

 This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0

Giulia Costanza Caterini

### Da *Things Fall Apart* a *Il crollo*: note dall'analisi della traduzione

**Abstract I:** Tratto da un lavoro, in fieri, di analisi critica di *Il crollo* (1977, trad. Silvana Antonioli Cameroni), traduzione italiana di *Things Fall Apart* (1958, Chinua Achebe), l'articolo analizza e riconduce a uno schema generale le scelte della traduttrice riguardo a due nodi fondamentali del testo: la specificità culturale del narratore e la ricchezza iconografica della lingua ibrida di Achebe, l' 'igblesh'. Il progetto segue il modello di Antoine Berman per una critica della traduzione etica e produttiva. *Il crollo* è valutato secondo i criteri di eticità e poeticità, che evidenziano l'inadeguatezza di questa traduzione e le mancanze nel ricreare la ricca complessità del testo fonte.

**Abstract II:** This article is developed from an in fieri critique of *Il crollo* (1977), Silvana Antonioli Cameroni's Italian translation of Chinua Achebe's *Things Fall Apart* (1958). Following Antoine Berman's project for an ethical and productive translation criticism, this article focuses on the translator's attitude towards two main topics: the unique cultural constitution of the narrator and 'Igblish', Achebe's hybrid postcolonial language. *Il crollo* is evaluated in the light of Berman's ethic and poetic criteria, stating the inadequacy of this translation and its failure in understanding and recreating the complexity of the source text.

### Perché una critica della traduzione

La critica della traduzione è una disciplina che mira a rendere la valutazione della letteratura tradotta un atto critico equilibrato e produttivo. In Italia, dove le opere tradotte occupano la gran parte del mercato editoriale, questa giovane disciplina dovrebbe essere tenuta in grande considerazione e sfruttata come strumento di crescita per la pratica traduttiva e la cultura letteraria.

Questo articolo è parte di un lavoro (*in fieri*) di analisi critica della traduzione, incentrato sullo studio di *Things Fall Apart* e di quella che è stata per diversi decenni la sua principale versione italiana: *Il crollo*. Fino alla metà di ottobre, quando la Nave di Teseo ha proposto *Le cose crollano*, ad opera di Alberto Pezzotta, quella di Silvana Antonioli Cameroni – datata 1977, e dunque ormai quasi quarantenne – era l'ultima traduzione del capolavoro di Chinua Achebe. Mentre l'originale veniva imitato, riletto e ristampato in tutto il mondo, *Il crollo* era fuori catalogo, praticamente introvabile. Sorti così diverse hanno innescato un'accurata analisi testuale che ha scandagliato i testi in cerca di una spiegazione. Per fare questo si è scelto

di seguire le linee guida proposte da Antoine Berman in *Traduzione e critica produttiva* (2000). Vista la brevità del contributo, si rimanda il lettore a questo testo, e ci si limita qui a delineare i tratti essenziali del metodo. La “critica produttiva” considera i due testi (fonte e tradotto) fondamento e motore dell’analisi ed è pensata come uno strumento di comprensione e studio del testo; aspira all’oggettività, motivo per cui non si basa su una singola teoria della traduzione o su specifiche letture critiche, ma cerca di comprendere i meriti e i problemi del testo tradotto in modo autonomo. Il lavoro prevede anzitutto svariate letture della traduzione e, solo in un secondo tempo, dell’originale, per evidenziare i passaggi problematici e quelli riusciti del testo tradotto. In seguito si confrontano i due testi, con particolare attenzione ai passi cruciali individuati. Il critico deve poi cercare informazioni sul traduttore, sul suo ‘progetto traduttivo’ e sul contesto culturale, solo in seguito potrà ricondurre i brani individuati a ‘nodi fondamentali’ e scegliere gli esempi emblematici dell’atteggiamento del traduttore verso il testo. A questo punto ha inizio l’analisi (sempre a confronto con l’originale): anzitutto dei brani selezionati, poi delle ‘zone problematiche’ e ‘miracolose’; seguono il confronto con altre traduzioni (anche in altre lingue), il confronto tra progetto e traduzione, e infine il giudizio, basato sui criteri etico e poetico.

In questo contributo si è scelto di presentare alcuni passi dell’analisi de *Il crollo*, emblematici di due dei temi fondamentali emersi: la specificità culturale del narratore di *Things Fall Apart* e la ricchezza iconografica della lingua di Achebe. È bene sottolineare due punti fondamentali: anzitutto, è vero che un particolare da solo non trasforma una cattiva traduzione in una buona, ma i passi scelti sono sempre evocativi di fenomeni estesi, e segnalano carenze diffuse, non casi eclatanti. In secondo luogo, ‘fare a pezzi’ un testo è un modo sicuro di fargli un torto; i brani scelti, tuttavia, non sono tasselli presi qua e là, avulsi dal contesto, ma brani, appunto, brandelli di una cosa viva e ricca di interconnessioni, adatti a illustrare una caratteristica pervasiva.

### Il narratore

Il narratore di Achebe è il risultato di una precisa sintesi creativa: è parte della comunità, ma la osserva da una prospettiva privilegiata, appartiene a quella cultura, ma è in grado di comprendere chi la giudica, racconta Umuofia rappresentando i costumi igbo e legittimandoli in una celebrazione che “does not mean praise or approval” (Achebe 1990: 9).

L’unicità della voce di questo narratore è segnata da caratteristiche macro e microscopiche. Tra le prime si distinguono gli elementi puramente igbo proposti al lettore. Luoghi, persone, regole, festività vengono menzionati, non spiegati; anziché adottare la prospettiva di un lettore non-igbo, (come nei modelli europei) il narratore tratta questi elementi come familiari. In questi casi la resa di Antonioli Cameroni resta vicina all’originale; non sempre, però, la voce del narratore e il suo rapporto con la storia sono trattati con rispetto. Per quanto l’atto narrativo sia extradiegetico e il narratore eterodiegetico, la narrazione in *Things Fall Apart* è intessuta di un senso di appartenenza. Una serie di sfumature avvertono il lettore che il narratore è un membro della comunità che descrive, con importanti conseguenze sul punto di vista. Sono questi ‘modi microscopici di estraneità’ a essere ricondotti alla norma in italiano. Se nei brani cruciali la traduttrice è attenta al ritmo, alla sintassi e ai segnali

più evidenti del legame narratore-comunità, lo stesso non si può dire per le vene sottili di estraneità. Cameroni non falsa in modo macroscopico l'alterità dei luoghi rispetto alla norma eurocentrica: proprio come in *Things Fall Apart*, non si dice che *Il crollo* è ambientato in "Africa" o "in Nigeria", ma "a Umuofia", "nel più lontano dei nove villaggi", "a Mbanta". In questo modo i luoghi sono restituiti a chi li ha sempre vissuti, tramite una rappresentazione che fa uso di nomi e di una prospettiva autoctona. La stretta relazione tra la voce narrante, lo spazio e il tempo, però, non è formata solo dai nomi, ma pervade l'intero testo. Verbi e avverbi deittici e stratagemmi della narrazione orale creano complicità e vicinanza tra chi narra e chi legge. Scrive Chantal Zabus: "When transposed to the written text of West African novels, in an attempt to recapture traditional speech and atmosphere, these discursive elements constitute what Alioune Tine has called the 'ethno-text'"; ne *Il crollo* gli elementi più sottili dell'"etno-testo" vanno irrimediabilmente perduti. Una delle sfumature sistematicamente cancellate riguarda la gestione del tempo. In generale il narratore si riferisce al tempo della storia con un normale passato narrativo, ma ecco come riprende il racconto dopo le digressioni:

That was many years ago, twenty years or more, and during this time Okonkwo's fame had grown like a bush-fire in the harmattan (*TFA* 1).

Questo era avvenuto molti anni prima, venti o più, e da allora la fama di Okonkwo era cresciuta come un fuoco di bosco quando soffia l'harmattan (*Il crollo* 9).

L'impressione è che il narratore si sia accorto di essersi lasciato trasportare e recuperi il filo del discorso. Il nodo centrale dell'effetto digressivo – nonché un caso esemplare dell'uso di elementi temporali per caratterizzare il narratore – è "That was many years ago, twenty years or more". La traduzione lascia cadere più di un elemento, ma il problema principale riguarda "ago". La parola indica "remoteness in time from the present"; il riferimento temporale, quindi, è dato in rapporto al tempo della narrazione; il rimando è – a seconda delle interpretazioni – o a un presente condiviso da narratore e lettore, come in un racconto orale, o semplicemente noto anche a chi legge. Il modo più comune di tradurre tutto questo sarebbe stato "fa" e non "prima". La scelta della traduttrice rimuove un riferimento temporale che situava narratore e lettore in un presente almeno concettualmente condiviso. Cameroni non può aver pensato a un uso non standard dell'avverbio, poiché in contesti diversi il narratore si riferisce al passato nel modo più tradizionale. Il narratore usa "ago" quando sta andando indietro rispetto al tempo della narrazione, mentre "before" viene usato per discostarsi dalla sequenza temporale primaria. Talvolta, "ago" è impiegato anche in frasi del secondo tipo. In questi casi ha l'effetto di avvicinare la voce del narratore a quella del personaggio, in modo simile al discorso indiretto libero, nei passaggi con un forte coinvolgimento emotivo. Comunque lo si interpreti, l'uso di "ago" è stilisticamente rilevante e intensifica il collegamento tra il lettore-ascoltatore e il narratore o tra questi e il personaggio. Il numero di occorrenze (diciannove in tutto, sempre tradotte con "prima") non ammette la possibilità di una svista. Si tratta di una scelta che compromette un elemento essenziale del testo e impoverisce la tecnica narrativa.

Un altro caso ricorrente di alterazione di espressioni temporali rilevanti per la costru-

zione del narratore è l'uso di "tomorrow", di cui si riportano alcuni esempi. All'inizio del capitolo due Okonkwo, steso a letto, sente:

*Gome, gome, gome, gome*, boomed the hollow metal. Then the crier gave his message, and at the end of it beat his instrument again. And this was the message. Every man of Umuofia was asked to gather at the market place tomorrow morning (TFA 7).

Il suono del metallo cavo rimbombava cupo: *gome, gome, gome, gome*. Poi il banditore annunciò il suo messaggio e alla fine battè ancora il suo strumento. E questo era il messaggio.

L'indomani mattina tutti gli uomini di Umuofia dovevano raccogliersi sulla piazza del mercato (*Il crollo* 15).

Le note positive sono il mantenimento dello schema di lunghezza delle frasi, la 'non-punteggiatura', corrispondente a quella del testo fonte, e la conservazione dell'inizio di frase con la congiunzione, non ben visto in italiano. Stupiscono, invece, alcune caratteristiche: la divisione del paragrafo prima dell'inizio del messaggio, l'inversione dei "gome" e della loro spiegazione e la manipolazione della forma del messaggio.

Iniziando dai "gome" (che, per lo meno, vengono lasciati identici), probabilmente l'ordine invertito suono-spiegazione mira a rendere la frase meno insolita per il lettore italiano e a preparare all'onomatopea. È un peccato, dato che posto all'inizio della frase, "Gome, gome, gome, gome" risulta inatteso, straniante e prolungato, tutte caratteristiche dell'ogene del banditore nella notte. Questa simmetria è certamente intenzionale e sarebbe stato bene mantenerla in traduzione. Inoltre, l'opposizione suoni-rumori / silenzio è centrale in questo brano – e infatti dal banditore si passa al silenzio, alla voce della notte, poi *di nuovo al silenzio, e infine di nuovo al banditore*.

Per quanto riguarda la forma rielaborata del messaggio, la razionalizzazione di Cameroni – che riordina gli elementi per ricondurli a un normale discorso indiretto – è inadeguata. Il narratore usa due forme temporali diverse per ottenere un risultato ibrido: "was asked" e "tomorrow morning". È proprio la giustapposizione tra un comune passato narrativo con discorso indiretto e "domani mattina" che fa compiere al lettore un balzo nel tempo fino alla notte in cui il messaggio è stato diffuso. Tutto questo a maggior ragione perché il narratore – dopo aver parlato delle notti buie e di quelle illuminate dalla luna – torna al messaggio e all'espressione mista del tempo:

But this particular night was dark and silent. And in all the nine villages of Umuofia a town crier with his *ogene* asked every man to be present tomorrow morning (TFA 8).

Ma quella notte era buia e silenziosa. E nei nove villaggi di Umuofia un banditore con il suo *ogene* chiamava tutti gli uomini a raccolta per il mattino dopo (*Il crollo* 16).

Ne *Il crollo* si perdono alcuni elementi: la ripetizione di "tomorrow morning" non è né tradotta in una forma che si riferisca al futuro dal punto di vista dei personaggi (come "domani mattina"), né ripetuta uguale alla prima occorrenza. Questo accade invece in inglese ed è rilevante specialmente per la posizione a fine frase, che pone in risalto la scelta poco ortodossa del complemento di tempo.

Si noti anche “this particular night was dark and silent”, che diventa “quella notte era buia e silenziosa”<sup>1</sup>, appiattendo la qualità orale e il valore deittico dell’originale<sup>2</sup>. Da ultimo, “And in all the nine villages of Umuofia” diventa “E nei nove villaggi di Umuofia”. La perdita di “all” sottrae universalità a questi luoghi; i nove villaggi sono *il* luogo in questo romanzo, e se qualcosa li pervade, pervade tutto il mondo conosciuto. Questa è una caratteristica importante del testo, che lo pone in aperta sfida alla classica prospettiva eurocentrica e colonialista come strumento della “contro-storia” di Achebe (1997: 84). È fondamentale mantenere in traduzione questo genere di piccoli rimandi, di cui il romanzo è disseminato, per non impoverire rovinosamente i modi della rappresentazione di *Things Fall Apart*.

Un altro elemento fondamentale del rapporto tra il narratore e Umuofia è la rappresentazione della vita spirituale nei nove villaggi e del conflitto con il bianco. Achebe evita le dicotomie e, tramite una prospettiva allora inedita, mette in discussione il concetto lineare di progresso. A livello macroscopico, è vitale non assimilare i nomi degli dei, dei riti e delle cariche igbo a quelli noti al lettore italiano, per non appropriarsi dei rituali autoctoni, costringendoli a indossare una maschera e facendo un torto alla specificità culturale del testo. Alcuni esempi positivi in questo senso sono “the naming ceremony” (TFA 68) che conserva la sua estraneità e diventa “la cerimonia dell’assegnazione del nome” (*Il crollo* 75)<sup>3</sup>, o termini come “*egwugwu*” e “*chi*”, lasciati in igbo come nel testo fonte e spiegati solo se lo fa l’originale. Parzialmente negativo è invece “chief priests” (TFA 133) che diventa “sommi sacerdoti” (*Il crollo* 138), richiamando impropriamente l’antica religione ebraica; la scelta sarebbe accettabile se in inglese i termini corrispondessero, ma in questo caso si dovrebbe avere “high priests”.

Uno dei passaggi in cui Cameroni compromette il rapporto narratore-comunità è quello che svela la presenza di Okonkwo tra gli *egwugwu*:

Okonkwo’s wives, and perhaps other women as well, might have noticed that the second *egwugwu* had the springy walk of Okonkwo. And they might also have noticed that Okonkwo was not among the titled men and elders who sat behind the row of *egwugwu*. But if they thought these things they kept them within themselves. The *egwugwu* with the springy walk was one of the dead fathers of the clan. He looked terrible with the smoked raffia body, a huge wooden face painted white except for the round hollow eyes and the charred teeth that were as big as a man’s fingers. On his head were two powerful horns (TFA 79).

<sup>1</sup> Il suono e il ritmo della frase richiamano “Era una notte buia e tempestosa”, che tuttavia in inglese è “It was a dark and stormy night” quindi senza legami con il testo fonte (Cfr. Bulwer-Lytton 1873: 17. Si tratta del famoso incipit di *Paul Clifford*, reso ancora più celebre da Snoopy, il bracchetto dei *Peanuts*, di Charles M. Schulz).

<sup>2</sup> I riferimenti spazio-temporali sono spesso alterati nel *Crollo*; un esempio fra tanti è “This year they were the wise ones”, “Quell’anno risultarono i più saggi” (TFA 20, *Il crollo* 28).

<sup>3</sup> In altri casi, come nella versione tedesca di Heusler-Petzold (1983), il traduttore addomestica in “battesimo”; la scelta, oltre che eticamente discutibile, è anacronistica, dal momento che situa un rituale cristiano in epoca pre-missionaria.

Forse le mogli di Okonkwo, e probabilmente anche altre donne, avrebbero potuto notare che il secondo *egwugwu* aveva l'andatura elastica di Okonkwo. E forse avrebbero anche notato che Okonkwo non era in mezzo agli uomini di titolo e agli anziani che sedevano dietro la fila degli *egwugwu*. Ma se pensavano a queste cose, le tenevano per sé. L'*egwugwu* dall'andatura elastica era uno dei padri defunti del clan. Aveva un aspetto terribile con il corpo in rafia annerita dal fumo, con quell'enorme faccia di legno tutta dipinta di bianco, con i rotondi occhi infossati e i denti color del carbone grossi come le dita di una mano. Sul suo capo c'erano due enormi corna (*Il crollo* 86).

In italiano il narratore sembra subito più distaccato. A cambiare la prospettiva sono soprattutto i verbi dei primi periodi: "Forse [...] avrebbero potuto notare", "forse avrebbero anche notato". Sembra sottinteso "se avessero prestato più attenzione", il che dà al brano un tono paternalistico, quasi ironico. In teoria "might have noticed" può essere tradotto sia con "avrebbero potuto notare" che con "potevano aver notato". Tuttavia, mentre la prima scelta comporta gli svantaggi di cui si è appena detto, la seconda opzione non sottintende alcuna nota di derisione né allontana il narratore. Anzi, la scelta scartata otterrebbe un effetto simile a quello del narratore di Achebe, sottolineando la consapevolezza delle donne del clan e l'irrilevanza dell'identità dello 'spirito' ai fini del rito. Anche la descrizione dello spirito non convince: un solo "with" è tradotto da tre "con", ripetuti prima di ogni caratteristica, che ricordano lo stile e la cantilena di un libro per bambini; la stessa impressione si ha con "i denti **color del carbone**" e "**quell'**enorme faccia di legno **tutta** dipinta di bianco", che non trovano riscontro nel testo fonte. Gli occhi sono "hollow", dunque "cavi", "scavati" nella maschera e lasciati vuoti e neri, un tratto molto più impressionante della constatazione fisionomica della traduzione, in cui gli occhi "infossati" (assieme ad "aveva un aspetto terribile") fanno venire in mente una persona brutta o con una pessima cera, più che un'apparizione terrificante. Infine, le corna sono "powerful", dunque "vigorose", "possenti", non "enormi", differenza che in traduzione dà un tocco finale grottesco. Il narratore sembra descrivere una messinscena, non un rito solenne, e si ha l'impressione che prenda le distanze dalla folla ingenua.

Da ultimo, è interessante osservare alcuni esempi di come la gente di Umuofia parla dei missionari:

The white man is very clever. He came quietly and peaceably with his religion. We were amused at his foolishness and allowed him to stay (*TFA* 158).

L'uomo bianco è molto astuto. È venuto adagio e in pace con la sua religione. Noi ridevamo della sua follia e gli abbiamo permesso di restare (*Il crollo* 164).

Richiede particolare attenzione "we were amused at his foolishness": in questa frase, e in particolare in "amused" e in "foolishness", c'è l'atteggiamento di un superiore verso un inferiore – quasi di un adulto verso un bambino. Si tratta di una presa in giro benevola rivolta a qualcuno che non sa cosa sta facendo, il che non si riscontra affatto in "ridevamo di" e "follia", più maligni e meno accondiscendenti. Questi sono solo alcuni esempi di una fitta rete che costituisce la risposta polemica di Achebe all'immagine degli africani come

selvaggi, “strange beings jumping up and down” (Achebe 1990: 7); questi dettagli, tutt’altro che trascurabili, mostrano un punto di vista autoctono in cui sono i bianchi a sembrare un gradino più in basso nella scala dell’evoluzione<sup>4</sup>. Per le stesse ragioni è ottima la scelta di “gli abbiamo permesso” per “[we] allowed him”.

Come si è ribadito, un testo letterario raramente “gioca un solo gioco”<sup>5</sup>; questo è naturalmente il caso di *Things Fall Apart*. Il narratore di Achebe, nella sua complessità, non si limita a includere elementi aborigeni, ma si appropria (oltre che della lingua) della cultura inglese. Uno dei passaggi più evocativi in questo senso è riferito al primo missionario che arriva a Umuofia, di cui si dice che “[...] Mr. Brown came to be respected even by the clan, because he trod softly on its faith” (TFA 159); in queste parole si sente l’eco del verso finale della poesia “He Wishes for the Cloths of Heaven”, di W. B. Yeats: “Tread softly because you tread on my dreams”<sup>6</sup>. La traduzione italiana “non ne calpestava la fede” (*Il crollo* 165) mantiene solo in senso lato, lessicale, l’immagine. Cameroni sottolinea il concetto di ‘camminare sopra’ in modo piatto, superficiale, e perde la complessità del delicato rimando. In primo luogo “tread softly” è il gesto di chi cammina con attenzione, circospezione, delicatezza. L’immagine (negata da Cameroni) è quella di qualcuno che non può fare altro che camminare su qualcosa, ne è consapevole, e decide di farlo con tutta la delicatezza di cui è capace. Una metafora raffinata che celebra il lavoro di Mr. Brown e anticipa per antitesi la violenza che sarà propria di Mr. Smith e dei colonizzatori che, loro sì, calpesteranno la fede e le usanze del clan. Resa in modo adeguato, questa immagine è l’estrema sintesi della complessità con cui Achebe rappresenta l’uomo bianco, che nonostante tutto non viene ridotto a uno stereotipo. “Non ne calpestava la fede”, invece, reincarna lo stereotipo, e rinuncia alla possibile intertestualità. È piatto, nel senso che “calpestare la fede” o “calpestare i diritti di un altro” sono espressioni usate e abusate, e in quanto tali scivolano facilmente lasciando poco o nulla; “he trod softly on its faith” è un’espressione elegante e musicale, da cui anche il lettore anglofono che non conosca Yeats (e non si deve pensare che non ne esistano) ricava l’impressione che ci sia un ‘qualcosa’ oltre le parole. Questo ‘qualcosa’ è la poeticità del verso, e anche se si è convinti che nessuno in italiano riconoscerà il poeta, il compito del traduttore qui è fare sentire il ritmo e il respiro della *poesia*. Una soluzione sul genere di “si

<sup>4</sup> Uno degli obiettivi di Achebe è restituire a questi punti di vista dignità storica/di storia: “I would be quite satisfied if my novels (especially the ones I set in the past) did no more than teach my readers that their past [...] was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God’s behalf delivered them” (Achebe 1973: 4).

<sup>5</sup> Si veda Coetzee: “[...] the offensiveness of stories lies not in their transgressing particular rules but in their faculty of making and changing their own rules. There is a game going on between the covers of the book, but it is not always the game you think it is. No matter what it may appear to be doing, the story may not be really playing the game you call Class Conflict or the game called Male Domination or any of the other games in the games handbook. While it may certainly be possible to read the book as playing one of those games, in reading it in that way you may have missed something. You may have missed not just something, you may have missed everything” (1988: 3).

<sup>6</sup> “Had I the heavens’ embroidered cloths / Enwrought with golden and silver light, / The blue and the dim and the dark cloths / Of night and light and the half-light, / I would spread the cloths under your feet: / But I, being poor, have only my dreams; / I have spread my dreams under your feet; / Tread softly because you tread on my dreams” (Yeats 2007: 190).

muoveva con passo leggero sulla loro fede” o “camminava leggero sulla loro fede”, senza allontanarsi troppo dalla lingua usata nel testo, lascerebbe trasparire, in modo sottile, che la scelta delle parole ha una ragione precisa. Il lettore superficiale non vi farebbe caso – come non ne fa al testo originale; il lettore che conosce la poesia di Yeats ne sentirebbe l’eco; il lettore curioso potrebbe anche scoprire la poesia seguendo la traccia lasciata dal traduttore. La ricchezza della lingua non porta solo una serie di immagini, ma anche un arricchimento del testo sia verso l’interno che verso l’esterno. Camerini rinuncia al suono e alla delicatezza della frase, oltre che a conservare la citazione di Yeats. È possibile che la traduttrice abbia ommesso il rimando ritenendolo troppo oscuro in italiano. Tuttavia, viene spontaneo pensare che varrebbe la pena, e il testo non potrebbe che guadagnare, di fidarsi dei propri lettori. Forse non tutti coglierebbero il verso di Yeats, ma molti potrebbero sentirne *la poesia*. Si rimanda (eccezionalmente) alla nuova traduzione, che restituisce Yeats a questo passaggio, traducendo: “procedeva con passo leggero sulla religione altrui” (Achebe 2016: pos 1970). Pezzotta esplicita addirittura il legame con la poesia di Yeats in una nota a fine volume, in cui cita l’ultimo verso. Queste prime rilevazioni lasciano senza dubbio trapelare un atteggiamento di maggiore attenzione e rispetto verso il testo; naturalmente servirà un’analisi completa per sviluppare un giudizio critico su quest’opera, ma le premesse sembrano essere delle migliori.

A proposito del rapporto autore-narratore-missionari vale la pena aprire una piccola parentesi sulla casa editrice: la Jaca Book è tradizionalmente legata alla saggistica di tema religioso, in particolare cristiano, e vanta un importante catalogo di testi dedicati al dialogo culturale tra religioni e alla storia del cristianesimo<sup>7</sup>; viste queste premesse ci si sarebbe aspettati una traduzione più attenta agli elementi microscopici e alla conservazione della complessità originale. Il critico della traduzione, tuttavia, non deve confondere l’operato del traduttore con quello della casa editrice, né può ipotizzare una falla nel progetto traduttivo senza le necessarie informazioni sul traduttore e le sue intenzioni (Berman 2000: 71). Ciò detto, le scelte di Camerini rispettano ancora una volta gli elementi macroscopici e impoveriscono quelli più sottili, e dunque semplificano i livelli di maggior ricchezza del testo fonte.

### ‘Igblese’

La necessità di preservare le caratteristiche dell’originale è ancora più forte quando riguardano l’impronta igbo. Mescolandosi con l’inglese e appropriandosene, questa lingua dà origine a qualcosa di unico: l’‘igblese’<sup>8</sup>; si tratta di una lingua particolare, con ritmi e lessico propri e un proprio repertorio di metafore, in parte autonomo e in parte acquisito dalla lingua dei colonizzatori e contaminato. In questa ‘lingua nuova’ Achebe è riuscito a integrare “the distinctive rhetoric of African speech into the conventional western novel” (Irele 1990: 60). Riguardo alla forma da dare al testo postcoloniale, secondo Achebe non conta tanto in che lingua si scrive, ma che cosa si può fare con la lingua. L’autore sceglie l’inglese per appropriarsene e trasformarlo in “a new English, still in full communion with its ancestral

<sup>7</sup> Cfr. “Numero speciale sulla situazione editoriale e sulla Jaca Book”, editoriale straordinario estate 2000, <http://jacabook.it/presentazione.htm>.

<sup>8</sup> Il termine è di chi scrive.

home but altered to suit its new African surroundings" (Achebe 1965: 349). Prende così vita in *Things Fall Apart* una forma di inglese nuova, "recognizable to metropolitan Anglophones yet compellingly familiar to readers versed in Igbo language, culture, and thought" (Okeke-Agulu 2011: 71). In questo contesto le singole scelte acquistano un peso diverso e partecipano maggiormente alla struttura semantica del testo.

La ricchezza figurativa della lingua di Achebe è dunque parte integrante dello schema dei personaggi, della narrazione e della rappresentazione della cultura igbo con termini autoctoni. In questo senso, l'evocatività visiva della lingua deve essere rispettata a diversi livelli, a partire da quello basilare della raffigurazione. Una traduzione che sottovaluti questo aspetto danneggia anzitutto gli oggetti che compaiono più volte nel testo, creando una rete di immagini improprie. Un esempio tra tutti è quello di "recinto" per "compound". Un "compound" è una proprietà composta da più edifici e circondata da un muro; "recinto" evoca, nella migliore delle ipotesi, uno spazio circondato da uno steccato e, nella peggiore, una gabbia o un serraglio. È vero che anche in traduzione viene detto che la tenuta è circondata da "uno spesso muro di terra rossa" (*Il crollo* 19), ma la parola "recinto" è citata sessanta volte nel testo, e l'impressione che determina una ripetizione così frequente è più forte di una singola descrizione all'inizio del libro. Inoltre, "recinto" si presta a storpiature eclatanti, come quando Okonkwo "walking about aimlessly in his compound" (*TFA* 33) diventa "camminava avanti e indietro per il suo recinto senza uno scopo preciso" (*Il crollo* 40-41). L'immagine non è quella di un uomo che si aggira inquieto per la sua proprietà, ma piuttosto quella di un leone in uno zoo. È importante ricordare che "recinto", negli anni Settanta, era la traduzione normalmente adottata per "compound", in ambito letterario e istituzionale. Questo spiega la scelta di Camerini, ma la soluzione rimane inadeguata. Non è solo una questione di precisione terminologica, ma anche di visualizzazione e di caratterizzazione dei personaggi; sostituire il noto all'ignoto, applicando una strategia traduttiva addomesticante, dà vita a immagini sbagliate, che influenzano passaggi chiave e ne compromettono la duplice ricchezza, inglese e igbo. Vista la natura del testo, è importante mantenere le immagini igbo di cui è trapuntato il romanzo; questo vale non solo per gli oggetti, ma anche per l'uso insolito, 'contaminato', di termini comuni in inglese con un altro significato. Un esempio di quest'ultimo caso è "scrub the church" (*TFA* 144); la traduzione italiana "fare bella la chiesa" (*Il crollo* 149) è fuorviante: il lettore non igbo, senza filtri linguistici imposti, non vedrà terra rossa e paglia, ma marmi lucidi e decorazioni floreali.

Uno degli strumenti dell'igbolese è l'inserimento di metafore provenienti dall'etno-testo igbo. Non sono abbellimenti fini a se stessi, ma passaggi in cui il narratore sta traducendo dalla sua lingua madre in inglese. Sono i momenti in cui l'inglese viene messo da parte per fare spazio all'igbo. Anche altrove la sintassi e il lessico sono quelli della lingua di Umuofia, ma qui si tratta di un procedimento diverso: a parole e sintassi inglesi comuni si associa un concetto igbo. È intuitivo che una traduzione che si proponga di rispettare il testo fonte – e magari di arricchire la lingua e la cultura d'arrivo – deve preservare questi tratti e fare in modo che il testo tradotto mantenga la doppia complessità. Ne *Il crollo*, però, questo non accade e le interferenze vengono livellate. In questo modo, ad esempio, viene trattata la metafora "not find the mouth with which to tell of one's suffering" (*TFA* 42, 158). L'idea

di dover trovare non solo le parole, ma addirittura la bocca adatta per poter esprimere il proprio dolore è potente, tanto più perché del tutto inconsueta per un lettore non igbo. Si tratta di un'immagine che proietta il lettore in panni nuovi e in nuovi termini entro cui definire la realtà: quelli del narratore e dei personaggi. La traduzione italiana normalizza tutto questo, e cancella l'evocatività della lingua optando per un semplice "non trovare la forza di raccontare le proprie sofferenze" (*Il crollo* 50, 164). Un caso simile è quello in cui il concetto di "riunirsi per discutere" viene 'tradotto' in inglese con "whisper together" (*TFA* 64, 77, 134). In italiano questa espressione viene resa con "consultarsi" (*Il crollo* 70, 84, 139), e perde tutta la segretezza, la corallità e l'estraneità dell'originale. Senza dubbio soluzioni più vicine al testo fonte sarebbero un inciampo per il lettore e lo farebbero riflettere sulla lingua del narratore; curiosamente, questa è allo stesso tempo la ragione per cui allora furono scartate e per cui ora sarebbero preferibili.

### Conclusioni

Come prevede il modello di Berman, la valutazione finale è basata su un duplice principio: etico e poetico. "L'eticità è rappresentata dal rispetto, o meglio, da un certo rispetto dell'originale" (Berman 2000: 76). Il critico deve verificare che il testo sia rispettato non solo superficialmente, ma soprattutto in profondità, da una traduzione che, invece di imitarlo, lo "sfidi", creando un linguaggio nuovo con strumenti analoghi a quelli originali. Come mostrato, questo non accade ne *Il crollo*, nel quale sono i livelli macroscopici dell'estraneità a essere riprodotti, mentre le vene sottili che scorrono sotto il primo strato della lettera vengono annullate.

Per quanto riguarda la poeticità, il giudizio è almeno in parte positivo, nel senso che la traduzione "costituisce un'opera organica" (Berman 2000: 76), e non una serie disarticolata di frammenti. D'altra parte, l'organicità de *Il crollo* e la sua testualità non "corrispondono"<sup>9</sup> a quelle del testo fonte per intensità: la rete di rimandi intratestuali e parole chiave viene spesso violata; inoltre, l'alterazione degli elementi appena riassunti per il criterio di eticità intacca anche la struttura formale della traduzione, che in superficie "corrisponde" per molti versi all'originale, mentre lo segue molto meno quando la si analizza in profondità.

In conclusione, *Il crollo* non soddisfa i criteri di eticità e poeticità; per questo, e per i progressi fatti dagli studi traduttologici e dalla pratica traduttiva dal 1977 a oggi, si ritiene che la nuova traduzione (Pezzotta 2016) sia un passo ormai indispensabile. In attesa di un'analisi completa di questa nuova versione, è auspicabile una valutazione di quanto Pezzotta abbia rispettato i principi di accoglienza ed eticità in modo più avanzato di Antonioli Cameroni, estendendoli agli elementi microscopici. Questi elementi sono la carne viva del testo, e conservarli il più possibile è la chiave della differenza fra dare vita a un'opera ordinaria costellata di elementi stranianti e creare un qualcosa di profondamente ibrido. La voce di *Things Fall Apart* non può essere replicata in italiano, ma l'italiano deve creare, con gli stessi mezzi ideati da Achebe, una voce nuova che rifletta la complessità di quella originale.

---

<sup>9</sup> Si intende qui "corrispondere" nelle varie accezioni in cui il termine è usato da Berman (2000: 78).

**BIBLIOGRAFIA**

Edizioni consultate

Achebe, Chinua. 1958. *Things Fall Apart*. Oxford: Heinemann.

Achebe, Chinua. 1962. *Le locuste bianche*. Verona: Mondadori.

Achebe, Chinua. 1977. *Dove batte la pioggia*. Milano: Jaca Book.

Achebe, Chinua. 1978 [1958]. *Things Fall Apart*. Oxford: Heinemann.

Achebe, Chinua. 2002 [1977]. *Il crollo*. Roma-Milano: Jaca Book ed edizioni e/o.

Achebe, Chinua. 2016. *Le cose crollano*. Milano: La nave di Teseo.

**Bibliografia critica**

Achebe, Chinua. 1965. The African Writer and the English Language. *Transition*, 75/76: 342-349. <http://doi.org/10.2307/2935429> (consulted on 02/05/2016).

Achebe, Chinua. 1973 [1965]. The Novelist as a Teacher. G. D. Killam ed. *African Writers on African Writing*. London: Heinemann, 1-4.

Achebe, Chinua. 1978b. An Image of Africa. *Research in African Literatures*, 9, 1: 1-15.

Achebe, Chinua. 1984. *The Trouble with Nigeria*. London: Heinemann.

Achebe, Chinua. 1997. *Conversations with Chinua Achebe*. Jackson: University Press of Mississippi.

Achebe, Chinua, J. Mapanje & L. Fish. 2011. Chinua Achebe in conversation with Jack Mapanje and Laura Fish. David Whittaker ed. *Chinua Achebe's Things Fall Apart. 1958-2008*. Amsterdam-New York: Rodopi, 3-9.

Albertazzi, Silvia e Roberto Vecchi (a cura di) 2004. *Abbecedario postcoloniale 1-2: venti voci per un lessico della postcolonialità*. Macerata: Quodlibet.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin, eds. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.

Bartoloni, Paolo. 2003. Translating from the Interstices. Susan Petrilli ed. *Translation Translation*. Amsterdam: Rodopi, 465-474.

Bassnett, Susan & Harish Trivedi eds. 1999. *Post-colonial Translation. Theory and Practice*. London-New York: Routledge.

Beier, Ulli. 1959. In Search of an African Personality. *Twentieth Century*, 165, 4: 324-344.

Berman, Antoine. 1997. *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*. Macerata: Quodlibet.

Berman, Antoine. 2000. *Traduzione e critica produttiva*. Salerno-Milano: Oedipus.

Berman, Antoine. 2003 [1991]. *La traduzione e la lettera, o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet.

Brown, Hugh. 1981. Igbo Words for the non-Igbo: Achebe's Artistry in *Arrow of God*. *Research in African Literatures*, 12, 1: 69-85.

Brown, Nicholas. 2011. Chinua Achebe and the politics of form. *Research in African Literatures*, 42, 2: 87-90.

Carroll, David. 1990. *Chinua Achebe: Novelist, Poet, Critic*. London: MacMillan.

Cavagnoli, Franca. 2010a. *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*. Monza: Polimetrica.

- Cavagnoli, Franca. 2010b. Le insidie della razionalizzazione. Stefano Arduini e Ilide Carmignani (a cura di). *Le Giornate della traduzione letteraria. Nuovi contributi*. Urbino: Iacobelli, 97-102.
- Cavagnoli, Franca. 2012a. *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*. Milano: Feltrinelli.
- Cavagnoli, Franca. 2012b. Tradurre la letteratura: Fra negoziazione e compromesso. *Letteratura e Letterature*, 6: 85-94.
- Cavagnoli, Franca. 2014. Translation and Creation in a Postcolonial Context. Simona Bertacco ed. *Language and Translation in Postcolonial Literatures: Multilingual Contexts, Translational Texts*. New York: Routledge, 165-179.
- Coetzee, John Maxwell. 1988. The Novel Today. *Upstream*, 6, 1: 2-5.
- Eco, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Ekwe-Ekwe, Herbert. 2001. *African Literature in Defence of History: an Essay on Chinua Achebe*. Dakar: African Renaissance.
- Gagiano, Annie. 2012. Chinua Achebe's *Things Fall Apart* 1958-2008. David Whittaker ed. *Journal of Postcolonial Writing*, 4: 461-463.
- Gikandi, Simon. 2001. Chinua Achebe and the Invention of African Culture. *Research in African Literatures*, 32, 3: 3-8.
- Gołuk, Dorota. 2011. Chinua Achebe Translating, Translating Chinua Achebe: *Things Fall Apart* in Polish and the Task of Postcolonial Translation. David Whittaker ed. *Chinua Achebe's Things Fall Apart. 1958-2008*. Amsterdam-New York: Rodopi, 197-218.
- Grandi, Nicola. 2008. Pidgin e creoli. *Le lingue extraeuropee: Americhe, Australia e lingue di contatto*. Roma: Carocci, 273-318.
- Hamadi, Lutfi. 2014. Edward Said: the Postcolonial Theory and the Literature of Decolonization. *European Scientific Journal*, 10: 39-46.
- Innes, Catherine Lynnette. 1990. *Chinua Achebe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Irele, Abiola. 1990. The African Imagination. *Research in African Literatures*, 1: 47-67.
- Izevbaye, Dan. 2009. Chinua Achebe and The African Novel. Abiola Irele ed. *The Cambridge Companion to the African Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 31-50.
- Jardin, Michael. 2011. Achebe and the Politics of Magic. David Whittaker ed. *Chinua Achebe's Things Fall Apart. 1958-2008*. Amsterdam-New York: Rodopi, 13-34.
- Jervolino, Domenico. 2009. Berman e il problema della traduzione. *Kainos. Rivista online di critica filosofica*, 2, <http://goo.gl/UQjNFF> (consultato il 23/05/2016).
- Killam, Gordon Douglas. 1977. *The Writings of Chinua Achebe*. London: Heinemann Educational.
- Kolb, Waltraud. 2011. Re-writing *Things Fall Apart* in German. David Whittaker ed. *Chinua Achebe's Things Fall Apart. 1958-2008*. Amsterdam-New York: Rodopi, 177-196.
- Mccarthy, Eugene. 1985. Rhythm and Narrative Method in Achebe's *Things Fall Apart*. *Novel: a Forum on Fiction*, 18, 3: 243-256.
- Meschonnic, Henri. 2009 [1973]. Proposizioni per una poetica della traduzione. Siri Nergaard (a cura di). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 265-281.
- Nadiani, Giovanni. 2000. La critica della traduzione letteraria nell'epoca della letteratura digitale. *inTRAlinea*, 3, <http://www.intralinea.org/archive/article/1629> (consultato il 15/05/2016).

- Naumann, Michel. 2011. The Semantic Structure of *Things Fall Apart* and Its Historical Meaning. David Whittaker ed. *Chinua Achebe's Things Fall Apart. 1958-2008*. Amsterdam-New York: Rodopi, 55-66.
- Nkosi, Lewis. 1973. Fiction by Black South Africans. Gordon Douglas Killam ed. *African Writers on African Writing*. London: Heinemann, 109-117.
- Obiechina, Emmanuel. 1993. Narrative Proverbs in the African Novel. *Research in African Literatures*, 24, 4: 123-140.
- Ogbaa, Kalu. 1981. Interview with Chinua Achebe. *Research in African Literatures*, 12: 1-13.
- Ogede, Ode. 2011. Achebe's *Things Fall Apart*. *Research in African Literatures*, 4: 102-104.
- Ojaide, Tanure & Joseph Obi. 2002. *Culture, Society and Politics in Modern African Literature: Texts and Contexts*. Durham: Carolina Academic Press.
- Ojinmah, Umelo. 1991. *Chinua Achebe: New Perspectives*. Ibadan: Spectrum.
- Owusu, Kofi. 1991. The Politics of Interpretation: The Novels of Chinua Achebe. *Modern Fiction Studies*, 37, 3: 459-470.
- Ravenscroft, Arthur. 1969. *Chinua Achebe*. Harlow: Longman for the British Council and the National Book League.
- Ricoeur, Paul. 2001. *La traduzione: una sfida etica*. Domenico Jervolino (a cura di). Brescia: Morcelliana.
- Paustian, Megan Cole. 2014. "A Real Heaven on Their Own Earth": Religious Missions, African Writers, and the Anticolonial Imagination. *Research in African Literatures*, 45, 2: 1-25.
- Peresson, Giovanni. 2014. *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2014*. Ediser, <http://goo.gl/BbVDdF> (consultato il 20/05/2016).
- Rogers, Asha. 2013. Good Lord, These Africans are Writing Books! *Postcolonial Writing and Theory Seminar. Chinua Achebe and the African Writers Series at 50*. University of Oxford, <http://www.oxonianreview.org/wp/good-lord-these-africans-are-writing-books/> (consulted on 26/02/2016).
- Shelton, Austin. 1969. The "Palm-Oil" of Language Proverbs in Chinua Achebe's Novels. *Modern Language Quarterly*, 30, 1: 86-111.
- Singh, Rashna. 2011. The Art of Conversation. How the 'Subaltern' Speaks in Chinua Achebe's *Things Fall Apart* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. David Whittaker ed. *Chinua Achebe's Things Fall Apart. 1958-2008*. Amsterdam-New York: Rodopi, 35-53.
- Snyder, Carey. 2008. The Possibilities and Pitfalls of Ethnographic Readings: Narrative Complexity in *Things Fall Apart*. *College Literature*, 35, 2: 154-174.
- Stock, A. G. 1978. Yeats and Achebe. Catherine Lynnette Innes & Bernth Lindfors eds. *Critical Perspectives on Chinua Achebe*. Washington (DC): Three Continents, 86-91.
- Toury, Gideon. 2010 [1980]. Principi per un'analisi descrittiva della traduzione. Siri Nergaard (a cura di). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 181-223.
- Toury, Gideon. 2012. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Philadelphia: John Benjamins.
- Venuti, Lawrence. 2012. *Translation Changes Everything. Theory and Practice*. London-New York: Routledge.
- Vivan, Itala. 2012. La fortuna delle letterature africane in Italia nei cinquant'anni della post-colonialità, 1960-2010. *Scritture Migranti*, 6: 249-271.

Wren, Robert. 1981. *Achebe's World: The Historical and Cultural Contexts of the Novels of Chinua Achebe*. Harlow: Longman.

Yeats, William Butler. 2007. *Poems*. Raleigh: Hayes Barton Press.

Zabus, Chantal. 1990. The Logos-Eaters: the Igbo Ethno-Text. *Kunapipi* (Special Issue in Celebration of Chinua Achebe), 12, 2: 19-30.

Zabus, Chantal. 1993. Criticism of African Literatures in English: Towards a Horizon of Expectation. *Revue De Littérature Comparée*, 67, 1: 129-148.

Zabus, Chantal. 2007. *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*. Amsterdam: Rodopi.

**Giulia Costanza Caterini** is a translator, interpreter and teacher of English as a second language. Her research focuses on translation studies, literary translation and postcolonial studies, particularly on productive translation criticism and translation practice.

[gccaterini@gmail.com](mailto:gccaterini@gmail.com)