esclusione, repressione o, anche, resistenza (Mezzadra e Sakai 2014; Fernández e Evans 2018). Nella “politica della traduzione”, ad esempio, attenzione crescente è posta sull’omologazione subita da scrittrici e scrittori non-Occidentali a causa dell’appiattimento delle differenze stilistiche e delle specificità culturali nel processo traduttivo (Spivak 2012).

<sup>1</sup> Ringrazio Fiorenzo Lafrenza per i suoi preziosi commenti su una versione preliminare del presente contributo.

<sup>2</sup> Limite la trattazione alla traduzione interlinguistica, ossia da una lingua a un’altra, tralasciando quella intralinguistica e intersemiotica.



Anche restringendo il campo “politico” all’atto di “governare” (Peters 2004) e gestire la “cosa pubblica”, la traduzione continua ad essere parte integrante dell’attività politica (Schäffner e Bassnett 2010, 13). Ciò è dovuto al fatto che quest’ultima si fonda sull’interazione – cooperativa o conflittuale – tra membri di una società, tra comunità o, a livello più alto, tra Stati o enti sovranazionali. La traduzione, in quanto strumento attraverso cui tale interazione può aver luogo, è quindi, per definizione, un’azione politica.

In Cina, in particolare, la traduzione ha avuto un ruolo chiave nel processo di sviluppo del pensiero politico e della trasformazione delle istituzioni e della cultura cinese della gestione della cosa pubblica. La lingua cinese odierna deve buona parte dei suoi lessemi alla traduzione di concetti e termini che fecero il loro ingresso in Cina nel tardo periodo imperiale-inizio repubblicano, quando l’élite intellettuale dell’epoca, spaventata dall’avanzata dell’imperialismo straniero, avviò un’opera di traduzione e reinvenzione della modernità di matrice europea (Masini 1993; Liu 1995). Fu proprio in virtù di questo processo che il marxismo-leninismo approdò in Cina e guidò la fondazione del Partito comunista cinese (PCC) e, nel 1949, della Repubblica popolare cinese (RPC).

Se nel periodo precedente alla fondazione della RPC la traduzione era per lo più verso il cinese, dal ’49 in poi è diventata multidirezionale. Il governo comunista insediatosi al termine della guerra civile, infatti, si rese ben presto conto dell’importanza della traduzione come strumento diplomatico. Negli anni ’60-’70, in particolare, la traduzione di opere di letteratura e documenti politici, primo fra tutti il cosiddetto Libretto rosso, summa del pensiero di Mao Zedong, era considerata strumentale a sostenere la causa della rivoluzione mondiale (Xu 2014).

Dopo la morte del “grande timoniere” la traduzione non ha perso il suo valore politico. Al contrario, da quando il concetto di *soft power* ha fatto il suo ingresso nel dibattito politico della RPC diventando un elemento cruciale della strategia nazionale, la traduzione ha assunto sempre più le connotazioni di una strategia “morbida” volta a migliorare l’immagine del paese sul palcoscenico internazionale. Ne è dimostrazione la mole di studi incentrati sul tema: il China Knowledge Resource Integrated Database (CNKI), il più grande database di pubblicazioni accademiche digitali cinesi, contiene oltre 900 pubblicazioni incentrate sulla traduzione di prolusioni e scritti politici, le quali sono state quasi tutte prodotte dopo il 2003, ossia in concomitanza con un interesse crescente nei confronti di

concetti di matrice esogena quali, oltre al già citato *soft power*, anche quello di “diplomazia pubblica” (Zappone 2017, 17-24). L’attività di traduzione di testi politici appare ancor più intensa da quando l’attuale amministrazione guidata dal presidente Xi Jinping ha fatto della “comunicazione strategica” (Insisa 2022) un elemento chiave, con l’obiettivo di “raccontare la storia della Cina” e “promuoverne la voce”: la voce, infatti, per esser diffusa, deve esser tradotta (Li e Li 2015). Le traduzioni in diverse lingue, incluse lingue “minori” come l’italiano, dei volumi che raccolgono le prolusioni e gli scritti di Xi Jinping sono un esempio significativo dello sforzo messo in atto dall’attuale dirigenza (Zappone 2018).

Le istituzioni preposte a curare la traduzione di testi politici nella RPC sono due: il Dipartimento di traduzione e interpretariato<sup>3</sup> (*Fanyi si* 翻译司), sotto la direzione del Ministero degli affari esteri, si occupa della traduzione dei discorsi dei leader, soprattutto verso l’inglese e il francese; l’Ufficio centrale di compilazione e traduzione (*Zhonggong zhongyang bian yi ju* 中共中央编译局), sotto il controllo del Comitato centrale del Partito comunista cinese, cura invece la traduzione dei documenti del Partito e del Rapporto sul lavoro del governo. Quest’ultimo, nel 2018, è stato accorpato all’Istituto di ricerca documentale e di storia del Partito, nato dalla fusione tra l’Ufficio centrale della storia del Partito e quello di ricerca documentale.

A dimostrazione del valore strategico assunto dalla traduzione soprattutto negli ultimi anni, è interessante notare che l’Ufficio centrale di compilazione e traduzione, nato come organo incaricato di redigere le traduzioni da e verso il cinese di testi della tradizione marxista e altri materiali incentrati sull’ideologia politica del Partito, è ormai diventato un vero e proprio think-tank, ossia un centro di studio e ricerca orientato a produrre studi e previsioni per la classe dirigente (Ngeow Chow 2015). Non a caso, infatti, i traduttori cinesi di testi politici o coloro che sono incaricati di supervisionare e/o editare il lavoro di traduzione sono generalmente membri del Partito che hanno ricevuto un’educazione politica, oltre ad aver raggiunto un’eccellente competenza nella lingua straniera (Zappone 2018).

3 Pagina web del Dipartimento di traduzione e interpretariato: [https://www.fmprc.gov.cn/mfa\\_eng/wjb\\_663304/zzjg\\_663340/fys\\_665298/#:~:text=Main%20functions%3A%20The%20Department%20of,of%20interpretation%20in%20multi%2Dlanguages](https://www.fmprc.gov.cn/mfa_eng/wjb_663304/zzjg_663340/fys_665298/#:~:text=Main%20functions%3A%20The%20Department%20of,of%20interpretation%20in%20multi%2Dlanguages)

### *Analisi del discorso e traduzione*

Come è noto, negli ultimi decenni gli studi sulla traduzione hanno conosciuto un “*cultural turn*” (Lefèvere e Bassnett 1990) che ne ha rivoluzionato i presupposti e gli obiettivi: da scienza focalizzata quasi esclusivamente sugli aspetti formali della lingua e preoccupata di portare a termine una traduzione “fedele” (termine quanto mai problematico, come si vedrà a breve) a un ambito ibrido e poroso che sempre più si interseca con altre discipline e che fa del processo di “interpretazione” una parte costituente della traduzione stessa.<sup>4</sup> Non è un caso quindi che nella valutazione degli elementi cruciali che intervengono nel processo traduttivo, alcuni ritengono che “il linguaggio sia, probabilmente, l’aspetto meno importante” (Lefèvere 1992, XIV). In breve, la traduzione è passata dall’essere concepita come un “esercizio linguistico” all’essere intesa invece come un “processo comunicativo” (Hatim e Mason 1990). Nel campo degli studi sulla traduzione del discorso ufficiale, si è assistito a una sempre più stretta integrazione tra l’ambito dei *Translation Studies* in senso stretto e quello del *discourse analysis* (Munday e Zhang 2017; B. Wang e Munday 2021).

Nel cercare di comprendere quale sia il ruolo dell’analisi del discorso nel processo di traduzione occorre innanzitutto definire che cosa si intende per “discorso”. Proprio la traduzione giunge in nostro soccorso per definire l’oggetto della nostra disamina: il termine “discorso” è qui usato come traduttore dell’inglese *discourse*, e non di *speech* o *talk*, che denomineremo “prolusione”. Anche così inteso però il termine non è privo di ambiguità. Esistono diverse definizioni di “discorso” legate ai vari ambiti disciplinari in cui il termine è usato: “tutto ciò [che si trova] al di là della frase”, “esecuzione linguistica” o ancora “pratica sociale” (Tannen, Hamilton e Schiffrin 2015). La definizione qui adottata è ispirata al pensiero di Michel Foucault ed è assimilabile alla definizione sociologica di “narrazione” di Baker (2006). In questo senso, il discorso è inteso come un flusso di pratiche comunicative, “enunciati” nella terminologia foucaultiana – verbali e non-verbali – che sistematicamente costruiscono la nostra comprensione della realtà sociale (Foucault 1971/2016). Ogni sistema discorsivo si basa su un repertorio di conoscenze e assunti socialmente riconosciuti come veri. In quanto tale, il discorso opera come un filtro attraverso il quale diamo significato al mondo

<sup>4</sup> Per un’esposizione sintetica dell’evoluzione degli studi sulla traduzione si veda l’introduzione di Siri Nergaard in Nergaard (2013).

che ci circonda e che, in questo modo, contribuisce a “costruire” la realtà sociale entro la quale ci muoviamo.

L'adozione di questa prospettiva ha due importanti implicazioni: la prima è che una pratica comunicativa, quale può essere un testo, rappresenta un'istantanea del flusso comunicativo all'interno del quale gli enunciati possono sostenere o contestare le associazioni ideologiche – ossia associazioni di idee percepite come naturali –<sup>5</sup> del discorso al quale il testo appartiene. Il “senso” del testo deriva dal discorso a cui appartiene, da come si inserisce all'interno di quest'ultimo, nonché da come si pone in relazione ad altri discorsi coevi. La seconda, connessa alla prima, è che non vi può essere una traduzione che non sia altresì una “riscrittura” (Lefèvre e Bassnett 1990, 12) e, dunque, una ri-narrazione o ri-formulazione discorsiva (Baker 2014, 159). Questa concezione della traduzione come ri-formulazione discorsiva attribuisce un'importante responsabilità al traduttore, il quale deve quindi dimostrarsi consapevole delle scelte che compie poiché tali scelte comportano un'alterazione – in misura variabile – delle visioni ideologiche contenute nel prototesto e pertanto incideranno sulla “rappresentazione” (Hall 2003) della vita sociale e politica proposta dal metatesto.

Di recente, alcuni studi sulla traduzione verso la lingua inglese di testi politici in lingua cinese della RPC hanno già messo in luce come diverse scelte nelle strategie traduttive siano motivate da ragioni politiche (Mokry 2022; Gu 2018). Occorre però sottolineare che sarebbe errato ritenere che sia possibile tradurre un testo politico (ma anche di altra tipologia) senza mettere in atto una riformulazione. Semmai la questione è più legata a quanto tale riformulazione sia incisiva sul piano ideologico. Citando Eco (2003), potremmo dire che tutto sta nel capire qual è il peso politico di quel “dire *quasi* la stessa cosa”.

### *Tradurre il discorso politico cinese*

Alla luce di quanto sin qui esposto, emerge come non sia impossibile ricercare il senso di un testo – e quindi tradurlo – mettendo in fila la definizione delle singole parole di cui il testo si compone, e se ciò è vero e vale per qualsiasi tipologia di testo, è forse proprio dal discorso ufficiale e, conseguentemente, dalle problematiche traduttologiche che esso pone, che ci viene offerta una prospettiva

<sup>5</sup> Per una disamina delle varie accezioni conferite al termine “ideologia” si veda Blommaert (2005, 158-202).

privilegiata. Questo, perché il linguaggio politico ha caratteristiche specifiche che lo distinguono dall'idioma quotidiano. Si tratta di un "codice ristretto" caratterizzato da un "impoverimento linguistico" che lo fa apparire come un linguaggio "formalizzato" (*formalised*) (Schoenhals 1992). La "biforcazione" (*bifurcation*) (Link 2013, 235-43) tra linguaggio ufficiale e lingua comune ha radici lontane in Cina, ma si è accentuata soprattutto durante la fase di radicalizzazione politica tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Settanta. In quest'epoca, in particolare, l'uso del linguaggio ufficiale anche da parte dei cittadini comuni era considerato uno strumento di trasformazione della realtà sociale e politica (Ji 2004).

Nell'epoca post-maoista, sebbene non si "parl[i] più di contraddizioni, antagonismi e 'lotta di classe'" e si adotti piuttosto un linguaggio che "mira all'unità e alla coesione" (Lavagnino 2001, 201), il linguaggio ufficiale presenta ancora peculiarità che si manifestano a tutti i livelli della lingua. Parimenti, ancorché il progetto di "ingegneria linguistica" implementata tra il 1949 e il 1978 sia stato accantonato (Ji 2004, 315), il discorso ufficiale è ancora uno strumento di esercizio del potere.

Nelle pagine che seguono cercheremo di riassumere le tappe imprescindibili del processo di traduzione del discorso ufficiale cinese. Nel procedere, ci soffermeremo su alcune caratteristiche formali del linguaggio politico cinese contemporaneo.

### *Letture e interpretazione*

La lettura – o meglio la "lettura critica" (Eco 2003, 247) – è il primo passo nel processo traduttivo.

Leggere criticamente significa tanto analizzare gli elementi formali che strutturano il testo quanto comprenderne il valore ideologico-discorsivo. È quindi necessario non solo condurre letture attente volte a "trovare il significato del testo" (Osimo 2011, 99), ma altresì consultare tutti i sussidi a disposizione per comprenderne la dimensione discorsiva e ideologica. Pertanto, sarà innanzitutto utile collocare il testo all'interno della sua tipologia testuale, studiarne le caratteristiche nonché valutarne l'autorità politica.

Il discorso ufficiale cinese comprende varie tipologie di testo, quali ad esempio il Rapporto politico esposto dal Segretario generale del Comitato centrale del Partito ai Congressi nazionali del PCC, o il Rapporto sul lavoro del governo pronun-

ciato dal Primo ministro in occasione dell'Assemblea nazionale popolare (ANP). Sono parte del discorso ufficiale anche i Libri bianchi, documenti prodotti con il fine di illustrare al pubblico – anche internazionale – la posizione del governo su questioni specifiche, nonché le prolusioni tenute dagli esponenti della classe dirigente cinese sia a livello centrale sia locale. E, ancora, i volumi che raccolgono gli scritti e le prolusioni più importanti dei vertici del Partito e dello Stato, quali ad esempio i già menzionati volumi di *Governare la Cina* di Xi Jinping (ad oggi quattro). Inoltre, in esso si possono far rientrare anche alcuni media ufficiali, come il *Quotidiano del popolo*, in quanto organi portavoce del Partito e dello Stato.

Nel contesto politico cinese, l'autorità di un testo è conferita dalla leadership collettiva e soprattutto – a livello centrale – dal Comitato centrale del PCC. Il Rapporto politico presentato al Congresso nazionale può esser considerato come uno dei documenti politici più autorevoli. Anche dal punto di vista linguistico, ha un potere simbolico importante, tanto da essere considerato come il “Lessico generale del partito”, per cui la comparsa o l'abbandono di espressioni linguistiche è sintomo di importanti cambiamenti di natura politica (Qian Gang 2012). Pertanto, la traduzione di un documento così incisivo per la vita politica della RPC non può prescindere dalla valutazione del peso simbolico insito nella lingua utilizzata.

Si consideri per esempio il seguente estratto dal Rapporto politico esposto dall'attuale presidente Xi Jinping al XIX Congresso nazionale del Partito. Il passo si concentra sui “valori nucleo del socialismo” (*shehuizhuyi hexin jiazhi guan* 社会主义核心价值观), promossi sin dal 2012, e cristallizza il concetto di “fiducia nella [propria] cultura” (*wenhua zixin* 文化自信) introdotto sotto l'attuale amministrazione guidata da Xi, elevandolo a “formula autorizzata” (*tifa* 提法) (Schoenhals 1992):

七) 坚持社会主义核心价值体系。文化自信是一个国家、一个民族发展中更基本、更深沉、更持久的力量。必须坚持马克思主义，牢固树立共产主义远大理想和中国特色社会主义共同理想，培育和践行社会主义核心价值观，不断增强意识形态领域主导权和话语权，推动中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展，继承革命文化，发展社会主义先进文化，不忘本来、吸收外来、面向未来，

更好构筑中国精神、中国价值、中国力量，为人民提供精神指引。  
(Xi Jinping 2017a)

Il brano rappresenta un tipico esempio di argomentazione di questa tipologia di testi politici: dopo una breve affermazione che riassume il senso dell'intero passo, segue un periodo piuttosto lungo sostenuto dal verbo modale “essere necessario, dovere” (*bixu* 必须). Quest'ultimo, oltre a introdurre un “dovere imprescindibile” (*unavoidable duty*) dell'intera nazione (Sparvoli e Romagnoli in corso di stampa), contribuisce ad accentuare la relazione gerarchica che lega l'autore/oratore e il lettore/uditore (W. Wang e Xia 2011, 69).

Nella lingua cinese, l'uso dei segni di interpunzione pone spesso una sfida per la traduzione verso lingue tipologicamente diverse quali l'inglese o l'italiano (Shei 2018, 82), e impone al traduttore di operare una mediazione atta a non umiliare la lingua del metatesto. In questo caso, per andare incontro alle esigenze della lingua inglese, la traduzione ufficiale frammenta il lungo periodo in quattro periodi più brevi:

#### 7. Upholding core socialist values

Cultural confidence represents a fundamental and profound force that sustains the development of a country and a nation. We must uphold Marxism, firm up and further build the ideal of Communism and a shared ideal of socialism with Chinese characteristics, and nurture and practice core socialist values, while making continued and greater efforts to maintain the initiative and ensure we have our say in the realm of ideology. We must promote the creative evolution and development of fine traditional Chinese culture, see our revolutionary culture remains alive and strong, and develop an advanced socialist culture. We should cherish our cultural roots, draw on other cultures, and be forward-thinking. We should do more to foster a Chinese spirit, Chinese values, and Chinese strength to provide a source of cultural and moral guidance for our people. (Xi Jinping 2017b)

Nello spezzare il lungo periodo del metatesto, il traduttore ha anche smussato il carattere autoritario implicito in *bixu*, traducendolo con un ben più morbido “*should*” nelle ultime due frasi. Questa resa in lingua inglese si basa su una determinata interpretazione del testo (oltre che su altri fattori che approfondiremo a breve), la quale si riflette sul frazionamento del periodo. All’interno poi, ognuna delle quattro frasi prodotte nel metatesto si concentra su un unico aspetto: la prima sull’ideologia politica, la seconda sulla cultura cinese frutto della commistione tra la cosiddetta tradizione cinese e l’esperienza rivoluzionaria e le altre due che riprendono espressioni diventate formule ricorrenti della comunicazione politica cinese negli ultimi anni, tra cui lo “spirito cinese” (Gallelli in corso di stampa).

La sfida posta dalla diversa fraseologia del linguaggio ufficiale cinese è determinata non solo dalla lunghezza dei periodi stessi – spesso strutturati, come in questo esempio, come se si trattasse di un elenco di “ordini” impartiti dall’alto – ma anche dal ritmo stesso dell’enunciato. Quest’ultimo non ha solo una funzione estetica, ma possiede in realtà un’importante funzione pragmatica, in quanto concorre a creare il “significato” del testo (Link 2013, 82-94). Il ritmo può essere scandito in diversi modi e spesso è cadenzato anche dall’uso di figure retoriche, quali parallelismi (*paibi* 排比) e antitesi (*dui’ou* 对偶 o *duizhang* 对仗), ampiamente usate in tutte le tipologie di testi politici, incluso il Rapporto politico. Per esempio, nell’estratto di cui sopra, il parallelismo è adoperato sin dalla prima frase.

文化自信是一个国家、一个民族发展中更基本、更深沉、更持久的力量。(Xi Jinping 2017a)

Nel metatesto in lingua inglese però, le due strutture parallele non sono state mantenute:

Cultural confidence represents a fundamental and profound force that sustains the development of a country and a nation. (Xi Jinping 2017b)

Il traduttore ha deciso di rendere il metatesto più lineare, ammorbidendo l'andamento della frase e rinunciando al ritmo del prototesto così come a uno dei tre determinanti che costruiscono il parallelismo, *chijiu* 持久 (duraturo). La neutralizzazione dei parallelismi nelle traduzioni ufficiali in lingua inglese è una strategia adoperata di frequente (Zhang Li 2009). Tuttavia, i parallelismi non sono solo un abbellimento; piuttosto, essi contribuiscono a far apparire l'intero enunciato come corretto e dunque indiscutibile. Questo aspetto è stato obliterato nel metatesto probabilmente anche alla luce dell'audience a cui il metatesto è rivolto (su cui ci soffermeremo nel paragrafo successivo). Se invece volessimo trasmettere questo aspetto del prototesto, una possibile resa in lingua italiana sarebbe la seguente:

La fiducia nella [propria] cultura è la forza più importante, più profonda e più duratura nel processo di sviluppo di un paese e di una nazione.

In questa versione, oltre a cercare un compromesso sul piano espressivo, è stato rafforzato il messaggio politico riferito alla “fiducia nella [propria] cultura” attraverso l'uso del superlativo, assente nel prototesto in lingua cinese, dove invece è usato l'avverbio con valore comparativo *geng* 更, “ancor più”. La versione in lingua italiana offre quindi un'interpretazione diversa del testo, la quale mira a esplicitare che non si tratta di “una [qualsiasi] forza” come implicito nel metatesto in lingua inglese, bensì di quella “più importante”. Tale interpretazione è motivata dal fatto che il concetto di “fiducia nella propria cultura” è stato introdotto solo di recente da Xi Jinping, il quale l'ha appunto definita in altri occasioni come la più importante rispetto a quelle che erano state promosse negli anni precedenti, ossia la “fiducia nella strada” (*daolu zixin* 道路自信) del socialismo con caratteristiche cinesi, la “fiducia nelle teorie” (*lilun zixin* 理论自信) guida del paese e la “fiducia nelle istituzioni” (*zhidu zixin* 制度自信). Il metatesto in lingua inglese e quello in italiano offrono quindi due diverse “letture” dell'estratto di cui sopra. In particolare, il metatesto in lingua italiana è teso ad accentuare gli elementi di novità insita in questo testo, ponendo l'accento sul valore politico della “fiducia nella [propria] cultura”; quello in lingua inglese invece lo attenua.

Può succedere che il ritmo dell'enunciato sia modificato creandone uno nuovo che si presta efficacemente a restituire il senso del prototesto. Consideriamo ad esempio il seguente brano tratto dalla prolusione di Xi Jinping tenuta il 24 giugno 2022 in occasione del XIV Vertice dei Paesi BRICS (Brasile, Russia, India, Cina e Sudafrica):

金砖国家应该在涉及彼此核心利益问题上相互支持，践行真正的多边主义，维护公道、反对霸道，维护公平、反对霸凌，维护团结、反对分裂。(Xi Jinping 2022)

Siamo in presenza di un'antitesi atta a rafforzare il senso di unione tra i paesi BRICS attraverso la contrapposizione con un Altro, non specificato nel testo, ma cui vengono attribuite marcate connotazioni negative. La rappresentazione creata dal testo è quindi strutturata sull'opposizione manichea tra "Noi" e "Loro". Il ritmo prodotto dall'antitesi contribuisce a dar vigore a questa contrapposizione.

L'antitesi è costruita attraverso la ripetizione di due verbi: *weihu* 维护 "proteggere" e *fandui* 反对 "opporsi", la cui riformulazione in lingua italiana potrebbe risultare straniante. È però possibile evitare le ripetizioni presenti nel prototesto senza riprenderne pedissequamente il ritmo, ma restituendone tuttavia il senso. Una possibile resa potrebbe essere la seguente:

I paesi BRICS dovrebbero sostenersi a vicenda su questioni che riguardano i propri interessi fondamentali e mettere in atto un vero multilateralismo. Dovrebbero difendere la giustizia, l'equità e l'unità, e opporsi all'egemonia, alla prevaricazione e alla divisione.

Nel metatesto in lingua italiana è stata "sacrificata" la fraseologia del prototesto, cercando però di restituire la contrapposizione Noi-Loro attraverso un nuovo ritmo.

Quali aspetti conservare e quali invece sacrificare del prototesto sono scelte cui il traduttore non può sottrarsi, e pertanto la traduzione non è mai un'azione neu-

trale né innocente: “Translation, like all (re)writings, is never innocent. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed” (Lefèvere e Bassnett 1990, 11).

### *Letto-re modello e dominante*

Il compromesso tra che cosa riprodurre e che cosa invece sacrificare nella traduzione interlinguistica è determinato da diversi fattori. Tra questi, la funzione della traduzione (qual è lo scopo del tradurre) e il pubblico a cui la traduzione è rivolta (il lettore modello) sono due dei fattori più importanti che orientano il traduttore ad adottare una strategia piuttosto che altre (Osimo 2011; Cavagnoli 2019). Queste valutazioni sono alla base, ad esempio, della resa di termini politicamente sensibili. Infatti, sebbene nell’epoca post-maoista si registri un uso più cauto degli “slogan” (*kouhao* 口号), le “parole d’ordine” (*biaoyu* 标语) continuano ad essere ampiamente utilizzate (Stafutti e Ajani 2008, XIV) accanto a espressioni tipiche del periodo rivoluzionario e maoista. È il caso di “compagno” (*tongzhi* 同志) o “propaganda” (*xuanchuan* 宣传). Quest’ultima, in particolare, è ufficialmente resa in lingua inglese con *publicity* – come nel nome ufficiale del Dipartimento di Propaganda, Publicity Department – e, in lingua italiana, spesso con “comunicazione” (Zappone 2018, 265). Questa strategia di adattamento adoperata per *xuanchuan* trova giustificazione anche nel fatto che l’espressione cinese non possiede le connotazioni negative di cui invece è pregno “propaganda” all’estero. L’adozione di questa strategia è quindi dettata, in primo luogo, dallo scopo della traduzione dei testi politici cinesi, che è generalmente quello di creare un’immagine positiva della realtà socio-politica del paese, nonché, più in generale, dell’ascesa della RPC sullo scacchiere internazionale; è determinata, inoltre, dal pubblico per il quale la traduzione è svolta, che può includere tanto lettori esperti di politica cinese, che conoscono il senso di *xuanchuan*, quanto un pubblico generalista, ignaro delle connotazioni “neutre” del termine nella RPC.

La valutazione di chi sia il lettore modello e quale sia la funzione del metatesto non riguarda meramente la resa di termini con un chiaro “sapore” (*taste*) (Bachtin 1981, 293) politico, bensì interessa anche altre caratteristiche del prototesto. Tra queste, nel cinese, pongono una sfida notevole le “espressioni di quattro caratteri” (*si zi jiegou* 四字结构), le espressioni idiomatiche e le costruzioni classicheggianti che costellano la retorica politica (Bulfony 2011, 116), nonché le citazioni dai

classici, ampiamente usate soprattutto dall'attuale presidente Xi Jinping (Scarpari 2015). Per ognuna di queste, il traduttore è chiamato di volta in volta a scegliere tra un ventaglio di opzioni poste tra i due poli della strategia straniante e di quella addomesticante (Eco 2003, 172-80), e che vanno dall'eliminare completamente il riferimento, esplicitarne il contenuto senza mantenerne la forma allegorica, tradurre la forma allegorica ma non il contenuto o, ancora, sostituire il riferimento con un omologo nella "linguacultura" (Osimo 2011) del metatesto che ne restituisca il senso.

Un esempio: Zappone (2018) di fronte all'espressione *liang yao kukou liyu bing, zhongxin ni er liyu xing* 良药苦口利于病, 忠言逆耳利于行 contenuta in *Governare la Cina* ha scelto di usare l'equivalente "Il medico pietoso fa la piaga purulenta" anziché la ben più lunga "le medicine efficaci sono amare, ma curano la malattia; i suggerimenti leali sono duri da ascoltare, ma orientano verso il percorso corretto". In altri casi, d'altra parte, la traduzione ufficiale si sforza di mantenere il riferimento alla cultura cinese, utilizzandolo come veicolo di "promozione della civiltà cinese" (*xuanchuan Zhonghua wenming* 宣传中华文明) (Dou Weilin e Wen Jianping 2015, 16). Sempre più spesso succede che proprio un'espressione idiomatica utilizzata da Xi Jinping sia usata per riassumere l'atteggiamento della dirigenza. Ne è un esempio il "proverbio" (*yanyu* 谚语) usato da Xi nel corso della sua conversazione con il presidente statunitense Joe Biden il 18 marzo 2022. Nel discutere delle cause dell'aggressione militare dell'Ucraina da parte della Russia, Xi ha usato l'espressione *jie ling hai xu xi ling ren* 解铃还须系铃人 per esplicitare che Pechino ritiene l'alleanza transatlantica guidata dagli Stati Uniti come responsabile del conflitto (Xinhua 2022a). I media ufficiali, anziché utilizzare una frase idiomatica che ne restituisse il senso, quale poteva essere "*you make your bed, you sleep in it*", hanno deciso di mantenere l'allegoria: "*He who tied the bell to the tiger must take it off*" (Xinhua 2022b). L'approccio traduttivo nei confronti delle espressioni classicheggianti e delle citazioni dirette sembra dunque essersi evoluto di pari passo alla rivalutazione della cultura tradizionale cinese.<sup>6</sup> Gli organi di stampa ufficiale si mostrano sempre più inclini ad avvicinare il "lettore all'autore" e quindi la cultura anglosassone e per estensione anche quella del resto del mondo alla Cina, piuttosto che la Cina al mondo.

<sup>6</sup> Il sito web del *Quotidiano del Popolo* riporta diverse citazioni di Xi Jinping e la traduzione ufficiale offerta: <http://politics.people.com.cn/n/2014/1225/c1001-26273643.html>

Nel discorso politico cinese è anche degno di nota l'uso del linguaggio figurato, e nello specifico delle metafore. Queste ultime contribuiscono sia a creare uno stile evocativo sia a inquadrare la realtà sociale e politica entro determinate cornici concettuali (Magagnin 2016; Gallelli 2018). Le metafore utilizzate nel linguaggio ufficiale attingono a diversi “domini concettuali” (Lakoff e Johnson 2005). Nella traduzione ufficiale il linguaggio figurato è spesso neutralizzato, soprattutto quando le metafore potrebbero minare l'immagine “rassicurante del ‘gigante cinese’” (Magagnin 2014, 120). Non è un caso quindi che la terminologia bellica usata in chiave metaforica, di cui abbonda anche il linguaggio ufficiale post-maista, spesso non sia ripresa nel metatesto. L'espressione “lottare” (*fendou* 奋斗), una parola chiave di tutta la modernità cinese (Fumian 2020), è spesso resa con un più rassicurante “*effort*” o “*work*”, come nel passo seguente tratto da un Libro bianco pubblicato nel 2019:

在中国共产党领导下，新疆各族人民同全国人民共同团结奋斗，新疆进入历史上最好的繁荣发展时期。(Ufficio per l'informazione del Consiglio degli affari di Stati 2019a)

Under the leadership of the Communist Party of China, all ethnic groups in Xinjiang united and worked with other groups across the country, opening a period of unprecedented prosperity for the region. (Ufficio per l'informazione del Consiglio degli affari di Stati 2019b)

La “militarizzazione” del linguaggio ufficiale cinese affonda le radici nel periodo rivoluzionario e, secondo Ji Fengyuan, ha due obiettivi:

It was supposed to teach individuals both to show soldierly initiative in finding new ways to carry out commands from above and to subordinate themselves utterly to the leaders who issued those commands. It was also supposed to transfer the urgency, the discipline, and the heroism of wartime struggles to the task of building socialism in a time of peace. (Ji 2004, 89)

È interessante notare che le stesse valutazioni sul carattere “minaccioso” della metafora bellica adoperate dai traduttori ufficiali hanno portato la dirigenza cinese a ridefinire come una “iniziativa” (*changyi* 倡议) quella che all’inizio era stata chiamata la “strategia” (*zhanlüe* 战略) della Nuova Via della Seta, meglio nota in inglese come Belt and Road.

Se la metafora bellica si presta a rafforzare la relazione gerarchica tra la classe dirigente e la popolazione, altre invece mirano a rafforzare l’unità e la coesione sociale. Tra queste ultime rientrano quelle che attingono al dominio della “famiglia”. La metafora della famiglia è spesso usata per inquadrare le relazioni che legano i vari gruppi etnici che compongono la popolazione della RPC, tra cui anche gli Uiguri, che di recente sono stati al centro del dibattito internazionale a causa della repressione perpetrata dallo Stato nei loro confronti. Rappresentare i vari gruppi etnici della RPC come membri di un’unica grande famiglia ha il chiaro intento di infondere un senso di appartenenza in tutta la popolazione cinese malgrado le loro diversità culturali. Anche in questo caso però, il linguaggio figurato è spesso neutralizzato:

中国是统一的多民族国家，新疆各民族是中华民族血脉相连的家庭成员。(Ufficio per l’informazione del Consiglio degli affari di Stati 2019a)

China is a unified multiethnic country, and the various ethnic groups in Xinjiang have long been part of the Chinese nation. (Ufficio per l’informazione del Consiglio degli affari di Stati 2019b)

Nell’estratto, l’uso del dominio della famiglia si specifica attraverso l’espressione “membro della famiglia” (*jiating chengyuan* 家庭成员) ed è rafforzato anche da “legami di sangue” (*xuemai xianglian* 血脉相连). Il traduttore ha però deciso di non riprendere la metafora della famiglia nel metatesto in lingua inglese, eliminando completamente il riferimento. La ragione dietro la neutralizzazione della metafora è legata alle diverse funzioni del prototesto e del metatesto. I Libri bianchi prodotti dalla RPC mirano a presentare l’opinione ufficiale cinese su questioni controverse e a rispondere alle critiche rivolte dalla comunità internazionale. Il

primo Libro bianco, infatti, è stato pubblicato nel 1991 con l'intento di replicare al biasimo internazionale per la repressione del 4 giugno del 1989. Anche nel caso del Libro bianco da cui è tratto il passo di cui sopra, l'obiettivo è quello di illustrare la posizione ufficiale cinese riguardo alla questione dello Xinjiang. Tuttavia, nel produrre i due testi, uno in lingua cinese e l'altro in lingua inglese, la dirigenza presenta la sua posizione a due diversi lettori modello: nel primo caso si tratta della popolazione della RPC e delle comunità cinesi risiedenti all'estero; nel secondo, del pubblico internazionale. A lettori diversi spesso corrispondono funzioni diverse. E dunque, il prototesto adopera la metafora della famiglia per dimostrare la bontà dell'azione del governo nel proteggere la grande "famiglia cinese" di cui fanno parte anche i cinesi all'estero; mentre il metatesto in inglese fa leva sull'indivisibilità del territorio appartenente alla "nazione cinese" con l'implicito riferimento al fatto che la questione dello Xinjiang è una questione di politica interna e, in quanto tale, la comunità internazionale non ha il diritto di occuparsene. Non è un caso, infatti, che il metatesto in lingua inglese sottolinei l'aspetto temporale attraverso l'uso del *present perfect* "have long been part of", assente nell'atemporale *shi* 是.

*"Chiudiamo il cerchio": dal discorso al linguaggio, dal linguaggio al discorso*

Fino ad ora ci siamo occupati di alcune problematiche poste dalla traduzione di testi redatti dalle istituzioni politiche della RPC, soffermandoci sulle valutazioni che guidano le traduzioni ufficiali. Per "chiudere il cerchio" e comprendere il duplice passaggio dal discorso al linguaggio e dal linguaggio al discorso, è utile soffermarci sull'uso intertestuale di un enunciato ufficiale in un testo non prodotto dalle istituzioni politiche della RPC. In particolare, è interessante il caso di un articolo pubblicato su *Caixin*, giornale noto nella RPC per il suo taglio investigativo nell'affrontare particolari momenti di crisi e questioni sociali. *Caixin* ha coperto sin dall'inizio lo sviluppo e la diffusione dell'epidemia da Sars-Cov2 in modo nient'affatto apologetico nei confronti del governo cinese, seppur nei limiti imposti dal sistema di controllo del settore mediatico.<sup>7</sup> Il pezzo da cui è tratto il seguente brano è stato pubblicato il 3 febbraio 2020 e denuncia le responsabilità

<sup>7</sup> Sul settore giornalistico cinese si veda Stockmann (2013). Sulla rappresentazione mediatica dell'epidemia da Sars-Cov2 nella RPC nelle diverse tipologie di media, si veda Qiaoan e Gallelli (in corso di stampa).

del governo locale nella diffusione incontrollata del virus nella fase iniziale e soprattutto il ritardo con cui è stato dato l'allarme e la mancanza di trasparenza nella divulgazione delle notizie:

将疫情公布狭隘地理解为所有信息只能由某一主体发布，且只能在疫情有了确定结论后才能公之于众，是错误的、有害的。100%确定的结论永远也不会有。疫情没有确认，也应有一分事实说一分话；政府何时披露自主决定，但不能压制其他负责任的信息出口。人民群众生命安全和身体健康是第一位的，这首先体现在尊重他们的知情权上。近日，国家卫健委等部门和湖北省、武汉市地方政府高频率举行发布会，亡羊补牢，值得肯定。(Caixin 2020)

Nel sottolineare la necessità di divulgare le notizie in modo tempestivo, il passo utilizza un'espressione ampiamente usata sia dal presidente Xi Jinping sia dagli organi di stampa ufficiali, ossia *renmin qunzhong shengming anquan he shenti jiankang shi di yi wei de* 人民群众生命安全和身体健康是第一位的. Tuttavia, mentre nel discorso ufficiale questa espressione è usata per celebrare l'operato del governo, nel passo di cui sopra è invece usata per criticarlo, malgrado la critica – nel rispetto dei limiti dall'alto – sia indirizzata perlopiù al governo locale. Il richiamo al linguaggio ufficiale, però, non è segnalato da alcun segno diacritico che ne evidenzi il carattere intertestuale: è lasciato al lettore coglierlo. Nella RPC, dove l'espressione ricorre molto di frequente in quanto reiterata da tutti gli organi di stampa ufficiali quali la China Central Television (CCTV), il *Quotidiano del Popolo* o l'agenzia di stampa *Xinhua*, è ragionevole ritenere che il lettore a cui il testo si rivolge non abbia difficoltà a comprendere il riferimento. In altre parole, il lettore del prototesto è consapevole di come il testo si pone nei confronti del discorso ufficiale cinese. Ma come comportarsi nella traduzione verso la lingua italiana? Se non si inserisce alcun elemento che ne segnali la natura di citazione, si corre il rischio che l'allusione non venga colta, e che dunque non si comprenda nemmeno l'implicita critica al discorso ufficiale. Supponendo che la traduzione di questo articolo sia pensata per la pubblicazione su una rivista specializzata nel presentare al pubblico italiano articoli e reportage da testate giornalistiche estere,<sup>8</sup> è difficile che il lettore medio, per quanto informato sulla realtà politica cinese,

<sup>8</sup> Si pensi ad esempio al settimanale *Internazionale*.

sia in grado di cogliere il riferimento. Una possibile soluzione per non “tradire” il testo potrebbe essere quella di esplicitare ancor di più la sua intertestualità, come nella proposta seguente:

È sbagliato e dannoso ritenere che la divulgazione delle notizie sull'epidemia debba essere compiuta da un unico soggetto. Altresì, è pericoloso pensare che le notizie debbano essere diffuse solo a seguito di una valutazione definitiva sulla situazione epidemiologica. Non si può mai avere una valutazione definitiva al 100%. Anche quando l'epidemia non era stata accertata si sarebbe comunque dovuto comunicare qualcosa. Il governo può benissimo decidere quando diramare le informazioni, ma non può impedire di comunicarle a chi ne ha la responsabilità. Se davvero “al primo posto ci sono la sicurezza e la salute del popolo”, bisognerebbe innanzitutto rispettare il diritto di tutti all'informazione.

Il rimando intertestuale è stato esplicitato sia chiudendo il riferimento tra virgolette che inserendo l'espressione “se davvero” che riduce ulteriormente la possibilità che il lettore non colga il fatto che si tratta di una citazione dal discorso ufficiale. Nell'“aggiungere” questi elementi, però, si è deciso di non riprendere il riferimento politico contenuto nell'espressione “masse popolari” (*renmin qunzhong* 人民群众), reso con un semplice “popolo”, perché appesantirebbe il testo senza contribuire a esplicitarne ulteriormente il significato.

L'esempio del brano tratto dall'articolo di *Caixin* illustra come il significato anche solo di una frase sia dettato dal contesto discorsivo nel quale è immerso. Il metatesto in lingua italiana, invece, attraverso una riformulazione che rende evidente la critica implicita del prototesto, contribuisce a rinarrare al pubblico italiano la realtà della gestione della crisi, portandolo a comprendere allo stesso tempo la posizione critica assunta dall'autore del prototesto nei confronti dell'operato del governo.

### *Conclusioni*

Questo capitolo si è soffermato sulle sfide poste dalla traduzione del discorso ufficiale cinese. Nell'analisi di alcuni passaggi fondamentali del processo di traduzione, ci siamo imbattuti in scelte che il traduttore è costretto a fare, ognuna delle quali comporta delle rinunce e, in alcuni casi, anche l'introduzione di elementi assenti nel prototesto. Gli esempi tratti dalle traduzioni redatte dagli organi ufficiali dimostrano come costruire un'immagine rassicurante ma anche assertiva della RPC sia spesso il principale obiettivo che orienta l'azione del traduttore. È stato inoltre messo in luce come la volontà di avvicinare la Cina al mondo, presentandola come una "civiltà" dalla cultura ricca e antica, spinga verso una strategia stranante nella traduzione di proverbi, motti e modi di dire tratti dal repertorio culturale cinese.

Intesa come riformulazione discorsiva, la traduzione rappresenta uno strumento importante nelle mani del traduttore, in grado di contribuire alla costruzione di una certa rappresentazione della realtà politica e sociale. Al di là delle traduzioni ufficiali prodotte dagli organi del Partito e dello Stato tese a offrire una rappresentazione rassicurante della RPC, l'esempio tratto da *Caixin* ci offre la possibilità di riprendere le riflessioni espresse sul valore politico della traduzione in apertura di questo contributo e di ricollegarle alla visione della traduzione come riformulazione. Abbiamo osservato come *Caixin* si serva del linguaggio ufficiale per criticare l'operato del governo, o almeno dell'amministrazione locale, e come questa constatazione possa diventare cruciale nell'orientare il traduttore ad adottare una certa scelta traduttologica. Questa stessa scelta, come dimostrato più volte, non è affatto "neutrale". Se consideriamo il rapporto tra il testo di *Caixin* e il discorso ufficiale, potremmo affermare che tradurre questo testo rafforzandone la "voce critica" è di per sé un atto politico volto a far sì che quella "voce" sia ascoltata. Per di più, così facendo, la traduzione offre al lettore italiano la possibilità di conoscere qualcosa di più del mondo giornalistico cinese, dove, nonostante i limiti imposti dall'alto e le crescenti difficoltà, non tutte le testate raccontano la stessa "storia (ufficiale) della Cina".

## Bibliografia

- Baker M., *Translation and Conflict: A Narrative Account*, Routledge, New York 2006.
- Baker M., *Translation as Re-Narration*, in: House J. (a cura di), *Translation: A Multidisciplinary Approach*, Palgrave MacMillan, London 2014, 158-77.
- Bachtin M. M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, University of Texas Press, Austin 1981.
- Blommaert J., *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, New York 2005.
- Bulfoni C., *Il linguaggio politico cinese attraverso la stampa: analisi del nuovo lessico*, in: Brambilla M., Bulfoni C. e Leoncini Bartoli A. (a cura di), *Linguaggio politico e politica delle Lingue*, Franco Angeli, Milano, 2011, 105-23.
- Caixin, *Yiqing fangkong wubi quan guocheng touming* 疫情防控务必全过程透明 (La prevenzione e il controllo della diffusione dell'epidemia non può fare a meno della trasparenza), "Caixin", 3 febbraio 2020, <https://weekly.caixin.com/2020-02-01/101510300.html> (ultimo accesso: 5 settembre 2021).
- Cavagnoli F., *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, E-Book, Feltrinelli, Milano 2019.
- Dou Weilin e Wen Jianping, *Xi Jinping guoji yanjiang qinmin huayu tezheng ji qi ying yi tese yanjiu* 习近平国际演讲亲民话语特征及其英译特色研究 (Studio sulle caratteristiche dei discorsi di Xi Jinping tenuti in contesti internazionali e della loro traduzione in inglese), «Waiyu jiaoxue lilun yu shijian 外语教学理论与实践» vol. 1, 15-20 (2015).
- Eco U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.
- Fernández F. e Evans J. (a cura di), *The Routledge Handbook of Translation and Politics*, Routledge, Oxon-New York 2018.
- Foucault M., *L'archeologia del sapere: una metodologia per la storia della cultura* (1971), Rizzoli Libri, Segrate 2016.
- Fumian M., Fendou: *A Keyword of Chinese Modernity*, "Modern Asian Studies", vol. 55, n. 4, 1268-314 (2021).
- Gallelli B., *Doing Things with Metaphors in Contemporary China: Analysing the Use of Creative Metaphors in the Discourse on the Chinese Dream*, «Annali di Ca' Foscari. Serie Orientale», Supplemento vol. 54, 595-617 (2018).
- Gallelli B., Jingshen 精神: *A Governmental Keyword in 21st Century China*, in: Bērziņa-Čerenkova U. A. (a cura di), *Discourse, Rhetoric and Shifting Political Behavior in China*, Routledge, London-New York (in corso di stampa).
- Gu C., *Forging a Glorious Past via the 'Present Perfect': A Corpus-Based CDA Analysis of China's Past Accomplishments Discourse Mediat(Is)Ed at China's Interpreted Political Press Conferences*, «Discourse, Context & Media», 24 (August), 137-49 (2018).
- Hall S., *The Work of Representation*, in: Hall S. (a cura di), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, CA: SAGE, Thousand Oaks, 2003.
- Hatim B. e Mason I., *Discourse and the Translator*, Longman, London-New York 1990.
- Insisia A., *China's Discourse on Strategic Communication: Insights into PRC External Propaganda*, «Defence Strategic Communications», vol. 10, 111-52 (2021).
- Ji F., *Linguistic Engineering: Language and Politics in Mao's China*. Honolulu: University of Hawai'i Press 2004.
- Lakoff G. e Johnson M., *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano 2005.

- Lavagnino A., *XV Congresso del Pcc: piccolo lessico 'politico' del dopo-Deng*, in: Cadonna A. e Gatti F. (a cura di), *Cina: miti e realtà*, Cafoscarina, Venezia 2001, 199-211.
- Lefèvere A., *Translation/History/Culture: A Sourcebook* (1992), Routledge, London 2003.
- Lefèvere A. e Bassnett S., *Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies*, in: Lefèvere A. e Bassnett S. (a cura di), *Translation, History and Culture*, André Pinter Publishers, London-New York 1990.
- Li J. e Li S., *New Trends of Chinese Political Translation in the Age of Globalisation*, «Perspectives», vol. 23, n. 3, 424-39 (2015).
- Link, P., *An Anatomy of Chinese: Rhythm, Metaphor, Politics*, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London 2013.
- Liu, L. H., *Translingual Practice Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900-1937*, Stanford University Press, Stanford 1995.
- Magagnin P., “Tenere alta la bandiera del socialismo con caratteristiche cinesi”. *Discorso politico cinese e linguaggio figurato in un'ottica traduttiva*, in: Miller D. R. e Monti E. (a cura di), *Tradurre Figure/Translating Figurative Language*, Bononia University Press, Bologna 2014, 113-22.
- Magagnin P., *The Evolution of Metaphorical Language in Contemporary Chinese Political Discourse*, in: Lippiello T., Chen Y. e Barengi M. (a cura di), *Linking Ancient and Contemporary Continuities and Discontinuities in Chinese Literature*, Edizioni Ca' Foscari, vol. 3, Venezia 2016, 345-366.
- Masini F., *The Formation of Modern Chinese Lexicon and Its Evolution toward a National Language: The Period from 1840 to 1898*, Journal of Chinese linguistics Monograph Series 6, Berkley 1993.
- Mezzadra S. e Nakoi S. (a cura di), *Translation and Politics*, «Special issue of translation», vol. 4, 9-29 (2014).
- Mokry S., *What Is Lost in Translation? Differences between Chinese Foreign Policy Statements and Their Official English Translations*, «Foreign Policy Analysis», vol. 18, n. 3, 1-18 (2022).
- Munday J. e Zhang M., (a cura di), *Discourse Analysis in Translation Studies*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2017.
- Nergaard S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, e-book, Bompiani, Milano 2013.
- Ngeow Chow B., *From Translation House to Think Tank: The Changing Role of the Chinese Communist Party's Central Compilation and Translation Bureau*, «Journal of Contemporary China», vol. 24, n. 93, 554-72 (2015).
- Osimo B., *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli, Milano 2011 (3ª ed.).
- Peters B. G., *Politics Is about Governing*, in: Leftwich A. (a cura di), *What Is Politics? The Activity and Its Study*, Polity Press, Cambridge 2004, 23-40.
- Qian G., *Watchwords: The Life of the Party*, «China Media Project» (blog), 2012, <https://chinamediaproject.org/2012/09/10/watchwords-the-life-of-the-party/>.
- Qiaoan R. e Gallelli B., *From A Story of Disaster to A Story of Victory -- Chinese Media Reports in the COVID-19 Crisis*, in: Arora S. e Kumar K. J. (a cura di), *Media Narratives and the Covid-19 Pandemic: The Asian Experience*, Routledge, London-New York (in corso di stampa).
- Scarpari M., *La citazione dotta nel linguaggio politico cinese contemporaneo*, «Annali di Ca' Foscari. Serie orientale», vol. 52, 163-78 (2015).

- Schäffner C. e Bassnett S., *Introduction. Politics, Media and Translation: Exploring Synergies*, in: Schäffner C. e Bassnett S. (a cura di), *Political Discourse, Media and Translation*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2010, 1-29.
- Schoenhals M., *Doing Things with Words in Chinese Politics: Five Studies*, Center for Chinese Studies, Berkeley (CA) 1992.
- Shei C., *Teaching and Learning Translation: Traditional Approach and New Direction*, in: Shei C. Gao Z. M. (a cura di), *The Routledge Handbook of Chinese Translation*, Routledge, New York 2018, 81-98
- Spivak G., *The Politics of Translation*, in: Venuti L. (a cura di), *The Translation Studies Reader*, Routledge, Oxon 2012, 312-30.
- Squires J., *Politics Beyond Boundaries: A Feminist Perspective*, in: Leftwich A. (a cura di), *What Is Politics? The Activity and Its Study*, Polity Press, Cambridge 2004, 119-34.
- Stafutti S. e Ajani G., *Colpirne uno per educarne cento. Slogan e parole d'ordine per capire la Cina*, Einaudi, Torino 2008.
- Stockmann D., *Media Commercialization and Authoritarian Rule in China*, Cambridge University Press, New York 2013.
- Tannen D., Hamilton H. E. e Schiffrin D. (a cura di), *The Handbook of Discourse Analysis*. Wiley Blackwell, West Sussex 2015, vol. 1, (2<sup>ed</sup>).
- Ufficio per l'informazione del Consiglio degli affari di Stato, *Xinjiang de ruogan lishi wenti 新疆的若干历史问题* (Alcune questioni riguardo alla storia del Xinjiang), 2019a, <http://www.scio.gov.cn/ztk/dtzt/39912/41087/41089/Document/1660017/1660017.htm> (ultimo accesso: 1 agosto 2022).
- Ufficio per l'informazione del Consiglio degli affari di Stato, *Historical Matters Concerning Xinjiang*, 2019b, <http://www.scio.gov.cn/ztk/dtzt/39912/41087/41089/Document/1660016/1660016.htm> (ultimo accesso: 1 agosto 2022).
- Wang B. e Munday J. (a cura di), *Advances in Discourse Analysis of Translation and Interpreting: Linking Linguistic Approaches with Socio-Cultural Interpretation*, Routledge, London e New York 2021.
- Wang W. e Liang X., *Researching the Translation of Chinese Political Discourse*, «T&I Review», vol. 1, 59-86 (2011).
- Xi Jinping, *Xi Jinping: juesheng quanmian jiancheng xiaokang shehui duoqu xin shidai Zhongguo tese shehuizhuyi weida shengli -- Zai Zhongguo gongchandang di shi jiu ci quanguo daibiao dahui shang de baogao* 习近平：决胜全面建成小康社会 夺取新时代中国特色社会主义伟大胜利——在中国共产党第十九次全国代表大会上的报告 (Rapporto presentato al XIX Congresso nazionale del Partito: Realizzare una società moderatamente prospera onnicomprensiva e conquistare grandiose vittorie nella causa del socialismo con caratteristiche cinesi), «Xinhua», 2017a, [http://www.xinhuanet.com//politics/19cpcnc/2017-10/27/c\\_1121867529.htm](http://www.xinhuanet.com//politics/19cpcnc/2017-10/27/c_1121867529.htm) (ultimo accesso: 1 agosto 2022).
- Xi Jinping, *Secure a Decisive Victory in Building a Moderately Prosperous Society in All Respects and Strive for the Great Success of Socialism with Chinese Characteristics for a New Era Delivered at the 19th National Congress of the Communist Party of China*, «Xinhua», 2017b, [http://www.xinhuanet.com/english/download/Xi\\_Jinping's\\_report\\_at\\_19th\\_CPC\\_National\\_Congress.pdf](http://www.xinhuanet.com/english/download/Xi_Jinping's_report_at_19th_CPC_National_Congress.pdf) (ultimo accesso: 1 agosto 2022).

- Xi Jinping, *Xi Jinping zai jinzhuan guojia lingdaoren di shi si ci huiwu shang de jianghua* 习近平在金砖国家领导人第十四次会晤上的讲话 (Il discorso di Xi Jinping al XIV Vertice dei Paesi BRICS), «Xinhua», 23 aprile 2022, [http://www.news.cn/world/2022-06/23/c\\_1128770800.htm](http://www.news.cn/world/2022-06/23/c_1128770800.htm) (ultimo accesso: 1 agosto 2022).
- Xinhua, *Xi Jinping tong Meiguo zongtong Baideng shipin tonghua* 习近平同美国总统拜登视频通话 (Videochiamata tra Xi Jinping e il presidente statunitense Biden), «Xinhua», 18 marzo 2022a, [http://www.news.cn/2022-03/18/c\\_1128483866.htm](http://www.news.cn/2022-03/18/c_1128483866.htm) (ultimo accesso: 1 agosto 2022).
- Xinhua, *Xi has candid, in-depth exchange of views with Biden*, «Xinhua», 19 marzo 2022b, <https://english.news.cn/20220319/3e721d52bec440dc913f4ffd68106c7/c.html> (ultimo accesso: 1 agosto 2022).
- Xu L., *Translation and Internationalism*, in: Cook A. C. (a cura di), *Mao's Little Red Book: A Global History*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, 76-95.
- Zappone T., *La comunicazione politica cinese rivolta all'estero: dibattito interno, istituzioni e pratica discorsiva*, Ledizioni, Milano 2017.
- Zappone T., *Translating Xi Jinping's Speeches: China's Search for Discursive Power between 'Political Correctness' and 'External Propaganda'*, «Kervan-International Journal of Afro-Asian Studies», vol. 19, n. 22 (2018).
- Zhang Li, *Guanyu zhengzhi yuyan han-ying fanyi xiuci tedian de yanjiu* 关于政治语言汉英翻译修辞特点的研究 (Indagine sulle caratteristiche retoriche nella traduzione dal cinese all'inglese del linguaggio politico), «Zhonggong Guizhou sheng wei dangxiao xuebao 中共贵州省委党校学报», vol. 1, 125-27 (2009).





## 10

# La traduzione giuridica: questioni definitorie, di genere testuale, e specificità del cinese

Michele Mannoni  
Università degli Studi di Verona

*Tradurre è la ricerca spasmodica dell'equivalenza. È la frustrazione del sapere di non poterla mai raggiungere e talvolta di doverla pure evitare. È la gestione consapevole delle differenze.*

### *Premessa*

Quando ero studente ero convinto che la traduzione giuridica fosse un'operazione ermetica e complicata. Prova evidente ne era per me il constatare che un testo, per così dire, “giuridico” (vedremo tra poco il perché di queste virgolette), fosse difficile da capire, prima ancora che da tradurre, anche se scritto nella mia stessa lingua madre (l'italiano). Mi capitavano tra le mani testi più o meno “giuridici”, tra cui qualche procura e qualche contratto che qualcuno mi chiedeva di tradurre verso le lingue che studiavo. Nella nostra vita compiamo continuamente atti giuridici: cliccando su un banner per accettare o meno i cookies, quando firmiamo per il consenso al trattamento dei dati, quando “prendiamo in affitto” uno spazio, o quando compriamo un biglietto per salire su un mezzo di trasporto. Eppure, nonostante l'onnipresenza del diritto nelle nostre vite, siamo poco abituati a interrogarci sul significato delle parole dei testi cui spesso acconsentiamo meccanicamente. Ma soprattutto, anche quando ci proviamo, il significato di molte di esse sembra diventare incerto, talvolta ridondante o ingiustificato.

Ricordo di avere a lungo riflettuto su un'espressione che ricorre nelle procure. In termini colloquiali,<sup>1</sup> la procura è l'atto (sia in senso sostanziale e astratto di

<sup>1</sup> Più tecnicamente, la procura è l'atto unilaterale e recettizio di rappresentanza diretta mediante il quale il rappresentato (o mandante o dante procura) conferisce il potere di rappresentanza al rappresentante (o mandatario o procuratore). Vedi artt. 1387-1400 c.c. e, per esempio, Nivarra, Ricciuto, e Scognamiglio 2019, 355-361.



“atto giuridico”, “azione”, sia in senso formale di “documento scritto”) mediante il quale Tizio può far sì che Caio, al posto suo, compia delle azioni giuridiche per lui, di modo che le conseguenze giuridiche ricadano direttamente su Tizio e non su Caio. Se per esempio Tizio vive in Giappone e intende vendere la sua casa in Italia, dove ormai non vive più, gli converrà dare procura a Caio e nominarlo suo procuratore affinché Caio venda per lui la casa in questione, senza che così Tizio debba tornare dal Giappone appositamente per l’atto di compravendita. Le conseguenze giuridiche della compravendita, cioè l’incasso del prezzo di vendita e l’alienazione del diritto di proprietà sulla casa non ricadranno su Caio, ma direttamente su Tizio. L’espressione cui accennavo era “nomina e costituisce”, che compare in formule del tipo “[Tizio] *nomina e costituisce* suo procuratore [Caio]”. Cosa vuol dire “nomina e costituisce”? Mentre il senso di “nominare” ci sembra intuitivo, “costituire” può sembrare ultroneo. Se consultiamo un dizionario online (preziosa risorsa per i traduttori) quale il Sabatini Coletti<sup>2</sup>, vediamo che la parola “costituire” è usata in ambito giuridico in quattro accezioni:

- 1) “Dichiarare, nominare qlcu. con un certo titolo”;
- 2) Nell’espressione “costituirsi in giudizio”, da intendersi: “nel processo civile, depositare la documentazione necessaria per partecipare al giudizio”
- 3) “Con valore copul., assumere un ufficio o un ruolo processuale”
- 4) Nell’espressione “costituirsi parte civile”, da intendersi: “nel processo penale, esercitare un’azione civile chiedendo il risarcimento dei danni causati dal reato”

Quale fra queste quattro interpretazioni è quella da dare al verbo “costituire” nell’espressione “nomina e costituisce” all’interno di una procura? E perché? Che cosa aggiunge la parola “costituisce” che la parola “nomina”, da sola, non dice? E ancora, come si traduce l’espressione “nomina e costituisce” in varie lingue straniere, tra cui il cinese? È importante e va tradotta, o può esserne omessa la traduzione?

Tradurre *il diritto e per il diritto* è difficile. Non è un’operazione ermetica, ma è necessariamente esoterica, poiché richiede molte competenze estremamente spe-

<sup>2</sup> Francesco Sabatini e Vittorio Coletti, «costituire», in *Il Sabatini Coletti: Dizionario della Lingua Italiana*, consultato il 29 dicembre 2021, [https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/C/costituire.shtml](https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/costituire.shtml)

cifiche, acquisibili solo in un lungo arco di tempo. Ed è un'operazione intrigante, che apre porte e possibilità di riflessione inaspettate.

In questo capitolo illustro il perché delle virgolette usate poc'anzi per l'espressione "testi giuridici". Per meglio dire, chiarirò perché ritengo che la postulazione aprioristica dell'esistenza di testi appartenenti al genere "giuridico" sia smentita dal contenuto dell'attività pratica del traduttore giuridico, con conseguente minimizzazione delle possibilità di riflessione teorica da parte del ricercatore-scienziato della traduzione (il traduttologo).

Come vedremo, "traduzione giuridica" è un'espressione che occulta la molteplicità di generi testuali che si celano sotto questo nome a tal punto da rendere inutile l'esistenza dell'espressione stessa, la cui sopravvivenza è forse necessaria a scopi di marketing (nel senso che se esiste una traduzione giuridica esiste un traduttore giuridico che può proporsi sul mercato come tale) o editoriali (nel senso che, come è il caso di questo stesso capitolo, gli studi di traduzione che riflettono in qualche misura anche sul diritto vengono comodamente denominati di conseguenza).

### *Cos'è la traduzione giuridica?*

La traduzione giuridica è, banalmente, la traduzione di testi giuridici. A tal riguardo è opportuno ricordare che con "traduzione" non ci si riferisce solo alla traduzione *interlinguistica*, ma anche a quella *intra*linguistica, e quindi, e più in generale, a qualunque attività di decodificazione e ricodificazione segnica (Lüdskanov 1967, 45-47). Inoltre, "traduzione" è spesso utilizzato in traduttologia indipendentemente dalla forma del prototesto e del metatesto (sia essa scritta, orale, visuale o una combinazione di queste). In questo capitolo limito le mie considerazioni alla *traduzione interlinguistica di testi scritti*, e laddove uso i termini "Cina" e "cinese", il riferimento è alla Cina continentale (con l'esclusione di altre entità territoriali sinofone come Hong Kong, Taiwan, Macao, Singapore, le quali meritano, ciascuna per sé, dibattiti a parte). Vale comunque la pena osservare per inciso che la traduzione *intra*linguistica è un fenomeno particolarmente importante nel diritto, sebbene sia poco o per niente indagata negli studi giuridici e rappresenti un'ottima prospettiva di ricerca futura. Chi, senza aver competenze giuridiche, si reca dal notaio o dall'avvocato per compiere certi atti, infatti, parlerà in un gergo necessariamente non specialistico per esprimere la propria

volontà. Dirà, per esempio, che non gli è comodo recarsi nella città in cui ha sede il notaio che si occuperà di una compravendita, e che vorrebbe invece mandarci una persona di propria fiducia. Laddove lecito, il notaio cui il soggetto si è rivolto identificherà lo strumento giuridico e le formalità necessarie all'espletamento dell'atto e lo redigerà. E quindi, in questo caso, il notaio stilerà una procura, che in alcuni casi, per mezzo di una *finzione giuridica*, sembrerà scritta direttamente dal soggetto che l'ha richiesta. Curiosamente, questa operazione trifasica<sup>3</sup> di ascolto-comprensione-redazione, svolta in questo esempio dal notaio ma non estranea ad altri operatori del diritto, dal punto di vista traduttologico altro non è che una traduzione *intra*linguistica, chiamata spesso anche dai giuristi stessi "traduzione" e, segnatamente nel caso del ruolo del notaio, "adeguamento": si parla infatti di "traduzione della volontà della parte/delle parti" e di "funzione di adeguamento del notaio" (art. 47 L. 16 febbraio 1913 n. 89; Di Fabio 2007, 66). Non a caso, in alcuni atti compaiono formule conclusive che attestano che il documento materialmente preparato dal notaio è conforme alla volontà del soggetto che gliel'ha richiesto (per es.: "Il presente atto è stato letto alle parti che, dichiaratolo *conforme alla propria volontà*, lo sottoscrivono [...]").

Dalla definizione di traduzione di cui sopra scaturisce l'onere di definire i testi giuridici, oggetto dell'attività di traduzione. Quindi: *Che cosa sono i testi giuridici? Quali caratteristiche hanno? Che cosa comportano a livello di traduzione?*

Come ha sottolineato Wolff (2011, 233) proprio in relazione alla domanda "So what constitutes a legal text according to legal translation theory?", non c'è una definizione completa. Vedremo tuttavia alcune classificazioni, che, come tali, non sono il fine della conoscenza, bensì uno strumento da usare con umiltà per conoscere di più. Le classificazioni sono, metaforicamente parlando, colline diverse da cui osservare un medesimo paesaggio (cioè il nostro oggetto d'indagine). Tassonomie diverse, come colline diverse, ci permettono di acquisire punti di vista diversi. Ma l'oggetto d'analisi (il paesaggio) non sarà mai conoscibile davvero e del tutto, giacché nuove classificazioni potranno offrirci nuove prospettive. Horkheimer e Adorno (1987, 187) a riguardo rammentano: "Classification is a condition of knowledge, not knowledge itself, and knowledge in turn dissolves classification."

<sup>3</sup> A riguardo del processo di decodifica e codifica di un messaggio linguistico a livello intra- e interlinguistico, si veda ad esempio Lùdskanov (1967, 20-40)

*Classificazione in base al tipo di prototesto: i testi giuridici*

Al traduttore giuridico giungono richieste di traduzione di testi molto eterogenei, sia tra loro che internamente, accumulati forse solo dal fatto che a tradurli è spesso un'unica figura: quella, appunto, del traduttore giuridico. Attingendo in parte da una tassonomia fornita da Cao, possiamo identificare almeno le seguenti categorie di prototesto sulla base del fine del medesimo e dell'autore che l'ha prodotto:

- 1) **Testi normativi:** vi rientrano trattati internazionali, leggi, regolamenti, ecc. Si tratta necessariamente di testi redatti da esperti di diritto che tuttavia non si presentano manifestamente come tali: una legge nazionale, per esempio, non sarà a firma di uno o più autori specifici, ma di una figura astratta, detta "legislatore". In traduttologia giuridica è stata evidenziata (Joseph 1995, 19-21) l'assenza dell'autore (*authorlessness*) dei testi giuridici, fenomeno che tuttavia prevale solo nella categoria testuale in esame e non nelle seguenti, e che contribuisce, come nelle scritture religiose, ad aumentarne l'insindacabilità (che, paradossalmente, dovremmo chiamare *autorevolezza*). Le categorie di testi normativi cinesi contemporanei, per motivi che menziono sotto, sono sovrapponibili, *mutatis mutandis*, a quelle italiane: c'è, per esempio, una costituzione (*Xiànfǎ* 宪法); c'è, dal 2020, un codice civile (*Mín Fǎ Diǎn* 民法典); ci sono una legge di procedura civile (*Mínshì Sùsòng Fǎ* 民事诉讼法) e una di procedura penale (*Xíngshì Sùsòng Fǎ* 刑事诉讼法) che assolvono funzioni assimilabili al c.p.c. e al c.p.p.; ci sono una serie di leggi su materie estremamente specifiche, come per esempio la Legge sulla prevenzione dell'inquinamento idrico (*Shuǐ wūrǎn fángzhì fǎ* 水污染防治法) e la Legge sulla medicina cinese (*Zhōng yī yào fǎ* 中医药法). L'esistenza di testi normativi paralleli (o, meglio<sup>4</sup>, comparabili) molto simili tra Italia e Cina agevola il lavoro del traduttore, il quale vi rinviene istituti giuridici simili. Per esempio, il contratto è regolato in modo pressoché identico nel c.c. e nel c.c.c.:

Art. 1321 c.c. Il contratto è l'accordo di due o più parti per costituire, regolare o estinguere tra loro un rapporto giuridico patrimoniale.

<sup>4</sup> Talvolta, nella traduttologia anglofona si distinguono *parallel texts* da *comparable texts*: in tal caso il prototesto e il relativo metatesto sono detti *parallel texts*, mentre testi funzionalmente simili appartenenti al genere del prototesto (Osimo 2011, 177) sono detti *comparable texts*.

La traduzione in cinese di questa disposizione o di alcuni dei termini usati in essa potrebbe sembrare a prima vista complessa. In particolare, i termini “costituire”, “regolare”, “estinguere”, e “rapporto giuridico patrimoniale” possono risultare difficoltosi. Ferma restando l’opportunità per il traduttore di capirne il significato giuridico, l’articolo 465 c.c.c. fornisce la seguente nozione:

第四百六十四条 合同是民事主体之间设立、变更、终止民事法律关系的协议。

In realtà identifichiamo immediatamente i traducanti delle espressioni “costituire” (*shèlì* 设立), “regolare” (*biàngēng* 变更), “estinguere” (*zhōngzhǐ* 终止). Quanto a “rapporto giuridico patrimoniale”, rinveniamo *fǎlù guānxi* 法律关系, in cui però manca l’elemento di patrimonialità: assenza non trascurabile dal punto di vista del comparatista, che dovrà essere eventualmente compensata dal traduttore.

- 2) **Testi giudiziari prodotti da organi giudiziari o da esperti del diritto:** vi rientrano i testi usati nel processo (altresì detto procedimento o contenzioso giudiziale, donde il nome della categoria), sia esso civile, penale, amministrativo, ecc., materialmente redatti da impiegati del tribunale, giudici, procuratori della repubblica, magistrati, ufficiali giudiziari, ecc. o loro incaricati. Cao esclude da questa categoria i testi prodotti dagli avvocati per i loro clienti ai fini del contenzioso, mentre ritengo che questi possano comunque essere compresi in questa categoria, giacché si tratta di testi giudiziari a tutti gli effetti, oltretutto scritti da professionisti del diritto. Vi rientrano quindi, quanto al procedimento civile, atti come la procura alle liti, l’atto di citazione, l’atto di precetto, la relata di notifica, e, quanto al procedimento penale, atti come l’informazione di garanzia, l’avviso di conclusione delle indagini preliminari, la nomina del difensore da parte dell’indagato, la richiesta di rinvio a giudizio, ecc. Si tratta di testi molto diversi tra loro, emessi da figure diverse in diversi momenti del contenzioso, di lunghezza e complessità differenti e facenti uso di linguaggi e terminologia distinti, spesso compositi. Vedremo più avanti alcune considerazioni più concrete a riguardo. Per la traduzione commentata degli atti del

processo civile e penale dall'italiano al cinese, con D'Attoma (2016; 2017) abbiamo curato due studi in cui mostriamo che per ragioni che chiarirò a breve, alcuni atti processuali sono simili tra i due Paesi, sebbene esistano differenze, di forma e di sostanza, che rendono l'opera di traduzione molto complessa. Ad esempio, la struttura<sup>5</sup> di alcuni testi cinesi risulta talvolta troppo schematica, persino tabulare, rispetto a quella italiana, e ciò comporta per il traduttore l'impossibilità di reperire traducenti utili nei testi comparabili (sempre che ne disponga<sup>6</sup>). Per esempio, nell'atto di citazione (l'atto con cui una parte, detta "attore" o "pare attrice", instaura un procedimento civile contro un'altra, detta "convenuto" o "parte convenuta"), in luogo di una formulazione del tipo

[denominazione], con sede in ..., in persona del legale rappresentante ... rappresentata e difesa unitamente e disgiuntamente dagli Avv. ... del Foro di ... nel cui studio sito in ... elegge domicilio in forza di procura rilasciata in calce al presente atto, dichiarando di voler ricevere gli atti all'indirizzo PEC sopra indicato e all'apparecchio fax n. ...

—attore—

in cinese si potrà trovare (ex art. 120 co. 1 e art. 121):<sup>7</sup>

原告：[名称或姓名]  
住所：  
法定代理人：  
委托诉讼代理人：  
联系方式：

<sup>5</sup> Sul tema, vedi anche Kischel 2009, 15

<sup>6</sup> A differenza di altri generi testuali acquistabili in libreria o reperibili nelle biblioteche, i testi giudiziari di cui al punto 2), quelli stragiudiziali di cui al punto 3) e molti di quelli in 5) non sono reperibili in alcuna forma, se non una volta che al traduttore ne viene richiesta la traduzione.

<sup>7</sup> Vedi anche il modello predisposto online sul sito della Corte Suprema della Repubblica Popolare Cinese: <http://www.court.gov.cn/susongyangshi-xiangqing-181.html> (ultimo accesso: 15 ottobre 2022).

Nella traduzione dall'italiano al cinese, ove il traduttore decida di tradurre con una bassa traduzionalità,<sup>8</sup> il testo risulterà semplificato. Tuttavia, non sempre ciò è possibile senza perdita di informazioni giuridicamente importanti. Per esempio, l'espressione "unitamente e disgiuntamente" riferita alla possibilità per gli avvocati di comparire congiuntamente o individualmente in difesa della parte innanzi al Giudice è un'informazione che non può essere dedotta dalla semplice congiunzione *hé* 和 né da versioni più forbite come *yǔ* 与. Nella traduzione dal cinese all'italiano, il testo risulterà molto, forse troppo scheletrico: il rischio, lucidamente individuato da Kischel (2009, 16), derivante dall'utilizzo di un linguaggio atipico, è di far sembrare l'autore del testo impreparato: "the respective other group sounds a bit different, slightly off key, and that always implies slightly less competent, even if we consciously know this reaction to be unfounded".

- 3) **Testi stragiudiziali prodotti da esperti del diritto:** si tratta di testi materialmente scritti da figure con una competenza almeno buona, quando non eccellente, in materia di diritto, per fini legali diversi da quelli giudiziali (dove il termine stragiudiziali, che sta per extra-giudiziali, cioè usati fuori dal contenzioso giudiziale). Le materie generalmente coinvolte sono quelle privatistica (cioè del diritto privato) e pubblicistica (per esempio amministrativa e tributaria). Possono rientrare in questa categoria una miriade di testi, fra cui, ad esempio, molte tipologie contrattuali, come il contratto di locazione, il contratto di compravendita e quello di mutuo, il contratto di acquisto di beni mobili, la procura; documenti societari come l'atto costitutivo e lo statuto, l'atto di fusione e scissione; la delega; ma anche certificati (certificato di nascita, di morte, carichi pendenti, ...), diplomi (Asenio 2003, Cap. 8), patenti, dichiarazioni dei redditi, bilanci d'esercizio, ecc. È bene, qui, rompere l'illusione del testo giuridico perfetto, preparato sempre dal massimo esperto del diritto: nella realtà dei fatti, alcuni documenti giuridici sono oggetto di interpolazioni, manomissioni, usi e riusi che rendono i testi imperfetti (inesatti) e quindi di difficile comprensione (e traduzione). È questo il caso di alcuni contratti: può

<sup>8</sup> Il termine "traduzionalità" (in slovacco: *prevodnosť*) è stato coniato da Popovič per indicare il grado di possibilità che il lettore ha di riconoscere un testo come tradotto. Vedi Popovič 1975/2006, 48-51 e 174.

capitare che essi vengano preparati da persone poco esperte del diritto, sulla base di modelli già nel possesso di chi scrive e integrati con clausole redatte in un linguaggio inesatto. Tale fenomeno è ancora più frequente con certe lingue in particolare, come l'inglese, che in quanto lingua franca è spesso utilizzato da parlanti non madrelingua. Un testo giuridico mal redatto comporterà molte difficoltà di traduzione. Data la varietà di testi che rientrano in questa categoria, è impossibile fornirne un esempio rappresentativo. Tuttavia, non è ultroneo notare che per alcuni testi esiste un linguaggio specifico che si presta a una comunicazione internazionale, e che ciò agevola il lavoro del traduttore. Ne troviamo esempio ancora una volta nei contratti, particolarmente in quelli internazionali. Ad esempio, la clausola di Foro competente esplicita a quale Giudice le parti intendono subordinare le eventuali controversie inerenti al contratto. Essa ha una formulazione relativamente standard in molte lingue, tra cui l'italiano e il cinese:

#### 司法管辖

本协议以及由本协议而引起或与其有关的一切争议应受中华人民共和国法律的管辖。

#### Foro competente

Ogni controversia derivante dal presente contratto o comunque ad esso connessa sarà deferita all'esclusiva competenza dell'autorità giudiziaria del Foro di Verona.

La formulazione nelle due lingue, ancorché differente, permette al traduttore giuridico di disporre di elementi linguistici (struttura sintattica, terminologia, ecc.) pressoché privi di elementi culturospecifici, e dunque tali da agevolare l'opera di traduzione.

- 4) **Dottrina:** si tratta di lavori accademici e scientifici redatti da studiosi del diritto e pubblicati in riviste o volumi giuridici. La dottrina, nel senso di riflessione filosofica accademica sulla natura del diritto, la sua legittimazione, il suo fondamento epistemologico e ontologico, la sua coerenza logica interna, è estranea

alla tradizione culturale cinese (Cao 2004, 3), ma anche a quella inglese, ed è invece tipica dei Paesi di *civil law* dell'Europa continentale, e ha avuto un ruolo predominante nella formazione dei loro sistemi giuridici. Alcune nozioni meramente dottrinali (che come tali non esistono nelle disposizioni normative), in alcuni casi entrate in italiano dal tedesco, come la nozione di “negoziio giuridico”, sono intraducibili in cinese, in assenza di lavori dottrinali previamente tradotti e in cui non sia stato coniato un termine ad hoc.

- 5) **Miscellanea:** si tratta di testi prodotti generalmente da inesperti del settore giuridico (*laypeople*), indipendentemente dal loro eventuale uso nel contenzioso. Rientrano in questa categoria, ad esempio, i testamenti quando non pubblici (ex art. 603 c.c.), deposizioni, denunce, comunicazioni personali e private, come ad esempio e-mail o messaggi, perizie, referti medici, ecc., ma anche testi che non erano giuridici quando sono stati prodotti e che lo sono diventati perché utilizzati successivamente in un contesto legale. Per esempio, una comunicazione personale intercorsa tra un fornitore e un acquirente può diventare giuridica se, sorto un contenzioso tra i due, verrà portata in giudizio come elemento di prova. Ancora, nel processo penale, un messaggio informale tra due persone, magari sintetico e non teso a essere compreso più avanti da una terza persona, può similmente diventare un elemento di prova del reato ed essere portato in giudizio. Il riconoscimento di questa dinamica permette di abbandonare l'idea per cui il prototesto e il metatesto hanno sempre la stessa funzione giuridica. Anche questo tipo di testi può comportare difficoltà notevoli in traduzione, per vari motivi, fra cui l'impossibilità per il traduttore di accedere al “non detto” e alla cultura, *stricto sensu*, delle persone coinvolte. A detta di Harvey (2002, 178), è una categoria che costituisce il pane quotidiano del traduttore giuridico: sarei meno generoso a riguardo, ma ritengo comunque che essa ne rappresenti una gran parte. L'esistenza di tale categoria vanifica l'identificazione del genere testuale “giuridico” con testi in cui riveniamo un linguaggio usato da un gruppo ristretto di persone. Al contrario, Šarčević (1997, 9), Cornu (2005, 17), Jacometti e Pozzo (2018, 62), sostengono che sono solo i testi utilizzati da specialisti del settore a essere giuridici ed escludono, quindi, tutte le categorie appena menzionate. Tuttavia, se adottassimo la loro prospettiva, resterebbero esclusi, oltre che i testi miscelanei appena illustrati, anche i testi giuridici per non specialisti (per esempio tutti i contratti

conclusi online da inesperti del diritto, i documenti riguardanti la privacy e i cookies, i manuali di diritto per studenti, ecc.). Paradossalmente, nella maggior parte dei casi, il lettore modello dei testi giuridici, per quanto complessi, è la *layperson* (Harvey 2002, 178), e non sempre, come detto, questi testi sono redatti da esperti del settore.

Per la mia esperienza, i testi maggiormente frequenti per un traduttore giuridico libero professionista sono quelli rientranti nelle categorie 2), 3) e, appunto, 5) *supra*.

Tuttavia, è opportuno a questo punto anticipare che la classificazione appena fornita è tutt'altro che rigida. Un testo stragiudiziale prodotto da un esperto del diritto, come ad esempio un contratto di compravendita immobiliare redatto da notaio, farà uso, oltre che di espressioni e formule che lo identificano subito come tale (per es.: “Innanzi a me Notaio sono comparsi i signori [...]” o “Richiesto, io Notaio ho ricevuto il presente atto, [...]”), anche di terminologia giuridica ed espressioni che rimandano, a livello metatestuale, a testi normativi e dottrinali (categorie 1 e 4 *supra*). Ancora, un testo giudiziale quale un atto di citazione è costituito da varie sezioni, una delle quali (titolata generalmente “in punto di fatto” o “fatto”) contiene la descrizione dei fatti sui quali il giudice è interpellato per dirimere la controversia. Tale descrizione, estrapolata dall'atto, non ha nulla a che vedere con il diritto, nel senso che può riferirsi a qualunque fatto di rilevanza giuridica. Se, ad esempio, l'oggetto della causa è il danno biologico (risarcibile ex art. 2059 c.c.), l'esposizione volta al ristoro del danno patito illustrerà la causa della lesione, il tipo e la gravità della lesione, le azioni intraprese dall'attore per sanarla e la sua più o meno grave insanabilità, ecc.

In tal senso, nessun prototesto è veramente *proto-* (πρώτος, “il primo”) nel senso di originale, ma è sempre *meta-* (μετά, “dopo”) nel senso di secondario, in quanto sempre e comunque composito, metatestuale, e mai nato *ex nihilo*. Difatti, nel modello di comunicazione traduttiva di Popovič (1975/2006, 37), il prototesto e il metatesto non si comportano in modo dissimile, essendo in relazione con i medesimi elementi (realtà emittente, tradizione culturale, ecc.), ancorché in due momenti cronologici e topici differenti.

Ne consegue che, a seconda dei criteri adottati per l'identificazione di un certo genere testuale, sarà più o meno possibile affermare che ne esiste uno identificabile come giuridico. Infatti, sebbene anche Alcaraz e Hughes (2002, 101-102),

sulla scia di Bhatia (1993, 13), e quindi Swales, definiscano il genere testuale sulla base del gruppo di persone che ne fa uso, nonché sulla base della loro comune funzione, macrostruttura, modalità espressiva, lessico e convenzioni socio-pragmatiche, gli stessi Alcaraz e Hughes concludono (*ibid.*, 101, nota 1) che la nozione di “testo giuridico” è insufficiente, e che non trova riscontro col dato empirico proveniente dall’*attività* del traduttore giuridico. Lux (1988, p. 225, citato da Reiß e Vermeer (1984, 162)) esce dall’impasse contemplando l’esistenza di generi testuali composti (quale il caso dei romanzi), capaci cioè di contenere al loro interno generi testuali differenti. Come notano Reiß e Vermeer (1984, 162), questo tipo di generi richiede una maggiore preparazione del traduttore rispetto a generi semplici (nel senso di non composti).

Infine, per quanto concerne i nomi delle discipline coinvolte nello studio dei testi giuridici, va osservato che termini differenti si riferiscono a concezioni del testo giuridico diverse, permanendo, al riguardo, parecchia confusione. Il termine cinese *fǎlǜ fānyì* 法律翻译, a dispetto del significato dei singoli costituenti (“diritto oggettivo; legge” + “traduzione”), non si riferisce solo alla traduzione dei testi normativi, ma alla traduzione giuridica in generale, e dunque alla traduzione di molti dei testi rientranti nelle categorie summenzionate. Di contro, l’aggettivo “forense” che compare nel nome “linguistica forense” rimanda solo alla attività processuale (anticamente svolta nel *forum* romano, donde “forense”), e dunque alle branche della linguistica che hanno a oggetto testi, *latu sensu*, correlati all’attività giudiziale.<sup>9</sup> Non essendoci limite al tipo di testo oggetto di analisi da parte di un linguista forense, purché esso sia correlato al, o addirittura oggetto del, contenzioso (falsi testamenti, libri o tesi di laurea plagiate, messaggi di stalker, leggi, confessioni, interrogatori, deposizioni, lettere di suicidi, ecc.) (Olsson 2008, 1-3), l’oggetto d’indagine del linguista forense è molto ampio. In cinese, il termine per “linguistica forense” è *fǎlǜ yǔyán xué* 法律语言学, e come osservato sopra per il termine “traduzione giuridica”, non si riferisce solamente alla linguistica che ha a oggetto i testi normativi. Ancora, l’aggettivo “giuridico” che compare in “linguistica giuridica e “traduttologia giuridica” è un iperonimo rispetto a “linguistica forense”: infatti, Cornu (2005, 2) precisa che la “linguistique juridique comprend à la fois l’étude du langage du droit et celle du droit du langage”, includendo

<sup>9</sup> Per alcuni studi di linguistica forense, si vedano, tra i molti altri, Baldwin and French 1990; Rieber and Stewart 1990; Kniffka 1996; Gibbons 2003; Coulthard and Johnson 2007; Olsson 2008; Coulthard, May, and Sousa-Silva 2020.

quindi nella materia lo studio del diritto linguistico (quale per esempio la legislazione a tutela delle minoranze linguistiche, il diritto alla traduzione degli atti del processo, ecc.), materie che, a detta di Cornu (2005, 10-11), sembrano escluse dalla “giurislinguistica”, nata in Québec con Jean Claude G  mar (1982).

Solo in apparenza questa classificazione   esauriente, perch  nulla dice sulle caratteristiche di questi testi, sotto diversi profili, tra cui quelli che vedremo di seguito.

*Classificazione in base alle caratteristiche linguistiche del prototesto:  
i linguaggi giuridici*

Molti ritengono che il testo giuridico si differenzi da altre categorie testuali perch  scritto con un linguaggio e una terminologia giuridica. Del resto, si potrebbe pensare che se un testo medico ha terminologia medica e un testo di chimica quella chimica, un testo giuridico non pu  che avere terminologia giuridica.

Su questa scia, Garzone (2000, 395) ha affermato che il linguaggio giuridico ha “distinctive qualities that [...] marks it off from ordinary language and makes it a case apart even in the field of special languages”. Credo sia un’affermazione audace, come conviene Harvey (2002, 177), perch  l’identificazione empirica delle cosiddette lingue speciali o di specialit  (“special languages”), altres  note con alcuni distinguo come lingue per fini speciali (LSP, *Languages for Specific Purposes*), linguaggi tecnici, linguaggi scientifici, linguaggi tecnico-scientifici e via discorrendo,   problematica, giacch  alla luce di quanto illustrato nella sezione precedente, i generi testuali che rientrano nel “giuridico” sono talmente diversi che   impossibile immaginare l’esistenza di *un* linguaggio giuridico.

Infatti, i linguaggi specialistici sono identificati a fini pedagogici, in modo da preparare alcune categorie di utenti a un contesto specifico (per es. quello medico): tuttavia, la loro teorica esistenza si fonda a sua volta sulla teorica esistenza di un linguaggio ordinario (LGP, *Language for General Purposes*), che   invece di difficile identificazione empirica. L’ordinariet  di ciascuno di noi   infatti molto diversa, e varia, oltre che a seconda del momento della giornata, anche nel corso della nostra vita e degli anni: il linguaggio cui   esposto e che pu  attivamente usare un bambino di sei anni   molto diverso da quello di un ragazzo di quindici, che   ancora diverso da quello di un adolescente di diciotto anni, e tutti questi linguaggi variano nel corso del tempo. Una lingua comprende infatti variazioni

sociolinguistiche (diatopiche, diastratiche, diamesiche, diafasiche) (Flydal 1952; Coşeriu 1969; Mioni 1983)<sup>10</sup> che dimostrano come il concetto di “lingua ordinaria” non sia preciso. Come notano Gollin-Kies, Hall e Moore (2015, 5), la definizione di LSP giace in uno dei due seguenti estremi o da qualche parte tra essi: “the only true LSP is one that relates to a single user or group of user for a single event, or, by contrast, that LSP is not fundamentally different from Language for General Purposes [...]”.<sup>11</sup> Poiché il primo dei due poli è pressoché teorico, ritengo il secondo più verosimile.

Se infatti adottiamo un approccio bottom-up e quindi empirico, solo di recente (Gollin-Kies, Hall, and Moore 2015, 26-28) adottato anche negli studi sui LSP, possiamo notare che i testi in 5) *supra* non contengono terminologia giuridica, e anche i testi in 2), che pure contengono termini e fraseologia prettamente giuridica, possono contenere al loro interno metatesti che non ne hanno affatto. Il traduttore giuridico che tradurrà un atto di citazione per risarcimento del danno derivato da contraffazione di marchio e concorrenza sleale per calzature si troverà di fronte a descrizioni e tecnicismi che riguardano le calzature oggetto del contendere e che niente hanno a che vedere con la terminologia del diritto. Eppure, credo sia difficile affermare che l’atto di citazione *non* è un testo giuridico.

Quindi, se pedagogicamente è utile preparare il futuro traduttore giuridico alla terminologia e, nondimeno, alla fraseologia di alcune materie giuridiche, è al contempo impossibile prepararlo a quello che *realmente* dovrà tradurre. Perché il diritto si occupa di tutto. Il linguaggio della chimica, dell’ingegneria, della medicina, del design, della farmacia e tutte le relative microlingue, nonché linguaggi informali, scurrili, dialettali, lingue con errori parlate da parlanti non madrelingua, sono tutti oggetto di competenza del traduttore giuridico.

In senso ampio, allora, il linguaggio giuridico può essere definito, come fa Cao (2007b, 9), come la lingua *del* diritto, la lingua *sul* diritto e la lingua usata *nei* contesti legali (*legal settings*). Con tre preposizioni differenti (del, sul, nei) osserviamo da tre diverse “colline” le varietà di linguaggi usate nei testi giuridici, e arriviamo a comprendere, inoltre, che è il contesto che rende giuridici alcuni testi. Questa definizione empirica di linguaggio giuridico spiega dunque perché rinveniamo

<sup>10</sup> Vedi Gadet 2017, 6; Gesuato, Bianchi, and Cheng 2015, 412.

<sup>11</sup> La parte omessa, con cui non concordo in quanto a mio avviso non diretta conseguenza dell’eventuale assimilabilità dei LSP al LGP, è la seguente: “and that no specific direction or instruction is needed for users to deploy the general resources of the language for their own purposes.”

nei testi giuridici tutti i linguaggi sopramenzionati. Vale la pena quindi parlare di *linguaggi giuridici*, anziché di linguaggio giuridico.

Le caratteristiche linguistiche dei testi giuridici sono diverse a seconda del testo preso in esame e, più precisamente, della *porzione* di testo in analisi. Alcune di queste caratteristiche sono le seguenti:

- 1) **Soggezione a un sistema giuridico:** ritengo che questa sia la caratteristica linguistica più importante della maggior parte dei testi giuridici. Consiste nel fatto che le parole, le omissioni, e i relativi concetti siano da interpretare secondo una cultura specifica, che nel caso del diritto prende il nome di “sistema giuridico”. Il fenomeno, di per sé, non è atipico: come osserva Popovič (1975/2006, 37), ogni testo, e non solo quello giuridico, è in relazione a una tradizione culturale e a una realtà emittente secondo i quali vanno interpretati. La differenza fondamentale è che mentre alcuni linguaggi sono pressoché universali (per esempio quello dell’algebra e della chimica contemporanee), e altri lo sono meno, quelli giuridici non lo sono affatto. Il filosofo del diritto Hart, noto a molti per *The Concept of Law*, ha sottolineato (1954/1983) che il linguaggio del diritto si contraddistingue perché presuppone l’esistenza di un sistema giuridico di riferimento tramite cui esso acquisisce significato e tramite il quale va interpretato e, diremmo noi, tradotto. Il traduttore dovrà chiedersi continuamente se questa o quella parola sono da intendersi nel loro senso “ordinario” (cioè quello che darebbe la *layperson*), o se vanno interpretati in senso giuridico. A causa dell’anisomorfismo tra lingue, nel diritto parole linguisticamente equivalenti sono solo apparentemente tali (Alcaraz Varó 2009; Kischel 2009, 7). Tuttavia, non tutti gli aspetti anisomorfi sono di immediata competenza traduttiva (del traduttore), ma possono esserlo a livello scientifico (per il traduttologo). Per esempio, con Cao abbiamo condotto studi su *quánlì* 权利 ‘diritto soggettivo’ e sulle differenze rispetto al corrispettivo “occidentale” dimostrando una maggiore alienabilità del primo rispetto al secondo (dove l’esistenza di un concetto cinese quale DIRITTI ILLEGALI<sup>12</sup>, ossimorico e assente nelle tradizioni occidentali) (Mannoni e Cao 2016; Cao e Mannoni 2017; Mannoni 2018; 2019b). Altrove (2021b; 2022) ho indagato dal punto

<sup>12</sup> In molte branche della linguistica, tra cui la linguistica cognitiva, i concetti si scrivono in maiuscolo. Pertanto, “giustizia” è diverso da GIUSTIZIA. Infatti, parole diverse da “giustizia”, come per esempio “equo” e “giusto” possono comunque rimandare a GIUSTIZIA.

di vista cognitivo la differente concettualizzazione di *quánlì* in cinese e “*rights*” nell’inglese britannico e nell’inglese dell’Unione Europea. Da altre ricerche (Mannoni 2020) è emerso che, cognitivamente, il termine *yuān* 冤 e i suoi tradimenti inglesi “*wrong*”, “*tort*”, “*injustice*” non si equivalgono del tutto ma vengono comunque inconsapevolmente concettualizzati mediante il concetto di STORTO. Ecco perché la figura del traduttore giuridico e del giurislinguista è stata e continua a essere spesso accostata a quella del comparatista<sup>13</sup>.

Tornando ai sistemi giuridici, questi sono raggruppati proprio dal comparatista in famiglie giuridiche. Tra queste le più comuni sono quelle di *civil law* (o romano-germanica o continentale), e di *common law* (il cosiddetto diritto anglo-americano).<sup>14</sup> La maggior parte dei sistemi giuridici di tutto il mondo appartiene almeno prevalentemente all’una o all’altra famiglia. Vi sono notevoli differenze tra le due che non posso affrontare qui,<sup>15</sup> ma quella più manifesta risiede nella diversità di ciò che costituisce il diritto: mentre nei Paesi di *civil law* fonte del diritto è la disposizione normativa, in quelli di *common law* è la giurisprudenza (cioè l’insieme delle decisioni dei giudici). Mentre il giudice di *civil law* riconduce (cioè, più tecnicamente, “*sussume*”) il fatto sottoposto al suo giudizio in una certa norma, quello di *common law* lo compara con altri analoghi giudicati precedentemente da altri giudici, applicandovi lo stesso principio (*stare decisis*). Il sistema giuridico italiano e buona parte di quello cinese, trapiantato dall’occidente agli inizi del secolo scorso, sono di *civil law*. Ciò spiega perché è possibile rinvenire in entrambi fonti del diritto affini, e dunque testi comparabili talvolta pressoché sovrapponibili, come notato nella categoria 1) della sezione precedente. In merito, de Groot (1987, 798-800) afferma che la traduzione fra lingue geneticamente distanti (come italiano e cinese) ma appartenenti alla stessa famiglia giuridica (*civil law*, nel caso in esame) non pone difficoltà estreme. In alcuni casi è possibile persino parlare di *back translation*, come nel caso di alcuni punti della traduzione verso l’italiano del c.c.c. (Mannoni 2019a, 241).

2) **Normatività:** alcuni testi giuridici esprimono, producono e creano la norma (Cao 2007b, 13-14). Il diritto è infatti uno strumento per regolare le condot-

<sup>13</sup> Si rammenti, tra tutti, Sacco 1980.

<sup>14</sup> Vedi per esempio Masotto 2009, 121-158.

<sup>15</sup> A riguardo vedi per esempio Gambaro e Sacco 2008.

te delle persone e dunque della società. È personificazione degli ideali cui le società aspirano, e dunque vi rinveniamo rimandi a concetti culturospecifici quali LIBERTÀ, PERSONA, GIUSTIZIA,<sup>16</sup> DIRITTI, ecc. Il linguaggio normativo è direttivo, imperativo, assertivo, ma anche descrittivo, giacché deve indicare in quali circostanze si applica o meno una certa norma. È bene sottolineare che questo linguaggio non è rinvenibile solo nei testi normativi (categoria 1 *supra*), ma anche in alcuni testi giudiziali, come ad esempio nel dispositivo della sentenza (cioè nella sezione in cui il Giudice dispone le azioni che le parti in causa devono porre in essere per effetto della medesima), nell'atto di precetto (art. 480 c.c.; vedi anche art. 224 l.p.c.), nella formula esecutiva (ex art. 475 c.p.c.) (D'Attoma e Mannoni 2016, 54-61), e in testi stragiudiziali come ad esempio i contratti, i quali hanno forza di legge tra le parti (ex artt. 1372 c.c. e 465 c.c.c.).

Il seguente dispositivo, estrapolato dalla sentenza n. 4284/2016<sup>17</sup> del Tribunale di Yongkang (Zhejiang), ha carattere normativo, in quanto condanna il convenuto alla restituzione di un certo importo prestatogli, oltre a interessi moratori:

由被告[应某某]归还原告[程某某]借款2000000元并支付利息（利息自2015年5月8日起按年利率6%计算至实际履行之日止），款限本判决生效后二十日内履行完毕。

In particolare, la formula “由被告[...]归还原告[...]借款[...]元” presenta anche caratteri performativi.

- 3) **Performatività:** ad alcune parole seguono azioni (Cao 2007a). Nella teoria degli atti linguistici (*speech act theory*) formulata da Austin (1962) sulla scia di Wittgenstein e sviluppata da Searle (1969), la lingua non viene considerata come meramente capace di descrivere, ma anche di *fare* e *far fare*. In tal senso, c'è una differenza sostanziale tra un enunciato (atto locutivo) quale “La coper-

<sup>16</sup> Sulla culturospecificità di GIUSTIZIA e la sua assenza nella cultura cinese, si veda Cao 2018a; 2018b, 37-64.

<sup>17</sup> Cheng v Ying (程某某诉应某某) 2016 reperito su <https://wenshu.court.gov.cn>

tina di quel libro è rossa”, indipendentemente dalla veridicità dell’affermazione, e un enunciato quale “Giuro di aver bene e fedelmente adempiuto al mio incarico [...]”, pronunciato in un certo contesto davanti a pubblico ufficiale. Quest’ultimo enunciato, infatti, non ha valore constativo (non descrive meramente, cioè, una circostanza che può essere vera o falsa), ma performativo (cioè “performa”, fa), consistendo infatti in un giuramento. In altre parole, la formula di giuramento è il giuramento stesso (atto illocutivo), e produce (atto perlocutivo) nel proferente responsabilità ex art. 193 c.p.c.. Alcuni linguaggi giuridici sono ricchi di atti linguistici e di atti illocutivi. Atti illocutivi come la condanna, la dichiarazione, la promessa, il giuramento, l’intimazione, l’appropriazione, la manifestazione di volontà, ecc. sono realizzati mediante atti locutivi in contesti specifici che il traduttore deve riconoscere, di modo che gli sia possibile adottare la strategia<sup>18</sup> traduttiva più consona. La formula “由被告[...]归还原告[...]借款[...]元” di cui all’esempio precedente va infatti riconosciuta come parte del dispositivo di una sentenza, e dunque intesa come “[...] [Il Giudice] condanna il convenuto a rifondere la somma di ... RMB”, e non come una constatazione di eventi.

- 4) **Indeterminatezza:** contrariamente al sentire di molti, il linguaggio del diritto è vago. In effetti, il tema dell’incertezza linguistica è stato ripetutamente affrontato negli studi di linguistica generale (Magni 2020) e specificatamente di quella giuridica, in quanto l’incertezza semantica è parte integrante del diritto e non può essere espunta (Endicott 2000; vedi Mannoni 2021a). Gli studiosi hanno posizioni molto differenti a riguardo. Alcuni ritengono che l’incertezza di significato nel linguaggio giuridico comporti problemi pratici (per es. Schane 2002); altri, invece, che essa sia strumentale al funzionamento del diritto stesso (per es. Simonnæs 2007 e Waldron 2011, ma cf. Asgeirsson 2015); altri ancora ritengono che sia un fenomeno che semplicemente esiste e che non ha alcuna funzione (Sorensen 2001). Tuttavia, molte controversie nascono effettivamente da una diversa interpretazione di una singola parola (Schane 2002; Shuy 2008; Triebel 2009, 154), che può comportare, in sede giudiziale, una differente decisione del Giudice. Specificamente per la lingua cinese, Cao (2018c, 152) ha affermato che questa è più vaga e ambigua di altre lingue come l’inglese (2004, 94-121). Ritengo invece che la questione, essendo

<sup>18</sup> Si vedano, per esempio, Megale 2008, 85-113; Wolff 2011, 5-10.

di natura quantitativa (anziché qualitativa), meriti un'analisi statistica appropriata che a oggi non è stata effettuata (Mannoni 2021a, 68). Vi è poi, dal punto di vista traduttologico, un altro fenomeno degno di nota, analizzato da Cao (2007a) e Mannoni (2021c): quello dell'indeterminatezza *interlinguistica*, cioè l'incertezza semantica che nasce quando traduciamo da una lingua a un'altra. In sostanza, termini o espressioni possono sembrare chiari quando li leggiamo in una lingua, ma diventano fonte di incertezza quando li traduciamo in un'altra. Nello studio appena menzionato mi sono soffermato sull'incertezza interlinguistica scaturita dai termini cinesi della rappresentanza rispetto a quelli italiani, dimostrando che i primi, per molti versi, sono più opachi rispetto ai corrispettivi italiani. Ad esempio, in un termine come *wěituōdàilǐrén* 委托代理人, composto da *wěituō* (incaricare/incarico) + *dàilǐ* (sostituire/sostituzione nella gestione) + *rén* (persona), non è chiaro se *rén* sia l'argomento (come in *jīngrén* 惊人, “spaventoso”) o un suffisso agentivo (come in *fāsòngren* 发送人, “mittente”), e dunque se il termine indichi il mandante o il mandatario di un atto di rappresentanza, mentre in italiano, i suffissi *-ante* e *-ario* indicano con maggiore trasparenza chi compie l'azione di *mandare* (nel senso latino di “comandare, incaricare”) e chi la riceve.

- 5) **Possesso di un registro linguistico specifico:** ciascuno dei testi categorizzati nella sezione 2.1 ha uno stile e un registro a sé, i quali dipendono dalla categoria cui appartiene il testo, dall'autore e dal lettore modello, e, non ultimo, dalla lingua in cui essi sono scritti. È noto che l'italiano, in contesti formali, usa un registro altrettanto formale, in cui il tecnicismo è indispensabile rispetto all'“equivalente” d'uso colloquiale. Il linguaggio giuridico usato nei testi processuali è particolarmente formale, ostentatamente forbito, a tratti ampolloso, ricco di frasi con numerose coordinate e subordinate, e persino residui di ablativi assoluti. I latinismi, derivanti dal diritto romano, sono largamente usati, anche laddove potrebbe essere inserito un termine o un'espressione in italiano (per esempio: *ex*, invece di “ai sensi di”; *inaudita altera parte*, invece di “in assenza di contraddittorio tra le parti”; *ictu oculi*, “[visibile] a colpo d'occhio”; *de cuius*, “defunto”; ecc.). Un altro aspetto tipico dell'italiano è l'utilizzo di forme impersonali, o al massimo del plurale maiestatis, volte a de-personalizzare il testo e renderlo quindi autorevole e insindacabile. Anche il giudice italiano, nella sentenza, scriverà “Questa corte” o “Questo giudice”, invece di,

semplicemente, “io”. Tale caratteristica appartiene anche agli studi scientifici italiani, e dunque alla dottrina, e viene insegnata agli studenti sin dagli anni della scuola dell’obbligo, in cui “io” viene fatto sostituire da “noi” o da forme impersonali (per esempio: “è possibile ritenere che” “si è avuto”, “si è optato per”, ecc.). Tali forme esprimono la pretesa di creare una sinonimia fra scienza e oggettività tutt’altro che apprezzata ovunque. Tanto nel mondo accademico anglofono quanto nelle decisioni giudiziali, l’uso di “I” prevale su “we”. Kischel ha brillantemente collegato lo stile in cui vengono redatte le sentenze, e particolarmente l’utilizzo (o meno) di un soggetto di prima persona singolare col diritto: “The law in a given country reflects the style of its judgments, and this style reflects the law.”. Culture diverse concepiscono il diritto in modo diverso, e ciò crea problemi traduttivi quando le linguaculture (Agar 1994) coinvolte nella traduzione hanno usi differenti. Il linguaggio giuridico processuale cinese non presenta le caratteristiche tipiche di quello italiano: quello cinese è senz’altro di registro alto e presenta le caratteristiche del cosiddetto *shūmìànyǔ* 书面语 (“lingua scritta”), ma risulterà comprensibile (tecnicismi a parte) anche a un parlante di cinese L2 con un livello medio-alto di competenza linguistica. Niente a che vedere col corrispettivo italiano. I latinismi non sono sostituiti (o sostituibili) con espressioni a quattro caratteri (*sìzì cíyǔ* 四字词语), né tantomeno col *wényán* 文言 (lingua colta classica o letteraria). Degno di menzione è infine il fenomeno per cui parole del linguaggio quotidiano possono entrare o addirittura essere parte fondante di un linguaggio giuridico, ma con significato diverso da quello di senso comune: è questo il caso dei verbi modali, il cui significato nei testi normativi differisce tra Cina continentale e Taiwan (Cao 2018d). Per esempio, a Taiwan *dé* 得 è utilizzato in luogo di *kěyǐ* 可以 per esprimere che un soggetto può esercitare un diritto, una facoltà o un potere. Esistono banche dati linguistiche, detti corpora, consultabili con software specifici che contengono grandi quantità di testi. Per il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Verona, all’interno del Progetto d’Eccellenza in Digital Humanities (2018-2022), stiamo (Barbara Bisetto, Sara D’Attoma, Tanina Zappone, Michele Mannoni) creando, per l’area sinofona, una banca dati (#ChinLaC) contenente, *inter alia*, i testi normativi prodotti

in Cina.<sup>19</sup> Tale strumento consente al linguista, al traduttore e al traduttore di verificare rapidamente l'esistenza e l'uso di un certo termine. Per esempio, cercando i caratteri di *kěyǐ*, il software ne riporterà tutte le occorrenze, per cui l'utente potrà immediatamente osservare in che modo viene effettivamente utilizzato dai madrelingua nei testi normativi.

### *Conclusioni*

In questo capitolo abbiamo definito la traduzione giuridica come la traduzione il cui oggetto è il testo giuridico. Tale definizione, apparentemente banale, ci ha permesso di illustrare la complessità definitoria del testo giuridico, mostrando i possibili generi testuali che effettivamente possono essere ricompresi sotto questa etichetta. In particolare, abbiamo adottato due possibili prospettive: una tesa a enfatizzare il fine del prototesto e il suo autore, l'altra tesa a enfatizzare lo stile e i tratti linguistici del prototesto. In entrambi i casi ci siamo soffermati sulle specificità della lingua cinese in contrapposizione a quella italiana e sulle implicazioni traduttive e traduttologiche.

Possiamo adesso formulare alcune considerazioni conclusive. Anzitutto notiamo che le classificazioni utilizzate in questo capitolo sono, come spesso accade, volte a categorizzare e studiare l'opera di traduzione a partire dal prototesto, anziché dal metatesto. In altri termini, il prototesto tende spesso a essere osannato, a dispetto dell'argomentazione teorica che ha portato all'affermazione del termine "prototesto" in luogo di "testo originale". Nella letteratura scientifica manca infatti una trattazione che si occupi di indagare il metatesto giuridico e i rapporti col lettore empirico. Tale assenza non è ingiustificata: è difficile compiere ricerca empirica e raccogliere dati da notai, giudici, avvocati, ecc. non accademici, forse anche per un problema di, si potrebbe dire, "traduzione", nel senso che è complesso per noi illustrar loro il compito del traduttore. Del resto, il vecchio adagio è sempre dietro l'angolo: il traduttore non deve fare nient'altro che tradurre quello che qualcun altro ha scritto, senza aggiungere o togliere niente. Inoltre, è pressoché impossibile reperire molti dei testi giuridici summenzionati, se non

<sup>19</sup> Per il Progetto d'Eccellenza sulle Digital Humanities Applicate alle Lingue e Letterature Straniere (2018-2022) del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona, vedi <https://dh.dlls.univr.it>

tramite esperienza diretta come traduttori giuridici, la qual cosa pone un limite enorme alla quantità dei dati a disposizione rispetto a quelli realmente esistenti.

Infine, dalla tassonomia evinciamo che un ruolo fondamentale nella definizione di “traduzione giuridica” è ricoperto dal contesto. Come Cao osserva in relazione all’interpretazione di tribunale, infatti, “interpreting the same story in a non-legal setting is ordinary interpreting while interpreting the same in court is legal interpreting as the interpreted words are used for a legal purpose under special circumstances and conditions.” (Cao 2007b, 12). In sostanza, è il contesto che rende un testo giuridico, indipendentemente dal fine per cui era stato originariamente prodotto.

Se anche esistesse una “traduzione giuridica” intesa come traduzione di un genere testuale “giuridico”, essa non risponde ai criteri di univocità di terminologia, attori, e scopi, generalmente attribuiti (Bhatia 1993, 13) alla definizione di genere.

## Ringraziamenti

La mia formazione accademica nell’ambito della traduttologia e della linguistica giuridica cinese ha potuto giovare immensamente del sostegno e della collaborazione con la prof.ssa Deborah Cao (Griffith University, Australia), cui colgo l’occasione per esprimere in questa sede la mia più profonda gratitudine. La mia formazione e la mia passione per la traduzione giuridica sono profondamente indebitate alla dott.ssa Maria Antonietta Ferro, traduttrice giuridica, che ho il piacere di ringraziare in questa sede, perché dalla nostra fortuita amicizia, sbocciata in seguito alle “Giornate di Formazione per Interpreti e Traduttori” organizzate presso l’Università Ca’ Foscari Venezia ormai dieci anni orsono (5-6 marzo 2012), è stato possibile per me avvicinarmi alla traduzione giuridica cinese. Sotto la sua guida ho imparato moltissimo della pratica della traduzione giuridica. Ci tengo inoltre a ringraziare cordialmente il dott. Matteo Sgorbati (Università di Perugia) per aver riletto e poi discusso con me alcuni punti del presente capitolo.

### *Abbreviazioni utilizzate*

- art. / artt.    articolo / articoli
- c.c.            Codice Civile (italiano)
- c.c.c.         Codice Civile (cinese) (民法典)
- c.p.c.         Codice di Procedura Civile (italiano)

- c.p.p. Codice di Procedura Penale (italiano)  
 L. Legge  
 l.p.c. Legge di Procedura Civile (cinese) (民事诉讼法)

### *Bibliografia*

- Agar M., *Language Shock: Understanding the Culture of Conversation*, Morrow, New York 1994.
- Alcaraz E. e Hughes B., *Legal Translation Explained*, Routledge, Manchester e Northampton 2002.
- Alcaraz Varó E., *Isomorphism and Anisomorphism in the Translation of Legal Texts*, in: Olsen F., Lorz A. e Stein D. (a cura di), *Translation Issues in Language and Law*, Palgrave Macmillan, Hampshire-New York 2009, 182-92.
- Asenio R. M., *Translating Official Documents*, Routledge, Londra e New York 2003.
- Austin J. L., *How To Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1962.
- Baldwin J. e French P., *Forensic Phonetics*, Pinter, Londra 1990.
- Bhatia V. K., *Analysing Genre: Language Use in Professional Settings*, Longman, London-New York 1993.
- Cao D., *Chinese Law: A Language Perspective*, Ashgate, Aldershot 2004.
- Cao D., *Legal Speech Acts as Intersubjective Communicative Action*, in: Wagner A., Werner W. e Cao D., *Interpretation, Law and the Construction of Meaning: Collected Papers on Legal Interpretation in Theory, Adjudication and Political Practice*, Springer, Dordrecht 2007a, 65-82.
- Cao D., *Translating Law*, Multilingual Matters, Clevedon 2007b.
- Cao D., *Desperately Seeking "Justice" in Classical Chinese: On the Meanings of Yi*, «International Journal for the Semiotics of Law – Revue Internationale de Sémiotique Juridique», vol. 32 (1), 13-28 (2018a).
- Cao D., *Doing Justice Linguistically*, in: *Chinese Language in Law – Code Red*, Lexington Books, Lanham 2018b, 37-64.
- Cao D., *Is the Chinese Legal Language More Ambiguous and Vague?*, in: *Chinese Language in Law – Code Red*, 147-170, Lexington Books, Lanham 2018c.
- Cao D., *Legal Speech Acts and Chinese Legal Performatives*, in: *Chinese Language in Law – Code Red*, Lexington Books, Lanham 2018d, 117-46,
- Cao D., e Mannoni M., *Are There "Illegal Rights" in Chinese Law? On the Meanings of Feifa Quanyi*, «The Chinese Journal of Comparative Law», 5 (1), 190-204 (2017).
- Cheng v Ying (程某某诉应某某), Yongkang City Zhejiang Province People's Court (浙江省永康市人民法院), 2016, reperito su: <https://wenshu.court.gov.cn>
- Cornu G., *Linguistique Juridique*, 3<sup>a</sup> ed., Montchrestien, Parigi 2005.
- Coşeriu E., *Einführung in Die Strukturelle Sprachwissenschaft* (Introduzione alla linguistica strutturale), Gunter Narr Verlag, Tübingen 1969.

- Coulthard M. e Johnson A., *An Introduction to Forensic Linguistics: Language in Evidence*, Routledge, New York 2007.
- Coulthard M., May A. e Sousa-Silva R. (a cura di), *The Routledge Handbook of Forensic Linguistics*, 2a ed., Routledge, London-New York 2020.
- D'Attoma S. e Mannoni M., *Atti del processo civile italiano. Traduzione in cinese e commento traduttologico*, Cafoscarina, Venezia 2016.
- D'Attoma S. e Mannoni M., *Atti del processo penale italiano. Traduzione in cinese e commento traduttologico*. Cafoscarina, Venezia 2017.
- Di Fabio M., *Manuale di Notariato*, 2ª ed., Giuffrè, Milano 2007.
- Endicott T. A. O., *Vagueness in Law*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- Flydal L., *Remarques Sur Certains Rapports Entre Le Style et l'état de Langue*, «Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap», vol. 16, 241-58 (1952).
- Gadet F., *Variatio Delectat: Variation and Dialinguistics*, «Language et Société», voll. 160-161 (2-3), 75-91 (2017).
- Gambaro A. e Sacco R., *Sistemi giuridici comparati*, 3ª ed., UTET, Torino 2008.
- Garzone G., *Legal Translation and Functionalist Approaches: A Contradiction in Terms?*, ASTTI/ETI, 2000, 395-414.
- Gémar J.-C., *Langage Du Droit et Traduction: Essais de Jurilinguistique*, Linguatex, Montréal 1982.
- Gesuatò S., Bianchi F. e Cheng W., *Teaching, Learning and Investigating Pragmatics: Principles, Methods and Practices*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2015.
- Gibbons, J., *Forensic Linguistics: An Introduction to Language in the Justice System*, Wiley, Malden (MA) 2003.
- Gollin-Kies S., Hall D. R. e Moore S. H., *Language for Specific Purposes*, Palgrave Macmillan, London-New York 2015.
- Groot, Gérard-René de, *La Traduction Juridique. The Point of View of a Comparative Lawyer*, «Les Cahiers de Droit», vol. 28 (4), 793-812 (1987).
- Hart, H. L. A., *Definition and Theory in Jurisprudence*, in: *Essays in Jurisprudence and Philosophy*, vol. 21, (ristampa da «Law Quarterly Review», vol. 70 (37), (1954), Clarendon Press, 1983.
- Harvey, M., *What's so Special about Legal Translation?*, «Meta», vol. XLVII (2), 177-85 (2002).
- Horkheimer M. e Adorno T. W., *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments*, Noerr G. S. (a cura di), Jephcott E. (trad.), Stanford University Press, Stanford 1987.
- Joseph, J. E., *Indeterminacy, Translation and the Law*, in: Morris M., *Translation and the Law*, John Benjamins Publishing, Amsterdam e Philadelphia 1995, 13-36.
- Kischel U., *Legal Cultures - Legal Languages*, in: Olsen F., Lorz A., Stein D. (a cura di), *Translation Issues in Language and Law*, Palgrave Macmillan, Hampshire e New York 2009, 7-17.
- Kniffka H., *Recent Developments in Forensic Linguistics*, Peter Lang, Frankfurt 1996.
- Lùdskanov A., *Un approccio semiotico alla traduzione. Dalla prospettiva informatica alla scienza traduttiva*, Osimo, B. (a cura di), Hoepli, Milano 1967/2008.
- Magni E., *L'ambiguità delle Lingue*, Carocci, Roma 2020.
- Mannoni M., *Hefu Quanyi: More than a Problem of Translation. Linguistic Evidence of Lawfully Limited Rights in China*, «International Journal for the Semiotics of Law», vol. 32 (1), 29-46 (2018).

- Mannoni M., (recensione di), Federica Monti (trad. e cura di), *Leggi Tradotte Della Repubblica Popolare Cinese XI – Codice Civile Della Repubblica Popolare Cinese*, «Mondo cinese», vol. XLVII-1 (167), 239-44 (2019a).
- Mannoni M., *Wrong Rights: On Chinese 'Improper Rights and Interests' (Bu Zhengdang Quanyi)*, in: *Legal Translation (Studies) as a Challenge / Herausforderungen an Das Rechtsübersetzen*, serie: Forum Für Fachsprachen-Forschung (FFF), Frank & Timme, Berlin 2019b.
- Mannoni M., *On the Translation of Conceptual Metaphors in Legal Language: Chinese Yuan (冤) and English "Injustice", "Wrong", and "Tort"*, «Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice», vol. 29 (2), 199-216 (2020).
- Mannoni M., *On the Forms and Thorns of Linguistic Indeterminacy in Chinese Law*, «Comparative Legilinguistics», vol. 45, 61-92 (2021a).
- Mannoni M., *Rights Metaphors across Hybrid Legal Languages, Such as Euro English and Legal Chinese*, «International Journal for the Semiotics of Law», vol. 34 (5), 1375-99 (2021b).
- Mannoni M., *Vagueness in Legal Language: A Contrastive Analysis of the Chinese and Italian Legal Terms of Agency Law*, «Archivio glottologico italiano (AGI)», 221-61 (2021c).
- Mannoni M., *On the Universality of Rights through Their Metaphors*, in: Šeškauskienė, I. (a cura di), *Metaphor in Legal Discourse*, Cambridge Scholars Publishing, New Castle Upon Tyne 2022.
- Mannoni M., e Cao D., *On the Meaning of Feifa Quanyi in Chinese Legal Language: A Semiotic and Corpus Analysis*, «Linguistics and the Human Sciences», vol. 12 (2-3), 177-203, (2016).
- Masotto L., *Introduzione al Diritto Comparato*, in: *Tradurre il Diritto: Nozioni di Diritto e Linguistica Giuridica*, CEDAM – Wolters Kluwer Italia, Peschiera Borromeo 2009, 121-58.
- Megale F., *Teorie della Traduzione Giuridica: Fra Diritto Comparato e Translation Studies*, Editoriale Scientifica, Napoli 2008.
- Mioni A. M., *Italiano Tendentiale: Osservazioni su Alcuni Aspetti della Standardizzazione*, in: *Scritti Linguistici in Onore di Giovan Battista Pellegrini*, 495-517, Pacini, Pisa 1983.
- Nivarra L., Ricciuto V. e Scognamiglio C., *Diritto Privato*, 5ª ed., Torino, Giappichelli, 2019.
- Olsson J., *Forensic Linguistics*, 2ª ed., Continuum, New York 2008.
- Osimo B., *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, 3ª ed., Hoepli, Milano 2011.
- Popović A., *La Scienza della Traduzione: Aspetti Metodologici. La Comunicazione Traduttiva* (1975), Osimo B. (a cura di), Osimo B. e Laudani D. (trad.), Hoepli, Milano 2006.
- Reiß K. e Vermeer H. J., *Towards a General Theory of Translation Action: Skopos Theory Explained*, Routledge, London-New York 1984.
- Rieber R. e Stewart W. A., *The Language Scientist as Expert in the Legal Setting: Issues in Forensic Linguistics*, Vol. 606, «Annals of the New York Academy of Sciences», New York Academy of Sciences, New York 1990.
- Sabatini F. e Coletti V., 'Costituire', in: *Il Sabatini Coletti: Dizionario Della Lingua Italiana*. consultato il 29/12/2021, [https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/C/costituire.shtml](https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/C/costituire.shtml)
- Sacco R., *Introduzione al Diritto Comparato*, Torino 1980.
- Šarčević S., *New Approach to Legal Translation*, The Hague, Kluwer Law International, London-Boston 1997.
- Schane S., *Ambiguity and Misunderstanding in the Law*, «Thomas Jefferson Law Review», vol. 25 (1), 167-93 (2002).

- Searle J., *Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1969.
- Shuy, R. W., *Fighting over Words: Language and Civil Law Cases*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Sorensen R., *Vagueness Has No Function in Law*, «Legal Theory», vol. 7 (4), 387-417 (2001).
- Triebel V., *Pitfalls of English as a Contract Language*, in: Olsen F., Lorz A. e Stein D. (a cura di), *Translation Issues in Language and Law*, Springer, Hampshire 2009, 147-81.
- Wolff L., *Legal Translation*, in: Malmkjær K. e Wandle K., *The Oxford Handbook of Translation Studies*, Oxford University Press, Oxford 2011, 1-10.



