

Dottorato di Ricerca in Letterature e Media: Narratività e Linguaggi Ciclo XXX

Curriculum in Teoria e Prassi della traduzione letteraria

Giorgio Manganelli e la traduzione

Cognome / Surname Vincenzi Nome / Name Federica

Matricola / Registration number 1015328

Tutor: Prof. Paolo Giovannetti

Cotutore / Co-tutor: Prof. Edoardo Zuccato

Coordinatore / Coordinator: Prof. Vincenzo Trione

ANNO ACCADEMICO / ACADEMIC YEAR 2017-2018

Indice

0. Introduzione.....	1
1. Manganelli e Poe.....	4
1.1. Il laboratorio critico di Manganelli: appunti critici giovanili e note su Poe.....	4
1.1.1. I contributi sul «Ragguaglio Librario» 1946 - 1949	9
1.1.2. Il frammento su The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket.....	18
1.2. Manganelli, Poe e la letteratura fantastica.....	21
1.3. Il principio estetico e il cattivo gusto ne I racconti: manifestazioni dell'al di là letterario	26
1.4. Cronaca manganelliana della tragica parodia inscenata ne La rovina della casa degli Usher	30
2. Note di Italo Calvino alle traduzioni dei Tales nella versione di Giorgio Manganelli	33
2.1. L'interesse di Calvino per la produzione manganelliana.....	33
2.2. Edgar Allan Manganelli.....	40
3. Vicissitudini editoriali, premi letterari e note di Manganelli alla traduzione de I racconti di Poe.....	49
3.1. Vicende editoriali	49
3.2. Il premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica 1984	53
3.3. La Nota del traduttore.....	58
4. Prassi traduttive a confronto	68
4.1. Traduttori a confronto: Manganelli, Cinelli e Vittorini.....	68
4.1.1. Delfino Cinelli e l'incubo della traduzione di Poe.....	69
4.1.2. Elio Vittorini, il traduttore e la sua ombra.....	74
4.2. Dall'avantesto al testo: Testimonianza sul caso del signor Valdemar	91
4.3. Testi e traduzioni a confronto: metodologie d'analisi.....	99
4.3.1. Massoni, muratori e cazzuole: ambiguità lessicale	103

4.3.2.	La lettera trafugata	107
4.3.3.	Perché il francesino porta il braccio al collo: analisi delle strategie compensative.....	115
4.3.4.	Considerazioni sulle analisi	125
5.	Tradurre la short story: Manganelli e la traduzione dei racconti di O. Henry	132
5.1.	William Sydney Porter: ritratto biografico	132
5.2.	O. Henry e il genere della short story.....	133
5.3.	Le traduzioni italiane di O. Henry e la fortuna e l'angoscia di Manganelli ...	147
5.4.	Introduzione all'Arcadia: la prefazione di Manganelli alla raccolta di O. Henry	150
6.	Analisi comparative delle traduzioni dei racconti di O. Henry	157
6.1.	“Lo sbirro e l'inno”: tradurre i realia.....	157
6.2.	Il riscatto di Capo Rosso.....	173
6.3.	La palma di Tobin	181
6.4.	Conclusioni	191
7.	Manipolazione testuale: la traduzione di Confidence di Henry James	192
7.1.	Manganelli, il giovane traduttore	192
7.2.	Due analisi traduttive a confronto: Gregory Dowling e Viola Papetti.....	200
8.	Confidence nella traduzione di Giorgio Manganelli	211
8.1.	Tradurre le voci dei protagonisti.....	211
8.2.	Traduzione del termine “confidence”.....	223
8.3.	Espressioni idiomatiche, omissioni e manipolazioni testuali	229
8.4.	Conclusioni sul giovane traduttore Manganelli	235
9.	Manganelli traduttore	237
10.	Bibliografia delle traduzioni di Giorgio Manganelli.....	241
11.	Bibliografia.....	242

0. Introduzione

Questo elaborato si prefigge il compito di presentare Giorgio Manganelli nella sua polimorfica veste di traduttore. Molto è stato scritto sulla prosa di Giorgio Manganelli, ma assai poco è stato detto sulla sua carriera di traduttore. Prima di diventare il Manganelli scrittore che noi tutti conosciamo e apprezziamo, Manganelli fu molte altre cose, tra le quali anche un traduttore. Manganelli tradusse occasionalmente nell'arco della sua carriera e sviluppò una sorta d'angoscia molto profonda nei confronti della pratica, probabilmente perché la traduzione richiedeva uno sforzo notevole e alle volte insopportabile. Attraverso questo studio si ambisce a far luce su un'area isolata e discontinua, che reclama con forza il proprio diritto di cittadinanza all'interno del complesso universo manganelliano.

La nostra ricerca afferisce al campo dei *Translation Studies*, i quali, per il loro carattere interdisciplinare, vengono in genere collocati all'interno delle letterature comparate. È parso dunque imprescindibile tenere in debito conto non solo la componente linguistica dei testi analizzati, ma anche e soprattutto il contesto storico ed editoriale in cui le traduzioni sono state realizzate. Inoltre, si è scelto di individuare e analizzare tutto il materiale critico che accompagnò la realizzazione delle traduzioni di Manganelli, condizionandola. La ricostruzione filologica di questa ricerca prende origine dallo studio dei cinque quaderni di appunti critici inediti scritti da Manganelli tra 1948 e 1956 (custoditi presso il Centro manoscritti dell'Università di Pavia, fondato da Maria Corti). Attraverso questi frammenti si assiste, seguendo incerti e discontinui tracciati di penna, alla fabbricazione di una precisa e camaleontica personalità letteraria. Il laboratorio "pre-Manganelli" è una straordinaria officina del prosatore, e rappresenta un fertile terreno in cui vengono abbozzati i primissimi pensieri critici in brevi e concisi nuclei di testo.

In questo elaborato vengono esaminati, attraverso la metodologia dell'analisi linguistica contrastiva, tre specifici *case studies*. Le traduzioni in questione sono: *I racconti* (1983) di Edgar Allan Poe, *Memorie di un cane giallo* (1962) di O. Henry e *Fiducia* (1946) di Henry James. Queste tre traduzioni sono rappresentative di tre periodi diversi nella vita dell'autore e ognuna di esse evidenzia un grado diverso di presenza nel testo dell'universo linguistico dello scrittore-traduttore. Si è scelto inoltre nell'analisi qualitativa di selezionare e analizzare alcuni passi significativi dei suddetti testi.

L'elaborato si suddivide in dieci capitoli. I primi quattro capitoli si focalizzano sul rapporto letterario tra Manganelli ed Edgar Allan Poe. Vengono pertanto scandagliati tutti gli appunti critici giovanili sullo scrittore bostoniano e vengono analizzati tutti i relativi saggi della maturità. Seguono le analisi di alcuni commenti interessanti formulati da Calvino sulla qualità della traduzione realizzata da Manganelli. Inoltre, è sembrato doveroso descrivere le fortunate circostanze editoriali che portarono alla realizzazione del progetto editoriale e traduttivo. Si giunge quindi alla sezione dedicata alle analisi linguistiche. Il capitolo si dirama in diverse sottosezioni, poiché si è scelto di proporre un confronto tra la traduzione realizzata da Manganelli e quelle di altri due scrittori-traduttori: Elio Vittorini e Delfino Cinelli. Pertanto essendo questi ultimi afferenti ad un sistema culturale ed editoriale antecedente, si è ritenuto opportuno presentarli in veste di traduttori, fornendo le coordinate necessarie per una comprensione profonda delle condizioni in cui le presenti traduzioni vennero realizzate. Il capitolo include anche dell'analisi dell'avantesto della traduzione di *Testimonianza sul caso del signor Valdemar*. La sezione si conclude con l'analisi linguistica contrastiva delle traduzioni, mettendo in evidenza le soluzioni creative, le discrepanze e le analogie tra i tre testi presi in considerazione.

I capitoli centrali, rispettivamente il quinto e il sesto, del presente studio si incentrano sull'analisi linguistica di alcuni racconti della raccolta *Memorie di un cane giallo* di O. Henry. Anche in questa occasione si è scelto di presentare le peculiari caratteristiche letterarie dello scrittore americano. Inoltre, la traduzione realizzata da Manganelli viene analizzata contrastivamente e consequenzialmente a quella realizzata da Luigi Brioschi. In tale modo le caratteristiche stilistiche e qualitative della traduzione di Manganelli sono emerse con maggiore chiarezza. I racconti analizzati sono i seguenti: *Lo sbirro e l'inno*, *Il riscatto di Capo Rosso* e *La palma di Tobin*.

I capitoli che chiudono il presente studio si concentrano sull'analisi linguistica contrastiva di *Fiducia* di Henry James, la prima traduzione realizzata da Manganelli. In questo caso un valido supporto all'analisi è stato fornito da due studi preesistenti, il primo realizzato da Viola Papetti e il secondo da Gregory Dowling. L'analisi linguistica si concentra principalmente su alcuni aspetti relativi alla traduzione dei diversi registri dei

personaggi del romanzo, di espressioni idiomatiche e della traduzione del termine fondamentale “*confidence*”.

Lo studio si chiude con una breve riflessione su Manganelli traduttore. Oltre all’apparato bibliografico, per correttezza, è stata integrata una lista contenente tutte le traduzioni realizzate da Manganelli nell’arco della sua carriera. Con l’auspicio che questo possa essere il primo di molti studi sulla qualità stilistica delle traduzioni realizzate dal «malinconico tapiro»¹.

¹ P. CITATI, *Giorgio, malinconico tapiro*, in «la Repubblica», 18 luglio 1990; poi in Id., *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov*, Mondadori, Milano 2005; qui si cita da Giorgio Manganelli, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, «Riga», n. 25, 2006, p. 256.

*Una convivenza di oltre un anno –
convivenza quotidiana, coniugale
– con Edgar Allan Poe è
un’esperienza stupenda e
stremante; una perfetta luna di
miele conclusa con un uxoricidio.*

Giorgio Manganelli

1. Manganelli e Poe

1.1. Il laboratorio critico di Manganelli: appunti critici giovanili e note su Poe

Non sarebbe del tutto inappropriato confutare la parziale capziosità della presente epigrafe; difatti la convivenza, seppur occasionale e fugace, di Manganelli col bizzoso Poe e i suoi *Tales* ha avuto inizio quasi un quarantennio prima rispetto al 1983, anno della pubblicazione delle traduzioni de *I racconti*². Nel 1948 il giovane Manganelli, Professore di inglese all’epoca ventiseienne, era un fagocitatore avido di letture e di lì a poco sarebbe divenuto scrittore, traduttore occasionale, saggista, parallelista³, corsivista, critico

² E. A. POE, *I racconti*, trad. di G. Manganelli, Einaudi, Milano, 1983.

³ Il termine “parallelista” viene utilizzato da Manganelli per riferirsi alla figura dello scrittore che si appresta a scrivere di un libro parallelo: «Il parallelista [...] alloggia tra innumerevoli prove, non sa di che. Questo sconcerto è essenziale. Esso gli consente di esercitare la regola aurea del parallelista, che è: “Tutto arbitrario, tutto documentato”.» G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, op. cit., p. 8.

Alla domanda posta in un’intervista «*ma che cos’è un libro parallelo?*» Manganelli rispose: «È un libro che ne adopera un altro per esistere, è una forma di simbiosi» G. Manganelli, *Nel mio Pinocchio tutto è arbitrario perché documentato*, in Id., a cura di R. Deidier, *La penombra mentale*, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 38.

Manganelli, nel suo personale percorso letterario, sviluppò il concetto di “libro parallelo”, più propriamente noto come processo di riscrittura. Nella seconda metà del Novecento diversi autori si cimentarono nella pratica della riscrittura prendendo come materiale di partenza il racconto di Collodi, tra i quali si ricordano: *Commento alla vita di Pinocchio* (1966) e *La vita nova di Pinocchio* (1971) di Luigi Compagnone, l’adattamento per il teatrale di Carmelo Bene nel 1964, *Contro Maestro Ciliégia* (1977) del vescovo Giacomo Biffi e *Pinocchio con gli stivali* (1977) di Luigi Malerba. In questa pratica la scrittura si origina da un libro di riferimento; attraverso l’esplorazione e l’estensione delle possibilità narrative escluse o, come

letterario, consulente editoriale⁴ nonché profondo conoscitore della letteratura anglofona. Manganelli nel 1948, seppur giovanissimo, aveva già tradotto diverse opere per editori importati quali: *Fiducia*⁵ di Henry James per l'Istituto Editoriale Italiano e *Una volta sola nella vita*⁶ di Tom Hanlin per Mondadori. Inoltre, aveva pubblicato, su diversi quotidiani e riviste specializzate, alcuni brevi articoli di critica letteraria.

Le sue brevi esercitazioni critiche, che racchiudono perfino frammenti composti da un solo periodo, sono raccolte in cinque quaderni di appunti⁷ conservati presso il Fondo Manganelli del Centro per la tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, fondato da Maria Corti nel 1973. In questi quaderni giovanili è possibile rintracciare sporadiche allusioni all'autore bostoniano, spesso in relazione ad altri scrittori: Keats, Baudelaire, Lawrence. Dall'insieme degli appunti critici su Poe emerge una precisa volontà d'indagine di un'aerea culturale ben specifica che spazia tra il Romanticismo e il Simbolismo. Manganelli in queste frammentarie raccolte critiche intesse, con meticolosa accortezza filologica, una tela invisibile di relazioni poetiche; ripercorre e richiama i nomi e luoghi della letteratura europea e nord-americana riscoprendo, attraverso una sottile e funambolica indagine, un atlante della topografia letteraria mondiale inevitabilmente interconnesso. D'altronde Manganelli ha sempre

suggerisce Manganelli, «nascoste» (dando vita sulla pagina a trame e personaggi latenti), il testo stesso si amplia e si dilata, diventando pluridimensionale:

«Si presuppone in genere che un libro parallelo sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro, una lamina scritta che mima forme e dimensioni di altra lamina, e ne insegue i caratteri, i segni, parte traducendo, confermando, negando, ampliando; avrebbe dunque del commento, e da questo si distinguerebbe per la continuità non frammentata a chiosa di singole parole, ma piuttosto atteggiata a parafrasi volta a volta pantografata o miniaturizzata, o al tutto deviata.[...] Insomma, si immagini che il libro di cui si vuol disporre la struttura parallela sia non già simile a lamina inscritta, ma piuttosto ad un cubo: ora, se il libro è cubico, e dunque a tre dimensioni, esso è percorribile non solo secondo il sentiero delle parole sulla pagina, coatto e grammaticalmente garantito, ma secondo altri itinerari, diversamente usando i modi per collegare parole e interpunzioni, lacune e “a capo”.» G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino 1977; ora Adelphi, Milano 2002, p. 7.

Un altro esperimento di libro parallelo, seppure d'impianto drammaturgico, pubblicato nello stesso anno è rappresentato da:

G. MANGANELLI, *Cassio governa a Cipro*, Rizzoli, Milano, 1977.

⁴ Cfr. G. MANGANELLI, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, a cura di S. Nigro, Adelphi, Milano, 2016.

⁵ H. JAMES, *Fiducia*, trad. di G. Manganelli, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1946.

⁶ T. HANLIN, *Una volta sola nella vita*, trad. di G. Manganelli, Mondadori, Milano, 1947.

⁷ Il testo da cui verranno tratti i frammenti e gli appunti critici giovanili di Manganelli è in via di pubblicazione e viene utilizzato in questo elaborato grazie alla gentile concessione del curatore il Dott. Federico Francucci. G. MANGANELLI, *Appunti critici*, a cura di F. Francucci.

dimostrato diffidenza nei confronti di sistemi codificati, classificati, ben definiti⁸; egli è stato un esploratore maniacale del disordine letterario; svelando, nei suoi articoli e saggi⁹, i trucchi della composizione letteraria, descrivendo dettagliatamente il *modus operandi* e la rete di relazioni letterarie che si celavano dietro la costruzione dell'opera. Ne è un chiaro esempio la seguente riflessione:

«Ma devo ritornare a una vecchia idea: paragonare K.[Keats] Poe e Baudelaire, e più il secondo del primo. Baudelaire è vergine – tutto si salva e riscatta nella poesia – per lui la poesia è sacramento, è grazia, è il perdono di Dio. Altra testa era Baudelaire che non un Poe: ma anche Poe ha queste salvazioni; direi più che una fede, la poesia era la sua intelligenza, il suo carattere.»¹⁰

Le considerazioni che emergono dai quaderni sono sfolgoranti: si esauriscono nell'arco di periodi brevi e sintetici. Sono dei veri e propri prematuri tentativi manganelliani; dei quali si può immediatamente attestare la paternità intellettuale, ma nei quali si intravedono caratteristiche linguistiche e sintattiche differenti rispetto agli scritti critici della maturità. Difatti, l'opulenta prosa, fatta di orpelli barocchi, risulta parzialmente assente: si delineano opinioni in periodi esili e frammentari, privi di ogni complessità sintattica. Gli appunti risultano essere dei nuclei critici essenziali; spunti dai quali Manganelli attingerà per la realizzazione di saggi e articoli critici più complessi ed articolati. In questi diari d'appunti si delinea la primissima officina del pensiero critico manganelliano; una versione agile e scaltra, verbalmente poco articolata, che può essere collocata e considerata a tutti gli effetti all'interno di una fase preliminare, preparatoria, di vera e propria costruzione del suo pensiero critico.

⁸ Manganelli ha sempre ritenuto inadeguato e sostanzialmente incompleto il canone della letteratura italiano delineato da De Sanctis; difatti in una intervista sull'*Adone* dichiarò:

«Per capirlo [riferendosi all'*Adone*] però – per “leggerlo” – bisogna “sleggere” De Sanctis. E non dico demolire, ma almeno ampliare una biblioteca della letteratura italiana fabbricata da De Sanctis appunto, e in parte anche da Croce (che tuttavia, col Seicento, pur non amandolo, si era compromesso).» G. Manganelli, *Cavalier Marino, ritorniamo al tuo Adone*, a cura di L. Lilli, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 36.

⁹ Cfr. G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano, 1964; ora Adelphi, Milano, 2004.

¹⁰ G. MANGANELLI, *Appunti critici*, op. cit., p.22.

L'unico appunto pertinente e relativo ai *Tales of the Grotesque and Arabesque* di Edgar Allan Poe riguarda un commento breve e lapidario sulla traduzione realizzata in collaborazione da Delfino Cinelli e Elio Vittorini nel 1937, *Racconti e Arabeschi*¹¹:

«Ho finito di rileggere dopo tanto tempo Poe: ora l'ho letto nella famosa trad. di Vittorini e Cinelli. Poe mi fece impazzire un tempo: ora un po' meno. Puzza. Lo preferisco forse grottesco. *Extraordinary* mi lascia poco convinto. Eppure... Chi sa: ci devo ripensare.»¹²

Dall'analisi di questa breve chiosa emergono due dati interessanti: da un lato Manganelli conferma di essere un “rilettore”¹³ attento, non solo del testo originale in lingua inglese, ma soprattutto della traduzione italiana – difatti, sugli scaffali della biblioteca di Manganelli¹⁴ si registrano tre diverse ristampe della medesima traduzione¹⁵, e la prima, del 1937, mostra glosse e segni di lettura –, dall'altro confessa di non essere stato in grado di individuare nella traduzione di Cinelli e Vittorini il registro grottesco che contraddistingue nettamente l'intera produzione di Poe. Quest'ultima osservazione è particolarmente ricorrente negli scritti di Manganelli; difatti, nel 1983, nella *Nota del Traduttore*, saggio che precede ed introduce la propria traduzione dei racconti di Poe, Manganelli riprenderà tale concetto definendolo con precisione e indicandolo come centro focale dal quale si origina la propria traduzione:

¹¹ E. A. POE, *Racconti e Arabeschi*, trad. di D. Cinelli e E. Vittorini, Mondadori, Milano, 1937.

¹² G. MANGANELLI, *Appunti critici*, op. cit., p.33.

¹³ Negli appunti critici giovanili Manganelli confessa più volte di aver riletto, dopo qualche anno, alcuni romanzi. Il prodotto dell'attenta rilettura è, in quasi tutti i casi, una posizione critica sensibilmente differente, come dimostra il caso della rilettura, in lingua originale, di *Jane Eyre* di Charlotte Brontë: «Rileggendo (in inglese, ora) dopo qualche anno, *Jane Eyre*, della Charlotte Brontë (1847) ricordo una vecchia, solida impressione: la Brontë è, qui almeno, una sana, soda, gagliarda liberale: il suo destino è terrestre, e, quantunque non giunga a chiarire la sua terrestrità se non sul piano emotivo, c'è una continua, costante polemica con le ragioni della trascendenza, che non costituiscono il nocciolo “progressivo”. Il libro non è ben costruito, è spesso goffo, e anche improbabile: né è sempre *broad-minded*; anzi, al contrario, c'è qualche cenno di grettezza e puritanesimo (vedi come tratta i francesi): ma la figura è vitale, è concreta, ed onestamente intenta a chiarirsi il proprio destino terrestre.» G. Manganelli, *Appunti critici*, op. cit., p. 160. Questo estratto è tratto dal “Quaderno V” datato 9 APRILE 1954 – 14 GENNAIO 1956 ROMA.

Sulla rilettura Manganelli afferma: «Il lettore, e soprattutto il rilettore attento, non ignora che una pagina, una riga, una parola è un gran suono dentro di lui, un rintocco cui offre i suoi nervi, gli anfratti anonimi, le latebre latitanti e tenebrose.» G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, op. cit., pp. 18-19.

¹⁴ Donata e conservata anch'essa presso il Fondo Manoscritti pavese.

¹⁵ «Manganelli si riferisce a Edgar Allan Poe, *Racconti e arabeschi*, traduzione di D. Cinelli e E. Vittorini, Mondadori (collana “Biblioteca romantica”), Milano, 1937. Il volume è custodito nella biblioteca pavese e mostra sottolineature e altri segni di lettura. Sugli scaffali ci sono anche la seconda edizione del 1942 e la quarta del 1970.» F. Francucci, *Note*, in G. Manganelli, *Appunti critici*, op. cit., p. 248.

«In primo luogo, c'è il problema del tono; Poe ha due registri di fondo: orrido-grottesco; potremmo aggiungere visionario, [...] Poe è noto come scrittore dell'orrore; ma leggendo e traducendo ci si avvede che orrore e grottesco sono nitidamente contigui; [...]»¹⁶

Manganelli dopo essersi cimentato nella traduzione de *I racconti* di Poe afferma, ancora una volta, con estrema chiarezza quali siano le coordinate del tono dell'opera di Poe, ovverosia: «orrido-grottesco» e «visionario». In aggiunta egli spiega che durante l'operazione di traduzione si convinse del fatto che entrambi i registri si collocavano sullo stesso asse in contiguità; ragione per cui, secondo Manganelli, il registro grottesco non può in alcun caso essere refrattario all'orrore. La traduzione di Cinelli e Vittorini inaspettatamente non lo convinse, anzi «puzza»; sentenza olfattiva e lapidaria che sembra portare con sé un giudizio critico estremamente insoddisfatto, tuttavia il giovane Manganelli cautamente, nelle righe successive, mette prontamente in discussione il suo giudizio, congelandolo. La traduzione di Cinelli e Vittorini non lo convinse pienamente («lo preferisco grottesco»), giacché, secondo Manganelli, verrebbero a mancare i registri fondanti dell'opera. Per queste ragioni la presente indagine si pone come obiettivo quello di determinare, attraverso l'analisi comparativa di alcuni passi scelti delle traduzioni, quale sia il registro impiegato da Cinelli e Vittorini nella traduzione del 1937 e individuare, laddove fosse possibile, questa carenza tonale dell'opera segnalata già nel biennio 1948-1949 da Manganelli.

¹⁶ G. MANGANELLI, *Nota del traduttore*, in E. A. Poe, trad. di G. Manganelli, *I racconti*, Einaudi, Torino, 1983, p. XLI.

1.1.1. I contributi sul «Ragguaglio Librario» 1946 - 1949

Giorgio Manganelli dal marzo del 1946 al dicembre del 1949 collaborò, pubblicando numerosi articoli (circa una sessantina), principalmente con la rassegna mensile bibliografica culturale «Ragguaglio Librario»¹⁷. Si tratta essenzialmente di brevi recensioni critiche, volte, nella maggior parte dei casi, alla divulgazione e alla diffusione di opere e teorie letterarie di scrittori statunitensi. In questa cornice Manganelli dedica tre articoli a Edgar Allan Poe e ai suoi scritti, rispettivamente uno nel 1948 e due nel 1949.

Nell'agosto del 1948 Manganelli pubblicò l'articolo dal titolo *Personalità e poesia di Poe*¹⁸ al quale fa seguito, sempre sulla stessa pagina, un'appendice concisa sulla traduzione delle poesie di E. A. Poe¹⁹ nella versione realizzata da Gabriele Baldini²⁰. Tutti gli articoli giovanili di Manganelli su Poe, pubblicati sul «Ragguaglio Librario», sono letteralmente pervasi dalla dotta, illuminante e carsica presenza degli studi condotti da Gabriele Baldini. Difatti, sebbene esistessero già numerose traduzioni dell'opera di Poe, non ultima quella citata pocanzi *Racconti e Arabeschi* frutto della collaborazione tra Elio Vittorini e Delfino Cinelli (1937), sul finire degli anni Quaranta del secolo scorso, Baldini s'impegnò, oltre alla pubblicazione di monografie e studi critici sul poeta di Boston, in una cospicua e importante opera di traduzione delle opere di Poe. È indubbia la stima che il giovane Manganelli nutre nei confronti dell'eminente studioso, il cui prezioso impegno, sempre secondo Manganelli, contribuì ad arricchire e aggiornare la bibliografia critica italiana su Poe. Lo stesso Manganelli apre il suo primo articolo sul «Ragguaglio», con

¹⁷ Manganelli nel periodo che va dal 1946 al 1949 collaborò, sebbene in misura minore, anche con «La Gazzetta di Parma» e la rivista «La Fiera Letteraria».

¹⁸ G. MANGANELLI, *Personalità e poesia di Poe*, 1948, in «Ragguaglio Librario», 16, n. 8, febbraio 1948, p. 13.

¹⁹ G. MANGANELLI, *Su E. A. Poe, Les poèmes, traduits de l'anglais par Stephane Mallarmé, introduzione e note in italiano a cura di G. Baldini, Firenze, Fussi collana «Il Melagrano», 1947*, in «Ragguaglio Librario», 16, n. 8, febbraio 1948, p.13.

²⁰ Quando Manganelli nel 1953 si trasferì definitivamente a Roma, a seguito del leggendario viaggio in lambretta, inizialmente insegnò letteratura inglese, proprio come assistente del Professor Gabriele Baldini presso il magistero di Roma. Successivamente rinunciò all'incarico e alle ambizioni accademiche motivando questa scelta come segue:

«sarei diventato professore universitario di ruolo a quasi sessant'anni.» G. Manganelli, *L'aggettivo non morirà*, a cura di G. Nascimbeni, in *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Editori Riuniti, Roma, p. 132.

una sorta di tributo, esaltando i risultati, relativi al nuovo ritratto psicologico di Poe, emersi dagli studi di Baldini²¹:

«È anzi un'immagine incredibilmente invilita questa che il Baldini ci offre: volto non più d'arcangelo precipitato, ma d'uomo che sarebbe spregevole se non fosse incosciente, sprovvisto di ogni forma di dignità, puerilmente egocentrico, scioccamente mistificatore, querulo e vanitoso. Ma c'è un lato del ritratto psicologico del Poe che mi pare esca dal fatto personale, per divenire storico: e cioè, Poe è individuo sganciato dalla storia e dalla successione delle relazioni umane che fanno la nostra vita. È già l'uomo *aux semelles des vents*, per il quale i ricordi sono figurazioni emotive, immagini, di cui il tempo che le esclude è elemento esso pure figurativo, o transfigurativo; uomo, insomma, che si muove in un ambiente tutto mentale, lirico, avventuroso, in cui vagamente cercheremo una topografia concreta, di case e strade che non siano simboli di un'angoscia interiore.»²²

In questo passo Manganelli, dopo aver studiato attentamente la monografia dedicata a Poe da Baldini, traccia e delinea, dalla complessità psicologica dell'autore, un nuovo profilo storico. Nell'accurata descrizione si nota come la visione romantica e baudelairiana sia stata concettualmente superata; ovverosia, la figura di Poe idealizzato e rappresentato come un angelo precipitato in terra viene definitivamente svilita e messa da parte. Manganelli, come d'altronde molti altri studiosi dell'epoca, rivaluta e rivendica, nell'esistenza del poeta, la componente antieroica; visceralmente legata alla mortalità della carne, alla viziosità e all'egocentrismo dell'essere.

La premessa su Poe presentata pocanzi dal giovane Manganelli, se avulsa dal contesto, potrebbe quasi essere letta come una confessione autobiografica del Manganelli-scrittore del futuro. I fatti psicologici in Poe, sono per l'appunto, accadimenti reali che popolano e abitano gli spazi mentali. Tramite queste visioni l'autore riuscì a concepire e successivamente a costruire macchine narrative asfissianti ed eteree. A tale proposito qualche anno prima, precisamente nel 1945, il giovane Manganelli, allora ventitreenne, annotò in un diario personale quanto segue:

²¹ Manganelli si riferisce in particolar modo alla seguente raccolta di studi di Baldini: G. BALDINI, *Edgar A. Poe*, Morcelliana, Brescia, 1947.

²² G. MANGANELLI, *Personalità e poesia di Poe*, 1948, in «Ragguaglio Librario», 16, n. 8, febbraio 1948, p.13.

«I “fatti” sono di per sé fatui e implausibili. Sono spoglie vuote e smorte. Veramente reali e concreti sono gli accadimenti che arredano gli spazi mentali. Il racconto è quindi refrattario alla narrazione. Lascia che tutto accada senza che nulla succeda, riconoscendosi solo nell’ispezione dei paesaggi dell’”io”.»²³

Questa riflessione è particolarmente rilevante poiché delinea con lucida chiarezza gli schemi e le teorie letterarie che hanno guidato Manganelli nella scrittura, ma anche, e soprattutto, nella lettura e nell’interpretazione critica; rappresentano, per l’appunto, le lenti attraverso le quali Manganelli lesse e reinterpretò il mondo letterario.

Il resto dell’articolo passa brevemente in rassegna i cosiddetti «canti maggiori»; ovvero le liriche più famose del poeta di Boston analizzate nello studio monografico di Baldini, tra le quali vengono citate: *To Helen, The Sleeper, Ulalume, For Annie, Annabel Lee*. Infine, Manganelli conclude l’articolo auspicando che la comunità scientifica rinnovi la sua attenzione sulla produzione dell’opera di Poe. In queste righe emerge un giudizio di insoddisfazione nei confronti dell’attenzione che gli studiosi dell’epoca rivolgevano allo studio della produzione dell’autore di Boston. Manganelli riteneva che gli studi su Poe non fossero aggiornati e che non fossero adeguati per una comprensione complessiva della sua opera. Manganelli conclude la recensione sostenendo la necessità di dare avvio a nuovi studi critici sull’opera di Poe:

«Nell’insieme un libro prezioso: che non pretende di esaurire, e neppure di toccare tutti gli argomenti che si pongono in proposito, ma che introduce all’intendimento di quell’opera e di quella persona singolarissima, e che speriamo darà l’avvio a nuovi studi, per arricchire la nostra bibliografia su Poe.»²⁴

Procedendo con ordine, nel febbraio del 1949 Manganelli pubblicò, sempre sul «Ragguaglio Librario», una recensione breve ed entusiasta intorno alla traduzione italiana realizzata da Baldini «di una delle più notevoli novelle di E. A. Poe»²⁵: si tratta del racconto *William Wilson*²⁶. Anche questo breve articolo si apre con un vero e proprio

²³ S. NIGRO, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, a cura di S. S. Nigro, *Ti ucciderò mia capitale*, Adelphi, Milano, 2011, p. 347.

²⁴ G. MANGANELLI, *Personalità e poesia di Poe*, op. cit., p. 13.

²⁵ G. MANGANELLI, *Su E. A. Poe, William Wilson, Brescia, Morcelliana, 1948*, in «Ragguaglio Librario», 17, n. 2, febbraio 1948.

²⁶ Manganelli si riferisce alla seguente edizione:

E. A. POE, *William Wilson*, trad. di G. Baldini, Morcelliana, Brescia, 1947.

elogio rivolto all'impegno che Gabriele Baldini indirizzò nello studio dell'opera di Poe. Manganelli si concentrò soprattutto sulla qualità dei risultati prodotti dai presenti studi, «condotti con rigore scientifico e finissima sensibilità». In poco meno di mezza colonna Manganelli recensì il racconto ponendo al centro della sua analisi il tema del doppio, particolarmente ricorrente durante il periodo del Romanticismo e diffuso in particolar modo in Germania²⁷. Manganelli individuò prontamente gli esiti psicologicamente perturbanti e rovinosi della novella:

«Il tema è l'uomo – il peccatore – e la sua coscienza. Una coscienza oggettivata in una figura, in un altro io, identico enormemente al primo, ma di tanto più nobile ed alto. E questo secondo io impedisce al primo di gioire del peccato, anche quando questi ha successo e lo porta alla rovina nel disperato tentativo di liberarsi di ciò che non è esterno a lui stesso.»²⁸

Oltre a descrivere brevemente le sofferenze e le vessazioni morali subite dal protagonista, costretto sin dall'infanzia a confrontarsi con l'insopportabile figura di un doppio – un omonimo identico, nei confronti del quale si alligna un sentimento di profonda e acrimoniosa repulsione –, Manganelli, nella stesura della recensione, si soffermò su una caratteristica piuttosto insolita: l'aspetto palesemente didattico del racconto. Difatti, questa peculiarità si riscontra, all'interno dell'intera produzione di Poe, solo ed esclusivamente nel racconto *William Wilson*:

«Anzi, di rado l'intenzione didattica fu così chiara senza tuttavia ridursi a estrinseca sovrapposizione – e questo era impossibile, data la natura dell'intelligenza di un Poe – ma comunicando una castigatezza e linearità assai maggiori di quanto siamo usi incontrare.»²⁹

Manganelli rivelò un aspetto particolarmente anomalo e raro che si verifica nella novella *William Wilson*: la presenza di un'intenzionalità didattica dell'autore. Il doppio di William Wilson è moralmente superiore al protagonista, è «più nobile ed alto», questa distanza incolmabile tra il «peccatore» e la propria «coscienza oggettivata» può annullarsi, e di conseguenza risolversi, solo nella dissoluzione di entrambe le parti.

²⁷ Cfr. O. RANK, *Il doppio*, SE, Milano, 2001.

²⁸ G. MANGANELLI, *Su E. A. Poe, William Wilson*, Brescia. *Morcelliana*, 1948, in «Ragguaglio Librario», 17, n. 2, febbraio 1948.

²⁹ *Ibidem*.

A tale riguardo Poe s'interrogò, in diverse occasioni, sulla natura e sulle finalità della produzione letteraria, ponendo particolare attenzione al fenomeno della produzione poetica. Nel saggio teorico *Il principio poetico*³⁰ Poe affermò che l'opera letteraria in prosa e la poesia, intesa come «grado estremo della condizione propria della letteratura», non dovessero celare intenzionalità didattica e che, di conseguenza, esse non dovessero veicolare la verità. L'autore di Boston riuscì a superare l'*impasse* individuando nell'opera letteraria una netta distinzione tra «poesia» e «moralità»; identificando, come bene argomentò Baudelaire, «lo scopo della poesia» con il cosiddetto «principio poetico»³¹. Difatti, ne *Il principio poetico*, un saggio che racchiude in sé diverse osservazioni e considerazioni estetiche sulla poesia, Poe individuò nell'«eresia del *Didattico*» la piaga che affliggeva e corrompeva la giovane e puritana letteratura americana:

«[...] un'eresia che, già in questo breve periodo in cui è continuata, si può dire abbia contribuito a corrompere la nostra letteratura poetica più degli altri suoi nemici messi insieme. Alludo all'eresia del *Didattico*, che, [...], ha portato ad assumere come fine ultimo della poesia la verità. Ogni poesia, si dice dovrebbe inculcare un insegnamento morale; anzi, il valore poetico di un'opera è determinabile solo in ragione di questo. Tale felice idea l'abbiamo sostenuta specialmente noi americani [...]. Noi ci siamo messi in testa che scrivere una poesia semplicemente per la poesia, e riconoscere che questa fu la nostra intenzione, sarebbe come confessare che manchiamo radicalmente della vera dignità e forza poetica: – ma sta di fatto che se ci ripiegassimo anche solo un poco a guardare in noi stessi, scopriremmo immediatamente che sotto il sole non esiste né può esistere un'opera più interamente degna – più supremamente nobile di questa poesia – questa poesia *per sé* – questa poesia che è poesia e nulla più – questa poesia scritta solo per la poesia.»³²

Questo passo de *Il principio poetico*, estremamente denso di indicazioni e coordinate estetiche, è stato ripreso e citato successivamente, nel 1971, da Manganelli nella sua *Prefazione* al compendio *Poe opere scelte*³³ edito da Mondadori nella collana «I

³⁰ E. A. POE, *Il principio poetico*, in Id., a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori collana «I Meridiani», Milano, 1971.

³¹ «Il croyait, en vrai poëte qu'il était, que le but de la poésie est de même nature que son principe, et qu'elle ne doit pas avoir en vue autre chose qu'elle-même» C. Baudelaire, *Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres*, in E. A. POE, *Histoires extraordinaires*, Michel Lévy frères, Paris, 1869, pp. 3-32.

³² E. A. Poe, *Il principio poetico*, in Id., a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori collana «I Meridiani», Milano, 1971, p.1266.

³³ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in E. A. POE, a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori collana «I Meridiani», Milano, 1971, p. XV.

Meridiani». Nel saggio dal titolo *I racconti di Poe*³⁴, incluso successivamente nella raccolta critica *Angosce di stile*³⁵, Manganelli commentò e analizzò con pedissequa attenzione le scelte estetiche e le strategie narrative messe in atto da Poe. Manganelli, in questa occasione, si soffermò sulla vocazione della letteratura individuata da Poe dandone una perspicua interpretazione:

«Poe aveva esattamente capito quale fosse l'unica vocazione della letteratura, l'unico senso che essa doveva acquistare per poter esistere in un mondo che stava diventando estraneo e ostile. Il lavoro letterario doveva fondarsi sulla mistificazione e la visione. La mistificazione presuppone una "disordinata" chiarezza intellettuale, una ferma volontà di ingannare il lettore, di adescarlo, di irretirlo, di costringerlo a lasciarsi ingannare come atto di suprema saggezza; e la mistificazione è anche la via regia alla visione; al *mare tenebrarum*, cui non si perviene per ebrezza, ma per fermo e calcolato progetto, giacché solo chi sa dove sono quelle "tenebre" può osare di affrontarne l'itinerario, e sopravvivere. E Poe sapeva anche – è il suo messaggio essenziale, ciò che lo rende necessario, irrinunciabile – che senza quelle "tenebre" la letteratura non avrebbe avuto più senso.»³⁶

Nei saggi critici della maturità emergono nuovi percorsi d'analisi testuale e linguistica – dato che non emerge in nessuno degli studi giovanili –. Manganelli si soffermò sulla complessità «arabescata» del linguaggio che conferisce una «fastosa musicalità» all'opera di Poe; si tratta di un tessuto sonoro, costituito da parole, che richiama l'indefinito. In questo sistema i significati vengono mortificati e si collocano nella sfera dell'indeterminatezza. L'impossibilità di stabilire una corrispondenza univoca tra sonorità della parola e il significato determina un processo di un'allusione continua. Pertanto si origina un movimento continuo all'interno della lingua che, di conseguenza, restituisce vitalità all'opera rendendola infinitamente cangiante:

«L'estrema, fastosa musicalità dell'opera di Poe, prosa e poesia, può essere interpretata come un modo di spostare verso l'indefinito la presenza verbale, sciogliendola nel suono, che agirebbe come rito difensivo nei confronti del significato; e la rima può entrare nella casistica della ecolalia che consuma la parola nel proprio riflesso, o in una poetica della simmetria, che la fa puro segno

³⁴ G. MANGANELLI, *I racconti di Poe*, in Id., *Angosce di stile*, Rizzoli, Milano, 1981, pp. 77-104

³⁵ G. MANGANELLI, *Angosce di stile*, Rizzoli, Milano, 1981, pp. 77-104.

³⁶ Ivi, pp. 106-107.

in una serie di rapporti esattamente corrispondenti. In ogni caso, la sonorità della parola o la sintassi valgono in quanto suggeritori d'indefinito e mortificanti del significato»³⁷

Nella seconda parte della *Prefazione* Manganelli prende in esame alcuni racconti di Poe facendo emergere «elementi comuni, talora interessanti spostamenti», tra i quali s'annoverano: *Ligeia*, *Morella*, *Eleonora*, *Berenice* e *La rovina della caduta della casa degli Usher*. Il *fil rouge* che lega inestricabilmente questi racconti è la morte e il conseguente effetto poetico che suscita nel lettore, come affermava lo stesso Poe:

«L'unico modo per apprezzare la qualità di una lirica sta nel misurarne la capacità di suscitare il sentimento poetico negli altri.»³⁸

Secondo Manganelli l'idea di letteratura formulata da Poe esige come condizione necessaria la morte³⁹. Questo motivo funereo «congiunto alla bellezza» rappresenta, secondo quanto affermò Poe, indiscutibilmente l'argomento più supremamente poetico e dunque più adeguato per suscitare «l'effetto», ovvero il sentimento poetico. Manganelli infine sottolinea:

«Possiamo dire che obiettivo della tecnica è il conseguimento dell'estremo poetico, e dunque di ciò che Poe chiama *mystic*; la ricognizione delle immagini definitive del sentimento poetico, tra i fantasmi, gli echi, i ritmi, i suoni della bellezza dell'Oltre, dove la forma governante è una certa sensata guisa di morte.»⁴⁰

Tornando a vagliare nuovamente la produzione critica giovanile di Giorgio Manganelli, l'ultimo articolo pubblicato sulla rivista «Ragguaglio Librario» risale al dicembre del 1949 ed è prettamente celebrativo; dedicato al centenario della morte di Poe⁴¹. Questo articolo, che si dispiega in tre colonne, rappresenta cronologicamente

³⁷ Ivi, p.84.

³⁸ E. A. POE, *Review of Poems by Drake and Halleck*, in «Southern Literary Messenger», II, aprile 1836.

³⁹ «In tal modo [riferendosi ad un passo della *Filosofia della composizione*] Poe ha enunciato chiaramente il tema proprio alla sua idea di letteratura: un tema che esige la morte, e la morte di una donna, di un "angelo", per conseguire "quel dolore che è più delizioso perché è il più intollerabile". E perché la morte di una donna fosse l'argomento più poetico del mondo", forse Eleonora, Ligeia, Morella ce lo hanno suggerito.» G. MANGANELLI, *Prefazione*, in E. A. POE, a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971, p. XXXV.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ G. MANGANELLI, *Centenario di Poe*, in «Ragguaglio Librario», 17, n. 2, dicembre 1949.

l'ultimo contributo di Manganelli sulla rivista «Ragguaglio Librario»⁴². Dal punto di vista critico questo articolo riserva alcune felici sorprese; difatti Manganelli analizza gli scritti teorici di Poe, soffermandosi principalmente sugli indizi ingannevoli sparsi nel saggio *La filosofia della composizione*⁴³:

«Gli scritti critici sono indubbiamente una delle parti più interessanti dell'opera di Poe: scritti in un'età pienamente romantica, in un Paese culturalmente giovane. Poe sostenne un'estetica che di romantico aveva lo slancio, l'imprecisa adorazione di una bellezza-idolo, tutto ciò ordinava in una struttura che ostentava una lucidità, una coerenza spesso meccanica; come in quel suo saggio sulle composizioni, nel quale cerca di spiegare l'origine della più celebrata delle sue poesie "Il Corvo" come pura ricerca cosciente, depurata di ogni brivido, di ogni ispirazione. Di questo saggio si è molto discusso, e vale sempre la pena di ritornarvi sopra. Se esso non fu scritto per irrisione, per una sorta di ciarlataneria – e il sospetto non è del tutto assurdo- perfettamente contraria a quella dei suoi contemporanei, se non fu gioco malizioso di chi si divertiva a smontare le auree poetiche dei suoi ammiratori, proverebbe proprio quanto la lucidità di un Poe fosse illusoria, perché il meccanismo attraverso il quale spiega «Il Corvo», tutto potrà rivelare – che egli scelse quel metro, quella lunghezza, quella forma strofica per ottenere certi effetti – ma non spiegare il perché egli tendesse a certi, e non altri, effetti, né perché fra le infinite possibili combinazioni di tutti gli elementi scelti egli dovesse comporre proprio quella e non altra creazione, perché in definitiva la «Filosofia della Composizione» poteva spiegare un infinito numero di poesie, ma non darci il perché esse fossero poesie.»⁴⁴

Manganelli svela l'ironia capziosa che si cela dietro la stesura, apparente fredda e lucidamente cosciente, del saggio *La filosofia della composizione*, nel quale Poe, benché affermi il contrario, non rivela alcun mistero relativo all'atto della produzione poetica. Poe con la leggiadria che appartiene alla figura archetipica del mago, abile e ingannevole, sventola davanti al naso del lettore le proprie astuzie letterarie, velandole scaltramente di sottile ironia. A questo punto il lettore ha l'illusione di averlo in pugno; di aver carpito l'essenza dell'artificio, ma essendo per l'appunto un trucco letterario, l'autore si riserva di non rivelare mai il proprio inganno, lasciando perciò il lettore essenzialmente frodato e raggirato. In questo testo Poe elenca con estrema razionalità e cinismo didascalico il

⁴² Cfr. G. PULCE, *Giorgio Manganelli, Bibliografia (1942-2015) Con una cronologia della vita e delle opere e un registro delle collaborazioni radiofoniche*, Artemide, Roma, 2016, p. 32.

⁴³ E. A. POE, *La filosofia della composizione*, in Id., a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971, p.1307.

⁴⁴ G. MANGANELLI, *Centenario di Poe*, in «Ragguaglio Librario», 17, n.2, dicembre 1949.

ricettario che seguì per la stesura della sua lirica più celebre: *Il Corvo*⁴⁵, ma non spiega assolutamente cosa sia la poesia. In questo modo, secondo Manganelli, Poe si prende apertamente gioco dei lettori e dei critici letterari.

⁴⁵ E. A. POE, *Il Corvo*, in Id., a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971, pp. 1214-1215.

1.1.2. Il frammento su *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*

Successivamente, tra la primavera del 1951 e all'autunno del 1952, in breve frammento⁴⁶ relativo all'unico romanzo «fallito» e incompiuto scritto da Poe *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*⁴⁷. In questo breve scritto Manganelli ribadisce come il nodo stilistico del registro grottesco sia quello dal quale la narrazione di Poe si origina e dal quale ne ricava la propria incisività:

«Che si possa fare del ciarlatanismo senza fare del “falso” anzi facendo del “vero” ne è prova il *Gordon Pym*, di Poe (1839). Un ciarlatanismo cui è scaltro e intelligente cedere. Dicevo in quella radioconversazione⁴⁸, che ciò che viene dal carattere “oggettivo” dell'opera di Poe. E anche, aggiungo, da una certa intima frattura, per cui in Poe l'intelligenza non ha sofferenze, e queste accadono in una zona collocata addentro, protetta e senza straripamenti. Non è l'indifferenza, l'atarassia del grande scrittore: è un rapporto di altra natura: Poe si affabula, per un calcolato slancio intellettuale. Può anche dannarsi per prova; ma sempre senza farsi dannazione. Riusci perfetto nel grottesco.»⁴⁹

Col passare degli anni Manganelli sembrerebbe consolidare la sua opinione riguardo al raffinato grado di affabulazione che Poe raggiunse sia grazie alla scelta del registro orrido-grottesco, sia grazie a un «calcolato slancio intellettuale». In Manganelli si rafforza dunque l'immagine di Poe quale macchinoso e accurato calcolatore narratologico, facoltà sempre affiancata da attività visionarie ed immaginative estremamente singolari e stravaganti. L'opera letteraria è il risultato di un'operazione programmatica⁵⁰; Poe costruisce la narrazione con la stessa precisione con la quale si definisce e si risolve un problema geometrico o matematico. Difatti, come suggerisce Baldini:

⁴⁶ Annotato in uno dei suoi quattro quaderni d'appunti.

⁴⁷ Manganelli molto probabilmente lesse la traduzione di E. Vittorini del *Gordon Pym* che uscì nel 1950 per Mondadori, che tuttavia non è presente nella biblioteca pavese, bensì si individua:

E. A. POE, *Le avventure di Gordon Pym*, trad. di E. Vittorini, Mondadori, Milano, 1983.

⁴⁸ «Manganelli si riferisce probabilmente a una trasmissione radiofonica da lui scritta e curata andata in onda sulle frequenze della svizzera Radio Monte Ceneri, che nel dopoguerra chiamò a collaborare molti intellettuali italiani alle sue trasmissioni culturali. Manganelli pubblicò nel 1956, sul “Gatto Selvatico” [...], un breve testo intitolato *Storia del romanzo americano* (ora raccolto in *De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*, a cura di L. Scarlini, Marcos y Marcos, Milano, 1999), [...]. Non sembra impossibile, proprio per questo tono, che lo scritto derivi dalla trasmissione radiofonica di cui Manganelli parla qui.» F. Francucci, *Note al testo*, in G. Manganelli, *Appunti critici*, Adelphi, Milano, n. 264.

⁴⁹ F. Francucci, *op. cit.*, pp. 79-80.

⁵⁰ Cfr. E. A. POE, *La filosofia della composizione*, in Id., a cura di M. Praz, *Il corvo*, Rizzoli, Milano, 2008.

«La poesia si può fare, dice Edgar Poe, come si può edificare una casa e cioè risolvendo il problema in termini matematici, o di rapporti di forze.»⁵¹

Un altro aspetto rilevante che viene evidenziato da Manganelli nel breve frammento-recensione al *Gordon Pym* è inerente al fatto che Poe riuscì a costruire una narrazione fondata sul «ciarlatanismo senza fare del “falso” anzi facendo del “vero” ne è prova il *Gordon Pym* [...]». I concetti di «falso» e «vero» nell’ambito della produzione letteraria, e nel caso specifico di Poe, hanno una valenza del tutto specifica e peculiare. La «verità» a cui si riferisce Manganelli è “falsa”, prettamente letteraria e artificiale; non ha nulla a che vedere con il concetto di mimesi del reale. La verità prende distintamente le distanze dall’oggettività comunemente riconosciuta; si congeda dalla realtà, è un luogo esclusivamente letterario autoreferenziale, autonomo e soprattutto asociale; ragione per cui al di fuori di queste precise coordinate l’opera di Poe risulta intelligibile. Questa peculiare caratteristica, molto cara Manganelli in quanto risulterà fondante sia per lo sviluppo del proprio giudizio estetico, sia per l’elaborazione delle proprie teorie sulla letteratura⁵², verrà chiarita solo nel 1971:

«La verità di cui parla Poe apparirà dunque falsa, se trattata senza esagerazione; dunque è una verità specifica della letteratura, che questa non divide con altro. [...] Una duplice e inconciliabile verità sta di fronte allo scrittore: la verità spassionata, letterariamente falsa quanto socialmente intimidatoria; e la verità asociale che si svela nella “esagerazione”. In questa duplicità, Poe tocca uno dei temi fatali della letteratura: l’imperativo dell’esatta deformazione, della congrua oscurità; la scostante, arabescata complessità del linguaggio; infine il suo “terrorismo”. La certezza che la letteratura ha una sua propria indivisibile “verità” accessibile solo nelle regole del deforme tronca la strada ad ogni pedagogia letteraria.»⁵³

⁵¹ G. BALDINI, *Narratori americani dell’800*, Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino, 1968, p. 17.

⁵² «Asociale, vagamente losca, cinica, da sempre la letteratura rilutta alla storia, alla patria, alla famiglia; a quelle anime oneste che tentano di mettere assieme il bello ed il buono, risponde con sconce empietà. Un fondamentale elemento di disubbidienza governa gli impulsi della letteratura. Vedete come rilutta, come accetta anche di morire, quando la si vuole fabbricare onesta. È ascetica e puttana. Possiamo forse vedere la letteratura come una satira totale, una pura irrisione, anarchica e felicemente deforme; una modulazione del blasfemo. Nel cuore della letteratura sta chiuso un riso tra olimpico e demente, qualcosa di cui molti hanno paura. È uno scandalo, lo scandalo irreparabile, da sempre.» G. MANGANELLI, *È ascetica e puttana*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano, 1994, p. 61.

Cfr. G. MANGANELLI, *Letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano, 1967.

⁵³ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in E. A. Poe, a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971, p. XIV.

I frammenti e le recensioni giovani di Manganelli costituiscono i nuclei d'analisi dai quali si articolano gli articoli e i saggi critici sviluppati in una fase successiva della sua carriera. Si riscontra, pertanto, nell'evoluzione del pensiero critico e nelle considerazioni di Manganelli su Poe, e sulla relativa produzione letteraria, una continuità lineare; le osservazioni giovanili non vengono rinnegate, anzi vengono riprese solo successivamente per essere sviscerate, ampliate, argomentate ed articolate.

1.2. Manganelli, Poe e la letteratura fantastica

Per comprendere la chiosa manganelliana su come, attraverso la composizione letteraria, si possa raggiungere e suscitare nel lettore quello che Poe definisce «l'effetto poetico» è necessario introdurre e chiarire brevemente il genere letterario a cui fanno capo le narrazioni di Poe, ovverosia il fantastico. Il genere del fantastico è stato indagato con acume da Tzvetan Todorov in uno studio dal titolo *Introduction à la littérature fantastique*⁵⁴ pubblicato in Francia nel 1970. Sebbene altri studiosi⁵⁵ abbiano preceduto il critico russo⁵⁶ cimentandosi nello studio critico del suddetto genere letterario, lo studio di Todorov si è rivelato particolarmente rilevante, poiché è stato il primo a tentare una classificazione del genere del fantastico e, di conseguenza, ha posto basi solide per le successive teorizzazioni letterarie. Inoltre, lo studio di Todorov ha avuto il merito di rivalutare il suddetto genere, il quale, fino agli anni Settanta del secolo scorso, era considerato un genere minore ed era relegato a mero prodotto di consumo. Todorov individua almeno due condizioni essenziali che devono essere soddisfatte affinché si possa parlare di genere del fantastico:

«[...] siamo in grado di precisare e di completare la nostra definizione del fantastico. Esso esige che siano soddisfatte tre condizioni. In primo luogo occorre che il testo obblighi il lettore a considerare il mondo dei personaggi come un mondo di persone viventi e ad esitare tra una spiegazione naturale e una spiegazione soprannaturale degli eventi evocati. In secondo luogo, anche un personaggio può provare la stessa esitazione; in tal modo la parte del lettore è per così dire affidata al personaggio e l'esitazione si trova ad essere, al tempo stesso, rappresenta, diventa cioè uno dei temi dell'opera. [...]. È necessario infine che il lettore adotti un certo atteggiamento nei confronti del testo: egli rifiuterà sia l'interpretazione allegorica che l'interpretazione "poetica". La prima e la terza condizione costituiscono veramente il genere; la seconda può non essere soddisfatta. Tuttavia la maggior parte degli esempi le rispetta tutte e tre.»⁵⁷

⁵⁴ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Parigi, 1970.

⁵⁵ Tra i quali ricordiamo Castex, Vax e Callois e i relativi studi:

P. G. CASTEX, *Le conte fantastique en France*, José Corti, Parigi, 1951.

L. VAX, *L'Art et la Littérature fantastique*, P.U.F., Parigi, 1960.

R. CALLOIS, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, Parigi, 1965.

Inoltre, per una visione globale sugli studi sul fantastico si consiglia la lettura di:

R. CESERANI, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 1996.

⁵⁶ Naturalizzato francese.

⁵⁷ T. TODOROV, *La letteratura fantastica. Dal fantastico dell'Ottocento, cattiva coscienza del secolo, al fantastico d'oggi, proiezione dell'inconscio*, Garzanti, Milano, 1977, p. 34.

Oltre all'individuazione di queste condizioni Todorov ha effettuato una suddivisione tripartita del genere in strano, fantastico e meraviglioso⁵⁸. Todorov ha inoltre individuato all'interno di questo ampio spettro cinque sottocategorie⁵⁹: strano puro, fantastico strano, fantastico meraviglioso e meraviglioso puro⁶⁰. Questa categorizzazione sistematica, sebbene sia stato uno strumento d'analisi fondamentale⁶¹, secondo Cesarani⁶² e altri studiosi del genere comportava inevitabilmente anche dei grandi limiti. Todorov colloca, salvo qualche rara eccezione, le novelle di Poe nella sottocategoria dello strano⁶³:

«In linea di massima, nell'opera di Poe non si trovano racconti fantastici in senso stretto, eccezion fatta, forse per *I ricordi del signor Augusto Bedloe* e per *Il gatto nero*. Quasi tutte le sue novelle appartengono al genere dello strano e alcune, a quello del meraviglioso. Ciò nonostante, sia per temi, sia per le tecniche che ha elaborato, Poe resta molto vicino agli autori del fantastico.»⁶⁴

⁵⁸ «Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale» T. TODOROV, *La letteratura fantastica. Dal fantastico dell'Ottocento, cattiva coscienza del secolo, al fantastico d'oggi, proiezione dell'inconscio*, op. cit., p. 26.

⁵⁹ Perlopiù sono dovute a sovrapposizioni tra le principali categorie.

⁶⁰ T. TODOROV, *La letteratura fantastica. Dal fantastico dell'Ottocento, cattiva coscienza del secolo, al fantastico d'oggi, proiezione dell'inconscio*, op. cit., p. 46.

⁶¹ «È evidente in ogni caso che Todorov, nel formulare la sua definizione, si è dato tre obiettivi espliciti: a) ridurre i diversi livelli di discorso (filosofico, psicologico, letterario) ad un unico e comune livello: quello del discorso letterario (e retorico) [...] b) dare delle definizioni chiare e delle descrizioni precise dei differenti tipi di discorso narrativo e linguistico appartenenti all'area studiata, escludendo drasticamente da tale area tutti gli altri tipi; c) costruire un sistema di tre termini ben delimitati e chiaramente correlati, che possa servire per descrivere e classificare l'intera produzione testuale [...]» R. CESERANI, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 2016, pp. 53-54.

⁶² Cfr. R. CESERANI, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna, 2016, pp. 58-59.

⁶³ «Nelle opere che appartengono a questo genere, si narrano avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione, ma che in un modo o nell'altro sono incredibili, straordinari, impressionanti, singolari, inquietanti, insoliti e che, per questa ragione, provocano nel personaggio e nel lettore una reazione simile a quella che i testi fantastici ci hanno resa familiare. È chiaro che la definizione risulta ampia e imprecisa, ma tale è anche il genere che descrive: contrariamente al fantastico, lo strano, non è un genere ben delimitato, o più esattamente non è limitato che da un lato, quello del fantastico; dall'altro, si dissolve invece nel campo generale della letteratura [...] La pura letteratura dell'orrore appartiene allo strano. [...] È evidente che lo strano realizza una sola condizione del fantastico, e cioè la descrizione di certe reazioni, in particolare della paura. Esso è legato unicamente ai sentimenti dei personaggi e non ad un avvenimento materiale che sfidi la ragione (il meraviglioso, invece, si caratterizzerà mediante la sola esistenza dei fatti soprannaturali, senza implicare la reazione che provocano nei personaggi).» T. TODOROV, *La letteratura fantastica. Dal fantastico dell'Ottocento, cattiva coscienza del secolo, al fantastico d'oggi, proiezione dell'inconscio*, op. cit., pp. 48-49.

⁶⁴ Ivi., p. 50.

Lo studio di Todorov sulla letteratura fantastica e sulla sua definizione è stato ripreso esemplarmente da Calvino nel suo *Una pietra sopra*, nel quale ha riassunto i temi salienti in un breve paragrafo:

«[...] il termine *fantastico* è usato soprattutto per le storie di spavento, che implicano un rapporto col lettore alla maniera ottocentesca: il lettore (se vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso) deve credere a ciò che legge, accettare di essere colto da un'emozione quasi fisiologica (solitamente di terrore o d'angoscia) e cercarne una spiegazione, come per un'esperienza vissuta.»⁶⁵

Questa definizione sembrerebbe adattarsi perfettamente al caso di Poe e dei suoi racconti. Poe nelle sue macchine narrative mette in scena una realtà altra dai toni cupi e torvi, prettamente letteraria e che si contrappone alla realtà oggettiva, alla quale, come sottolinea Manganelli, è lecito ed è «scaltro» credere, ma alla quale è impossibile abbandonarsi del tutto. Il lettore, dopo essere piombato in uno stato d'angoscia e di terrore, si ritrova a dovere cercare una soluzione plausibile e ragionevole a fatti che non rispondono né alle leggi naturali, né alla logica. Come sottolinea Mangini:

«Il vero e proprio cortocircuito cognitivo ed ermeneutico che si determina nel fantastico [...] consiste, in definitiva, in un'interminabile oscillazione del soggetto fra due o più prospettive incompatibili, nessuna delle quali riesce veramente ad avere la meglio sull'altra [...] un aspetto singolare di questa situazione di impasse conoscitiva in cui si trova il lettore del testo fantastico è che essa rispecchia fedelmente la condizione del personaggio nei confronti dell'evento straordinario di cui è testimone. Come ha dimostrato Heller, le strategie testuali del fantastico puntano esattamente ad intrappolare il lettore nel testo trasformandolo in una sorta di “doppio” del protagonista.»⁶⁶

Il lettore si trova costretto dunque ad oscillare tra diverse possibili spiegazioni che tuttavia rimangono inconciliabili. L'impossibilità di leggere la realtà narrativa secondo un'ottica binaria crea un cortocircuito nel sistema del lettore, il quale si identifica nell'impasse vissuta dal protagonista. Questa realtà letteraria risulta molto simile a quella esperibile, ma, grazie all'ambiguità e l'indeterminatezza della parola, è insolitamente deforme,

⁶⁵ I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Einaudi collana «Gli Struzzi», Torino, 1980, p. 56.

⁶⁶ A. M. MANGINI, *La stanza di Lighea. Il fantastico come anamorfosi*, in G. Caltagirone e S. Maxia (a cura di), *Italia Magica. Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*. Atti del Convegno MOD, Cagliari-Pula 7-10 giugno 2006, Cagliari, AM&D Edizioni, 2008, p. 366.

alterata e esagerata. Secondo Manganelli la funzione dell'esagerazione all'interno dell'opera di Poe è assimilabile a quella di un catalizzatore, che maschera sentimenti familiari con sensazioni di spaesamento, di disorientamento e persino di angoscia. Questo ultimo sentimento cattura e intrappola il lettore di fronte all'inspiegabile:

«L'esagerazione tramuta l'ilare, lo spiritoso, il pauroso, il bizzarro nel grottesco, nell'orrido, nel burlesco e infine nel "mistico". Occorre dunque una selezione di materiale eccitante, e codesto materiale deve essere violentemente sollecitato, deformato, grazie ad una punta di demenza, alla sua generosa retorica; deve acquistare i soprasensi, allusioni di significato, come è del discorso farneticante, farsi sgangherato, impossibile, insopportabile. L'obiettivo è un momento di disagio irreparabile, che lascerà il lettore ammirato e rancoroso; e gli imporrà una scalfittura, un criptico tatuaggio, un'ustione destinata a inciprignirsi in una definitiva piaga intellettuale.»⁶⁷

Manganelli, in questo passo, sembrerebbe fornire, con la giusta dose di ironia, una ricetta estetica e stilistica da seguire in maniera rigorosa affinché si possa raggiungere l'effetto sperato nel lettore. Tramite «l'esagerazione» e un tocco di «demenza» l'affabulatore inganna il lettore corrompendo il suo giudizio e provocando un improvviso sentimento di spaesamento. In tal modo si innesta nel lettore un sentimento inspiegabilmente conturbante, mettendolo di fronte ad un doppio della realtà.

Le narrazioni di Poe si originano essenzialmente da un rifiuto netto della realtà. Poe, nella sua produzione, compie un atto di estrema e sottile ribellione nei confronti della quotidianità, che si rivela perlopiù incurante del destino dell'uomo, conferendogli toni foschi e implausibili. La biografia di Poe è ricca di tragici accadimenti che, con molta probabilità, determinarono questa chiusura totale da parte del poeta di *Ulalume* nei confronti di una realtà sorda, impenetrabile e soprattutto indifferente alla drammaticità angosciosa della sua personalissima esperienza umana. A tal riguardo, nel 1955, in occasione della pubblicazione in lingua italiana dello *Epistolario*⁶⁸ di Poe Tommaso Landolfi scrisse un saggio notevole su codesto argomento e, per l'appunto, basandosi sul

⁶⁷ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in E. A. Poe, a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971, p. XII.

⁶⁸ E. A. POE, *Epistolario di Edgar Allan Poe: prefazione, biografia dei principali personaggi e bibliografia delle traduzioni italiane di Poe*, a cura di H. Furst, Longanesi, Milano, 1955.

carteggio, spiegò la condizione di avversione e di repulsione netta nei confronti di quella dura realtà che attanagliò Poe durante la sua breve, ma intensa, esistenza:

«È tuttavia da dire che un tal mondo rifiutato e inesistente dal rifiuto stesso del poeta prende una certa impreveduta e maligna forza; o, dicendo più correttamente, che il mondo della fantasia reagisce in qualche misura su quello quotidiano, cedendogli per l'appunto i suoi colori più foschi. Ne risulta non soltanto la solita assurdità, ossia alcunché di inesistente e di consistente nel medesimo tempo, ma addirittura qualcosa come una creazione positiva, e insomma un mondo buio e avverso in cui non ci sia null'altro da fare che sognare il paradiso perduto, principiando beninteso dalla morte [...]»⁶⁹

La «guisa di morte» consente di intravedere un altrove poeticamente perduto che altrimenti rimarrebbe inaccessibile. Poe attraverso il potere evocativo e opaco della parola riesce a dare vita alle proprie macabre visioni e ai deliri segreti e inconfessabili dell'inconscio. Lo scrittore bostoniano nutrì una fiducia sconfinata nei confronti del potere delle parole. Difatti, quest'ultime potevano conferire qualsiasi forma e richiamare alcune immagini altamente eloquenti: «la mia fiducia nella efficacia delle parole è così assoluta che a volte ho creduto fosse possibile dar vita alle evanescenti fantasie che ho cercato di descrivere». Nel saggio dal titolo *La letteratura fantastica* Manganelli precisa:

«Il fantastico sa che vi è un solo modo totalmente errato di percorrere, descrivere, inventare il mondo e la pagina, ed è quello di camminare sulla sua superficie, ignorando che le strade e proposizioni non sono che fratture segnaletiche, gli indizi astuti degli aditi segreti. Occorre sollevare le botole delle parole, per scoprire altre botole, e scendere così un precipizio di occulte invenzioni; così che per scrivere, per leggere questo infinitamente riscritto palinsesto universale, dobbiamo farci talpa, rettile, formicaleone, e scovare tane, scavare cunicoli, finché tutta la creazione sia un prezioso e fragile termitaio di parole.»⁷⁰

Manganelli, in qualità di lettore del genere fantastico, si descrive come un esploratore delle tenebre e del sottosuolo letterario. Si avventurò scoprendo le “botole” dei significati per sprofondare nell'abissale profondità delle invenzioni letterarie.

⁶⁹ T. LANDOLFI, *Gogol a Roma, articoli letterari*, Vallecchi, Firenze, 1971, p. 211.

⁷⁰ G. MANGANELLI, *Letteratura come menzogna*, op. cit., pp. 60-61.

1.3. Il principio estetico e il cattivo gusto ne *I racconti*: manifestazioni dell'al di là letterario

Nel racconto *Ligeia* Poe fa riferimento, citando Francis Bacon, ad una particolare percezione di bellezza relativa alla stranezza delle forme: «Non vi ha squisita beltà [...] senza qualche stranezza nelle proporzioni»⁷¹. I canoni estetici classici si collocano su un estremo diametralmente opposto a codesta definizione; difatti, il mistero della bellezza, secondo studi matematici, si cela inevitabilmente nella regolarità delle proporzioni. Ciò si verifica sia nelle arti figurative-architettoniche, sia in quelle geometrico-matematiche. La bellezza è dunque estremamente rispondente ad una precisa disposizione delle forme nello spazio. La deformità, la stranezza, l'esagerazione non sono comunemente riconosciute all'interno dei dettami estetici, pertanto la puntualizzazione di Poe è da ricondursi a ciò che Manganelli intravedeva nell'opera dello scrittore di Boston, ovvero la ricorrenza ossessiva del cattivo gusto; la deliberata assenza di decoro estetico nella scelta delle proprie narrazioni:

«L'applicazione coerente del principio della "esagerazione" implica l'ambiguo, esibizionistico trionfo del cattivo gusto, dell'elaborato fasto retorico. Certo, cavare i denti alla cugina epilettica creduta morta è *maivais goût* e, dal punto di vista sociale, è un comportamento francamente inaccettabile, come assassinare la sposa e seppellirla in piedi nel muro – una signora in piedi! -, seppellire vivo un ubriaco, dare fuoco a uomini mascherati e incatenati, uccidere un signore anziano solo perché ha una sgradevole pellicola su di un occhio. Oltre che un *villain*, costui è un villano. Ora, codesta fedina di violatore del buon gusto, Poe se l'è portata dietro per tutta quanta la sua agitata fortuna letteraria.»⁷²

La citazione di Bacone in questo breve passo esemplifica e incarna lo spirito e il principio dal quale si originano le narrazioni di Poe. Lo scrittore da un lato esalta l'esagerazione del linguaggio, con il suo fasto retorico, e dall'altro reclama e restituisce dignità letteraria a temi esteticamente inenarrabili, di cattivo gusto, conferendogli nuovo lustro.

La narrazione dei *tales* si snoda sempre intorno ad assunti apparentemente logici; come dimostrano le numerose epigrafi di stampo saggistico e filosofico che precedono

⁷¹ E. A. POE, *Ligeia*, in Id., a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971, p. 209.

⁷² G. MANGANELLI, *Prefazione*, in E. A. Poe, a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971, p.XII.

l'incipit dei racconti. Questo accostamento ingenera necessariamente un sentimento contrastante rispetto all'illogicità, o sarebbe meglio dire, rispetto all'impossibilità che si verificano gli accadimenti narrati. Tutti i fatti dei nuclei narrativi sembrano apparentemente avere soluzioni semplici e formalmente possibili, ma ciò che si verifica non risponde alle leggi naturali, bensì a quelle soprannaturali; ci si trova di fronte dunque una realtà esagerata e deforme. Pertanto la funzione dell'esagerazione; ovvero sia dello spingersi oltre i confini liminari delle possibilità narrative porta inesorabilmente al parossismo, il quale a sua volta genera inevitabilmente un paradosso. In questo modo la realtà si deforma diventando un luogo esclusivamente letterario in cui il fantastico e il grottesco prevalgono. Questo procedimento è stato lucidamente interpretato da Pietro Citati in un breve saggio riassuntivo dell'opera di Poe:

«Molti fra i grandi racconti hanno un inizio saggistico. Poe rappresenta un'idea o una sensazione o una situazione, come se stesse per cominciare un saggio filosofico: descrive l'attenzione maniaca del personaggio, o ci parla del *principium individuationis* o della natura come un solo organismo vivente e pensante o delle nostre proprietà analitiche. Porta quest'idea all'estremo, al paradosso, in modo che possa venire eventualmente parodizzata o che un'ombra di parodia gravi su tutto lo svolgimento narrativo (i *denti* di Berenice, che sono delle *idées*). Poi inizia a raccontare: e, per quanto sia prodigiosa la sua fantasia, per quanto straordinari siano i colpi di scena e le trovate, per quanta tenebra si rovesci dagli abissi, non possiamo mai dimenticare che il racconto è una rigorosa deduzione narrativa dell'assunto saggistico iniziale, [...]»⁷³

La concezione estetica – relativa alla stranezza delle proporzioni – presentata da Poe attraverso la citazione di Bacone si riflette e si manifesta, come rimarca Manganelli, in tutti i racconti che hanno delle protagoniste femminili, ossia: *Ligeia*, *Berenice*, *Morella*. I lineamenti *Lady* Ligeia vengono descritti irregolari e gli occhi sono insolitamente «più ampi degli occhi consueti della nostra razza». I denti di Berenice vengono oggettivati dal cugino, al quale sembrano bellissime “idee”; egli, infatti, in un momento crepuscolare dell'io, di restringimento della propria coscienza, decide che se ne deve necessariamente e indebitamente appropriare. Morella, in un primo momento, guida e indirizza il proprio consorte nel complesso processo di formazione e del raggiungimento di un estremo grado di raffinatezza intellettuale, mentre in un secondo momento viene descritta come una

⁷³ P. CITATI, *Il sogno della camera rossa*, Rizzoli, Milano, 1986, p. 132.

presenza insopportabile dal coniuge: «Non tolleravo più il tatto delle sue dita esangui, i tenui toni della sua parlata musicale, la fosforescenza degli occhi saturnini». Negli occhi dei protagonisti dei *Tales* Manganelli percepisce sia l'elemento sinistro, sia quello squisitamente simbolico; dal quale si inferisce e si sancisce con chiarezza l'avvenuta trasformazione. Tramite il suddetto artificio l'autore riesce a condurre il lettore verso una realtà altra; difatti, attraverso il rito della morte si effettua il trapasso simbolico nell'al di là letterario. Ciò avviene in virtù di un rituale celebrativo prettamente letterario; difatti, gli occhi dei protagonisti si ottenebrano e consequenzialmente si ha un'alterazione del proprio stato fisico, sicché, consequenzialmente, si proietta il lettore in un mondo metafisico; non più vincolato e rigidamente normato dalle leggi naturali, bensì un universo letterario costruito dall'autore con doviziosa minuzia; nel quale l'inspiegabile diventa possibile, in cui i protagonisti si trasformano in spiriti, doppi e fantasmi, in cui il giudizio di discernimento del lettore viene inevitabilmente messo in discussione. L'alterazione delle caratteristiche fisiognomiche spesso rappresentato anche dal decadimento delle funzioni vitali e dalla consunzione psico-fisica e soprattutto, come è stato già ampiamente discusso, gli occhi sanciscono un cambio di prospettiva. Si ha pertanto un ribaltamento repentino delle coordinate di riferimento, costruite con cura meticolosa e rigore scientifico dall'autore, per poi imprigionare il lettore nella trappola letteraria a lui tesa. I racconti presi in esame non hanno una soluzione, non vi è possibilità di redenzione. Essi sono paragonabili ad un labirinto che si estende verso l'infinito, privo d'uscita alcuna. Come suggerisce Manganelli Berenice «ha tentato la morte, ed è stata rifiutata». Segue l'aromentazione, tipicamente manganelliana, che definisce e illustra l'artificio letterario relativo alla deformazione degli occhi individuabile nei racconti di Poe:

«Gli occhi di Ligeia sono “angelici”, a garanzia della efficacia del rito di trasformazione, morte e resurrezione, riassunto nel moto della stella binaria, garanzia che la morte sarà esattamente celebrata e interpretata; tema specialmente importante in *Ligeia* giacché la protagonista non vuol morire e deve imparare a percorrere la morte, ad usarla, perché il *principium individuationis* non le sia sottratto. Diversamente agisce la visione in *Berenice*, racconto squisitamente ripugnante, *far too horrible*, come diceva quel direttore letterario. Gli occhi di Ligeia sono musicali e angelici; ed alla fine del racconto riappaiono, “neri”, “selvaggi”, a testimoniare dell'adempito percorso

duplice della morte. La struttura dei tre racconti⁷⁴ era circolare, chiusa; ma *Berenice*, non ha termine, neppure nell'orrore.»⁷⁵

⁷⁴ Manganelli si riferisce ai seguenti racconti: *Ligeia*, *Morella* ed *Eleonora*.

⁷⁵ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in E. A. Poe, a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971, pp. XXV-XXVI.

1.4. Cronaca manganelliana della tragica parodia inscenata ne *La rovina della casa degli Usher*

Nella *Prefazione* dedicata all'opera di Poe, oltre ad analizzare dettagliatamente la condizione letteraria e la funzione ricoperta dalle protagoniste femminili all'interno dei racconti, Manganelli procede in contiguità a districare le vicende narrate nel celebre racconto *La rovina della casa degli Usher*⁷⁶. Manganelli apre il paragrafo con delle coordinate specifiche:

«Grande è la tentazione di leggere *La rovina della casa degli Usher* come un racconto assolutamente umoristico: più esattamente, una parodia. La parodia più che nello *humor* dà nel burlesco; ed difficile non riconoscerne il sapore nel titolo *Mad Trist*, assolutamente eroicomico, del libro ironicamente detto prediletto di Roderick; e assolutamente parodistica è la lettura dei passi di quell'opera in coincidenza con la gotica resurrezione di lady Madelaine. [...] L'impressione è che la cattiva letteratura, appunto alla maniera di *Mad Trist*, sia coinvolta, in quanto cattiva, in certe forme dell'orrore; che sia uno strumento privilegiato di indagine teratologica, che, infine, a talune strutture, ironiche e catastrofiche, dell'orrore, si possa pervenire solo grazie all'uso deliberato di codesta letteratura.»⁷⁷

Manganelli riconduce la scelta del *Mad Trist*, antiquato e improbabile esemplare di letteratura creato *ad hoc* da Poe, a una precisa volontà dell'autore prettamente rispondente ad un progetto più ampio che vede coinvolta, in ultima battuta, anche la «cattiva letteratura». Manganelli, scaltro e disonesto scrittore⁷⁸, coglie in Poe e soprattutto nella lettura ad alta voce di taluni passi del *Mad Trist*, interpretata dal narratore innominato a Roderick Usher, gli aspetti più squisitamente parodistici. Manganelli svela, tramite la costruzione di un coincidente parallelismo tra gli accadimenti relativi al romanzo Sir Launcelot Canning e quelli della resurrezione di Lady Madelaine, gli arcani sottostanti. Egli rivela al lettore il destino rovinoso dei fratelli Usher che si concluderà solo con una visione di distruzione: la Casa della famiglia Usher catastroficamente sprofondata su se stessa, scomparsa in una voragine che inghiotte oltre alle mura anche le vite degli ultimi eredi della nobile casata. Il libro dal titolo *Mad Trist*, lettura preferita di Roderick Usher,

⁷⁶ Ivi, p. XXVII

⁷⁷ Ivi, pp. XXVII-XXVIII.

⁷⁸ Cfr. G. MANGANELLI, *Perché io scrivo?*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano, 1994, p. 21.

è fiero rappresentante della categoria della cattiva letteratura, a lungo rinnegata, che torna a reclamare con vigore la propria legittimità letteraria. Secondo Manganelli la cattiva letteratura è coinvolta in alcune forme dell'orrore, una zona d'ombra che può essere indagata e che suscita effetti parodistici nel lettore esclusivamente grazie alla sua caratteristica intrinseca: l'essere, per l'appunto, "cattiva". Di conseguenza si ha inevitabilmente una nuova interpretazione dell'orrore.

Manganelli attribuisce alla figura del letterato, giudice indiscusso, la capacità di distinguere qualitativamente la buona dalla cattiva letteratura:

«In queste pagine, la cattiva letteratura agisce all'interno del racconto: abbiamo insieme l'anticlimax e l'efficacia della coincidenza magica. Ma per avere letteratura, cattiva o meno, occorre il letterato: colui che non è e non è coinvolto in ciò che racconta. Egli è lo scriba, il cronista, nel favoloso senso arcaico, di eventi "mistici" che non lo minacciano, che solo parzialmente può capire; è un trascrittore di naufragi, accoccolato sulla spiaggia. Tuttavia come intenditore di catastrofi, la sua competenza gli suggerisce un umore critico, valutativo, anche ironico: una macchina d'orrore che per la sua stessa intricata mole, la stridula e impacciata manovra dei congegni, non può che precipitare e disfarsi, è un puro spreco, e come tale stimola il dotto sarcasmo del cronista. E tuttavia egli non può ignorare di essere testimone di una tragedia, la cui più eminente pateticità consiste nel non essere funzionale, nell'essere dissennata e irrituale; e dunque l'orrore, oltre che grottesco è illuminante. Ed allora la prosa del cronista, intero e diviso in codesti sentimenti, accoglie e salda in sé parodia e terrore.»⁷⁹

Questo passo, particolarmente ricco di riflessioni, fa emergere distintamente la posizione del critico Manganelli. In questo caso egli si presenta in veste di sopraffine intenditore di catastrofi letterarie. Manganelli osserva l'adempirsi delle drammatiche sorti dei naufraghi del racconto comodamente accoccolato sulla spiaggia dirimpetto. Egli è silenzioso spettatore dell'orrore. Difatti non potendo partecipare in alcun modo il suo unico atto, quello dell'attenta valutazione della qualità della catastrofe, redatta peraltro con magistrale perizia, è totalmente inutile e pertanto, secondo le stime manganelliate, necessario al fine di testimoniare l'avvenuta compiutezza della narrazione. La cronaca scrupolosa della tragedia è «un puro spreco» ragion per cui, essendo ritenuto un atto vano

⁷⁹ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in E. A. Poe, a cura di G. Manganelli, *Poe Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971, pp. XXXI-XXXII.

ed estremamente insignificante, desta e stimola «dotto sarcasmo» nel cronista. La sottile ironia che attraversa le novelle di Poe, e in particolare *La rovina della casa degli Usher*, agisce inevitabilmente anche sul senso critico del letterato.

2. Note di Italo Calvino alle traduzioni dei *Tales* nella versione di Giorgio Manganelli

2.1. L'interesse di Calvino per la produzione manganelliana

Il ventinove dicembre del 1983 sulle pagine del quotidiano nazionale «La Repubblica» compare un articolo di Italo Calvino dal titolo estremamente emblematico *Edgar Allan Manganelli*. L'oggetto del presente articolo, che sarà successivamente incluso nel primo tomo della raccolta di scritti critici di Calvino *Saggi 1945-1985*⁸⁰ col titolo *Poe tradotto da Manganelli*, non desta particolare stupore nell'assiduo frequentatore degli scritti manganelliani. La predilezione e soprattutto la particolare attenzione che Calvino rivolse nei confronti degli scritti di Giorgio Manganelli è nota; difatti, l'introduzione dell'edizione Adelphi di *Centuria*⁸¹ si apre proprio con un testo a sua firma. Calvino riteneva che Manganelli non fosse sufficientemente apprezzato all'estero e, dunque, in occasione della pubblicazione della versione francese di *Centuria*⁸², scrisse un'entusiasta introduzione per i lettori d'oltralpe che si accingevano a scoprire questa figura schiva e perlopiù sconosciuta:

«Era ora. Da vent'anni la letteratura italiana ha uno scrittore che non assomiglia a nessun altro, inconfondibile in ogni sua frase, un inventore inesauribile e irresistibile nel gioco del linguaggio e delle idee: e non era mai stato tradotto in francese prima d'ora. Questo vuol dire che l'idea che il lettore si è fatto della letteratura italiana negli ultimi decenni mancava d'un dato essenziale: dal momento in cui la sagoma di Manganelli si staglia all'orizzonte, cambiano tutti i rapporti di prospettiva del paesaggio intorno.»⁸³

È chiaro che Calvino reputa Manganelli una figura di primaria importanza all'interno della compagine della produzione letteraria in lingua italiana. Nel 1985, anno in cui Calvino scrisse l'introduzione alla versione francese di *Centuria*, Manganelli, ormai sessantatreenne, aveva pubblicato per le maggiori case editrici italiane (principalmente Feltrinelli, Bompiani, Rizzoli ed Einaudi) sedici volumi e aveva all'attivo circa un

⁸⁰ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, vol. I, Mondadori, Milano, 1995.

⁸¹ G. MANGANELLI, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano, 1995.

⁸² G. MANGANELLI, *Centuria – Cent petits roman-fleuves*, trad. fr. di J. B. Para, Éditions «W», Mâcon, 1985.

⁸³ I. CALVINO, *Introduzione*, in Giorgio Manganelli, (a cura di) Paola Italia, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Adelphi, Milano, 1995, p. 9.

migliaio di scritti (corsivi, articoli, saggi, prefazioni, drammi)⁸⁴. Manganelli, schivo e querulo personaggio, ha sempre goduto d'un ottima reputazione negli ambienti letterari più sofisticati ed elitari⁸⁵, benché collaborasse regolarmente come stravagante commentatore dei fatti del giorno con le maggiori testate giornalistiche, tra le quali va ricordata la collaborazione storica con il «Corriere della Sera». Calvino nella *Introduzione* a *Centuria* presenta Manganelli con termini appassionati, colmi di stima e ammirazione per le prodezze letterarie realizzate nell'ultimo ventennio, e descrive con lucidità cristallina e con estrema esattezza quale posizione Manganelli ricopra nel quadro del panorama letterario italiano:

«Potrei cominciare col dire che Manganelli è il più italiano degli scrittori e nello stesso tempo il più isolato nella letteratura italiana. Il più italiano perché nasce direttamente dalla prosa del nostro secolo diciassettesimo, col suo sontuoso spettacolo fatto di sintassi elaborata, di nomi e di verbi e soprattutto aggettivi inaspettati, l'arte di far sorgere dal pretesto più insignificante una fontana di zampilli verbali, vortici di analogie, una cascata d'invenzioni esilaranti. [...] Nello stesso tempo è il più isolato perché demolisce senza pietà tutte le intenzioni virtuose e didascaliche o anche soltanto illustrative che hanno dominato le nostre lettere nei secoli diciannovesimo e ventesimo, così come ogni pretesa di contare in qualche modo nella storia della società.»⁸⁶

In questa premessa Calvino coglie l'occasione per ricordare al pubblico francese la poliedricità e la versatilità della prosa manganelliana, mettendo in evidenza come, nella sua lunga carriera, Manganelli sia abilmente riuscito a mettere a disposizione la sua profonda erudizione e originalità soprattutto nella stesura di saggi critici. Inoltre, Calvino coglie l'occasione per raccontare ai lettori francesi il peculiare percorso di Manganelli, facendo perfino un breve accenno alla complessa operazione della traduzione de *I racconti* di E. A. Poe:

«Alla poetica della 'menzogna' manganelliana, corrisponde un metodo critico che egli applica nella sua ininterrotta opera di saggista. Il suo terreno di elezione sono le letterature anglosassoni (è stato professore di letteratura inglese all'Università di Roma; come traduttore ha portato a

⁸⁴ Cfr. G. PULCE, *Giorgio Manganelli, Bibliografia (1942-2015) Con una cronologia della vita e delle opere e un registro delle collaborazioni radiofoniche, op. cit.*, p. 130.

⁸⁵ Nonostante nei primissimi anni Sessanta Manganelli non fosse ancora presente sulla scena letteraria italiana, la sua fama di valido traduttore di testi in lingua inglese e successivamente la sua riconosciuta prossimità con Gadda facilitarono il suo ingresso nel Gruppo '63.

⁸⁶ I. CALVINO, *Introduzione*, in G. Manganelli, a cura di P. Italia, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Adelphi, Milano, 1995, p.10.

termine imprese formidabili, ultimamente tutti i racconti di Poe), ma la sua erudizione e la sua curiosità lo spingono a esplorare tutti i raggi della biblioteca universale. Certamente il Manganelli critico non è meno originale del Manganelli scrittore: riesce a definire nella loro unicità e nel loro valore gli autori antichi o contemporanei anche più distanti o opposti alla sua poetica descrivendoli al di fuori di tutte le consuetudini critiche e inquadramenti storici.»⁸⁷

L'entusiasmo di Calvino per la produzione manganelliana si manifesta quasi un ventennio prima del 1985, difatti nell'edizione Adelphi di *Nuovo commento*⁸⁸, pubblicata per la prima volta nel 1993, compare, come appendice al testo, una lettera privata scritta da Italo Calvino e indirizzata a Giorgio Manganelli datata 7 marzo 1969. In questa lettera Calvino raccoglie la sfida rappresentata dalla labirintica prosa di *Nuovo commento* e «contagiato dal demone commentatorio» inizia a chiosare l'ambizioso testo, cercando di tirare le fila del commento ad un testo inesistente con l'intento di svelarne la complessità strutturale. Così Calvino accoglie il nuovo enigmatico testo di Manganelli:

«Caro Manganelli,

grande festa ricevere il tuo manoscritto. L'ho letto con edonistica impazienza (in poltrona o a letto) e riletto con centellinamento metodologico (a tavolino, con penna carta per gli appunti). Il divertimento della prima esplorazione (non immune dall'elemento antagonistico di lotta con il testo labirintico) è stato confermato dalla soddisfazione di ricostruire il piano concettuale (comprensiva del piacere di perdersi dentro).»⁸⁹

La lettera-chiosa di Calvino alla seconda opera pubblicata da Manganelli (1969) si pone come ambizioso obiettivo quello di ricostruire sul piano concettuale la struttura del libro e si dispiega e si articola in diversi punti, tra i quali emerge, sin da subito, un netto dualismo nell'analisi concettuale di *Nuovo commento*. Difatti, nell'animo del Calvino-lettore, s'insinua un dissidio intellettuale: si delinea una dualità di prospettive. Da un lato Calvino si profila e si considera «un fanatico dell'”opera chiusa”» e cerca ossessivamente schemi lineari e finiti più appropriati per definire e descrivere l'ordine prestabilito dall'autore nella progettazione dell'opera. Mentre dall'altro lato egli ammette di trarre ghiotto “nutrimento” intellettuale dalla lettura del testo. In quest'ultimo caso, Calvino

⁸⁷ Ivi, p. 11.

⁸⁸ G. MANGANELLI, *Nuovo commento*, Adelphi, Milano, 1993.

⁸⁹ I. CALVINO, *Lettera a Manganelli*, in G. Manganelli, *Nuovo commento*, Adelphi, Milano, 1993, p. 149.

riconosce, nel suo animo di lettore e soprattutto in quello di collega scrittore, un'inesauribile cupidigia di metafore, di rappresentazioni visive e soprattutto di macchine mentali che nella prosa manganelliana non mancano, anzi si accavallano, si scontrano, si sovrappongono per infittirsi sempre di più:

«Ti ho sintetizzato il processo mentale di quel fanatico dell'”opera chiusa” e degli schemi lineari che alberga in me, inguaribile potatore di ogni forzuta vegetazione lirica in una geometria di stecchi razionalistici. In questo senso, la mia nevrotica ossessione sistematrice mi porta a desiderare che tutto il disordine sia riconducibile a un ordine, a una sintassi che non lasci nulla al caso e agli scarti imprevedibili dell'estro della struttura del testo. Intanto, l'altro lettore che alberga in me, degustatore di gratuite fabulazioni visionarie si pasceva della folta vegetazione di metafore: quella fondamentale del testo come città, che ci accompagna dal principio alla fine, alternata o sovrapposta all'altra del testo come corpo umano, con tutte le metafore di contorno: la casa vuota senza pareti, l'astrazione-mutanda su pudenda, il commento come omicidio, l'autobanchetto, la città incinta, la città tutta scritta, la città morte, l'edicola dei giornali, la statua di Marco Aurelio, e il pezzo più bello di tutti, pp. 49-55 [51-55], il commentatore che legge tutto come linguaggio.»⁹⁰

Calvino, in questa lettera, avanza un'ipotesi di lettura di *Nuovo commento* molto sagace e individua una coincidenza esatta tra il testo inesistente, oggetto delle divagazioni scritte contenute nell'opera, e Dio e/o l'universo. Pertanto, sconfinando nel campo della logica più pura, essendo quest'ultimo indecifrabile anche il commento avrà la sua stessa natura: inafferrabile. *Nuovo commento* propone una lettura sostanzialmente capovolta, che parte dalle note e dai commenti per ricostruire il testo deliberatamente negato al lettore dall'autore. Nella parte centrale e finale della lettera Calvino procede infine in una complessa e articolata argomentazione metodologica sull'aspetto combinatorio del commento⁹¹, suggerendo e sollecitando infine Manganelli ad apportare alcune correzioni che ritiene doverose per raggiungere un livello di compattezza dell'opera estremamente efficace. In ultima istanza la scrittura di Manganelli per Calvino rappresenta un enigmatico rompicapo che va assaporato intellettualmente e poi infine risolto:

⁹⁰ Ivi, p. 150.

⁹¹ Ivi, pp. 151-153

«Insomma, rettificando quel che dicevo nella pagina precedente, sono riuscito a determinare una struttura perfettamente pertinente a ognuna delle tre parti e sono molto soddisfatto: accetta queste chiose di un d'un ragioniere paranoico all'estroso scoliasta come atto d'omaggio, col consiglio di differenziare graficamente le diverse serie di numeri, e/o completare l'incastatura di tutto nel tutto per rendere il tutto compatto come un uovo.»⁹²

Proseguendo l'indagine a ritroso i rapporti tra i due scrittori, focalizzando l'attenzione sull'interesse di Calvino nei confronti di Manganelli, si rintraccia un altro articolo che risale addirittura al 1965, anno che segue la pubblicazione di *Hilarotragoedia*⁹³, l'opera d'esordio dell'ormai non più giovanissimo Manganelli, allora quarantatreenne. Il presente articolo dal titolo *Notizia su Giorgio Manganelli*⁹⁴ apparso sulla rivista letteraria «Il Menabò», fondata nel 1959 a Torino e diretta in collaborazione dallo stesso Calvino e Vittorini. In questo articolo Calvino presenta ad un ipotetico osservatore esterno l'ultima generazione di scrittori e critici letterari e nello specifico si occupa di collocare la figura di Manganelli all'interno della complessa compagine letteraria della metà degli anni Sessanta. Inoltre, in questo breve saggio, Calvino sottolinea come la letteratura militante e l'accademia siano state perlopiù separate e non vi siano state che brevi e fugaci frequentazioni da parte degli scrittori. Questi ultimi, sottolinea Calvino, si formarono prevalentemente fuori dalle suddette strutture. Ciò che Calvino vuole rimarcare con forza è la presenza di queste nuove figure nel panorama della produzione letteraria in lingua italiana altamente specializzate e formatesi all'interno dell'accademia. Ciò testimonia un sostanziale mutamento sociologico che coinvolge l'eterogeneo quadro letterario italiano. Manganelli rientra appieno in questa tendenza della nuova leva letteraria, come sottolinea nel seguente passo:

«Fino a ieri la letteratura si poneva di fronte a all'università come portavoce della "vita" (o della "vita moderna" a seconda dell'inclinazione ideologica); la cultura (talora anche di prim'ordine) degli scrittori e dei poeti si caratterizzava per essere dettata da interessi al di "fuori"; [...] Oggi l'asse della polemica sembra capovolto: dall'università *versus* il "fuori"; per la nuova leva letteraria non soltanto le più moderne metodologie specialistiche, usate una per volta o tutte insieme, ma anche la bibliografia erudita, il latino degli incunaboli, le figure della scolastica, sono

⁹² Ivi, p. 153.

⁹³ G. MANGANELLI, *Hilarotragoedia*, Feltrinelli, Milano, 1964.

⁹⁴ I. CALVINO, *Notizia su Giorgio Manganelli*, in «Il Menabò», n. 8, 1965; poi in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, Mondadori, Milano, 1995; ora in Id., in «Riga», n. 25, Marcos y Marcos, Milano 2006, pp. 210-214.

strumenti di critica alla vita moderna, (“di massa” oppure “borghese” a seconda del tipo di *escaton* che le si riserva) o alla vita tout-court, per chi si rifiuta di vedervi sia *escaton* che processo storico o barlume di significati. Manganelli lo situeremmo subito tra questi ultimi. Perché allora, a me che continuo a giudicare i libri dal punto di vista di quel “fuori” (sempre più difficile da definire), il libro uscito l'anno scorso da Feltrinelli (*Hilarotragoedia*) è stata una felice sorpresa? Per l'abbondanza e qualità di divertimento e di invenzioni, certo, e sia nella scrittura sia nelle immagini. Ma anche perché la forma in cui l'autore ordina le sue invenzioni non è quella del romanzo ma quella del trattato: e da tempo m'aspettavo che qualcuno cominciasse a farlo»⁹⁵

Dunque Calvino rintraccia la presenza di una vera e propria mutazione antropologica e sociologica all'interno della categoria degli scrittori italiani e il “fuori”, ovvero la posizione prevalentemente esterna all'accademia, principalmente assunta dagli scrittori, diventa un confine sempre più sottile e quasi indistinguibile. Questi nuovi scrittori provenienti dall'accademia si conquistano un ruolo centrale nel processo di ricerca letteraria apportando soluzioni fino ad allora impensabili. Un esempio lampante relativo al caso di Manganelli è rappresentato dalla scelta di prediligere un altro genere prosaico rispetto al comunemente affermato romanzo: il trattato. Calvino prosegue la sua attenta ricostruzione della figura di Manganelli tracciando un preciso percorso letterario; una linea specifica che ha origine nella trattatistica italiana del Cinquecento e Seicento e s'intreccia saldamente con i pamphlet satirici Settecenteschi, di gusto swiftiano, per poi legarsi a doppio nodo con il Romanticismo di stampo sterniano. In questa linea Calvino rintraccia un punto in cui le diverse tradizioni si raccolgono in un'unità che assume un valore nuovo e personale nella prosa di Manganelli. Egli circoscrive con rigore chirurgico le origini della prosa di Manganelli e soprattutto individua, con esemplare specificità, gli autori dai quali attinse e che contribuirono alla formazione del suo complesso gioco di mimesi letteraria in una prospettiva diacronica e multinazionale:

«Arcaismo in cui vedo una faccia italiana di mimesi della trattatistica scientifico-religiosostregonesca del nostro Cinquecento e Seicento (dal Della Porta al Campanella) e una faccia inglese di capovolgimento burlesco dell'opera dotta (Swift), con forte intromissione della presenza lirica dell'autore in funzione di esplorazione della miseria umana (quell'esplorazione che nel Seicento aveva toccato punte vertiginose e solenni: Burton, Donne) e poi confinante (attraverso Sterne) con l'ironia romantica, mista di egotismo e di pietà di sé; ed è su questo fondo

⁹⁵ I. CALVINO, *Notizia su Giorgio Manganelli*, in «Riga», op. cit., pp. 210-211.

di deiezione fisiologico-esistenziale che viene a specchiarsi capovolto un repertorio di immagini medievali, [...] l'interesse (giocosamente non si sa fino a che punto) per le allegorie dell'oltretomba.»⁹⁶

Nella conclusione del presente saggio Calvino formula alcune considerazioni sulla propria analisi del contesto letterario italiano immaginando un ipotetico rifiuto di Manganelli alla presente tipologia d'inquadramento storico. Questo perché l'universo linguistico di Manganelli era difficilmente incasellabile. Calvino individua in Manganelli una nota antistoricistica, in virtù della quale non si può mettere in relazione in maniera legittima un universo linguistico ad un altro. Esso si definisce esclusivamente all'interno di se stesso. Pertanto la categorizzazione dei generi letterari e di conseguenza anche degli scrittori non ha ragione di esistere. Nell'ultimo passo di questo avvincente saggio Calvino allude alla presenza di una componente potenzialmente rivoluzionaria nell'approccio letterario impiegato da Manganelli:

«Questo tipo d'analisi probabilmente Manganelli lo rifiuta perché la sua bestia nera è lo storicismo e quindi per lui è illegittimo distinguere e classificare storicamente vari piani del suo linguaggio: un "universo linguistico" può essere definito solo all'interno di esso. Ma che senso c'è che sia io a esporre le idee che Manganelli non s'è ancora deciso a mettere sulla carta? Posso tutt'al più dire che la mia impressione [...] è che l'antistoricismo di Manganelli e il suo imperturbabile gusto del rigore intellettuale (che io giudico paradossale, e apprezzo in quanto tale) siano una sfida, un pungolo, molto più utili di quel vago escatologismo millenaristico che da più parti viene spacciato per prospettiva storica. Insomma, io sospetto dell'etichetta rivoluzionaria sovrapposta a materiali culturali che non si ha il coraggio di manifestare per quello che sono – schegge della grande polemica contro il razionalismo e il concetto di progresso – e quindi perdono anche il loro originario valore di contestazione e non servono a far fumo. Invece chi, come Manganelli, si guarda bene dal dirsi...»⁹⁷

⁹⁶ Ivi, p. 213.

⁹⁷ Ivi, pp. 213-214.

2.2. Edgar Allan Manganelli

Questa premessa risulta necessaria per comprendere l'intricata rete di relazioni e di scambi d'opinioni che intercorse fra i due scrittori. Pertanto alla luce di questo breve e sommario excursus, l'articolo pubblicato sulla testata nazionale dedicato alle traduzioni de *I racconti* di Poe nella versione di Giorgio Manganelli risulta coerente all'interno di un percorso di reciproca stima e di raffinato studio dell'opera dell'altro⁹⁸. Il corsivo di Calvino sulle qualità delle traduzioni di Manganelli è costantemente pervaso da un tono festoso e celebrativo. Calvino festeggia entusiasticamente l'avvento di un nuovo classico nella letteratura italiana e accoglie con estremo gaudio l'ultima fatica traduttiva di Manganelli:

«I tre volumetti azzurri della collana "Scrittori tradotti da scrittori", *I racconti di Edgar Allan Poe nella traduzione di Giorgio Manganelli* (Einaudi) non si raccomandano come lettura ideale per ben finire e ben cominciare un anno ma perché da questo momento in poi la lingua italiana conta un classico in più. Una traduzione infatti può ben dimostrare quali inesauribili risorse di ricchezza, precisione, espressività, agilità, ritmo, estro il nostro idioma mette a disposizione di chi sappia usarlo [...]»⁹⁹

Il giudizio di Calvino, date le premesse, non poteva non essere colmo di «edonistica passione» e di ammirazione per l'abilità, notoriamente riconosciuta, di Manganelli di modellare in maniera personalissima il linguaggio, riuscendo, grazie all'arte della retorica e alla sua somma erudizione, nella difficile impresa di addomesticarlo, di piegarlo, conferendogli, così facendo, una forma compiuta. Manganelli si formò e nacque, letterariamente parlando, direttamente dalla prosa argomentativa e barocca del diciassettesimo secolo, pertanto il genere del romanzo, prettamente narrativo, non gli appartenne mai propriamente¹⁰⁰. È noto che Manganelli propendesse per altre forme

⁹⁸ Non mancano gli articoli di Manganelli sulle opere di Calvino. Difatti, Manganelli dimostrò particolare interesse nella produzione che rientra nell'ambito della letteratura combinatoria di Calvino:

Cfr. G. MANGANELLI, *Il mondo ammirato con la testa in giù*, in «Il Mondo», 22 marzo 1970; poi, col titolo *Calvino*, ora in *Giorgio Manganelli*, (a c. di) M. Belpoliti e A. Cortellessa, numero monografico della rivista «Riga», n. 25, Marcos y Marcos, Milano 2006, pp. 141-143. in Id., *Giornalino secondo*, Einaudi, Torino 1979; ora in Riga, cit., pp. 226-228.

⁹⁹ I. CALVINO, *Poe tradotto da Manganelli*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori collana «I Meridiani», Milano, 1995, p. 930.

¹⁰⁰ Nella produzione di Giorgio Manganelli si annoverano diversi esperimenti narrativi, tra i più noti ricordiamo: *Centuria* (1979), *Dall'inferno* (1983), *La palude definitiva* (1991), ma essendo codesti rappresentanti di un estremo grado della forma narrativa, determinati in ogni specifico caso da una

letterarie, quali i trattatelli manieristici nei quali l'unico protagonista indiscusso era il linguaggio e la sua articolata e complessa organizzazione. Manganelli fu maestro di retorica: si esprimeva, in ogni occasione, con accurata e studiata esattezza. Il suo stile è inconfondibile e grazie alla sua abilità riuscì a dissimulare diversi registri e con sornioneria ammiccata riuscì addirittura a confondere il proprio stile con quello dell'autore che tradusse. Presentandosi al lettore in nuovi panni, con un nuovo inconfondibile travestimento, restando pur sempre riconoscibile all'occhio attento e scrupoloso. Calvino introduce così Manganelli nell'articolo:

«Uno spettacolo verbale in cui si succedono i numeri più svariati e sfarzosi e spericolati e d'effetto: così si presenta un tutto Poe letto in ordine cronologico: e a questo gigantesco *one-man show* in cui la stessa voce d'attore è riconoscibile nei registri più diversi, dal falsetto al basso più profondo, poteva corrispondere solo l'*one-man show* traduttorio d'uno scrittore come Manganelli che quando scrive di suo, qualsiasi cosa scriva, è sempre inconfondibilmente Manganelli, ma in questo suo essere se stesso ha concentrato tante gamme, tanti timbri da poter mimare, con una fedeltà e una tenuta che non vengono mai meno, colui che è certo il suo autore ideale: il Grande Mistificatore che meglio d'ogni altro incarna il famoso programma manganelliano di "letteratura come menzogna".»¹⁰¹

Manganelli è una figura che s'impone con forza e determinazione anche nella prosa altrui. La personale visione della letteratura di Manganelli come luogo d'inganno; d'impossibilità di verificare oggettivamente il principio mimetico di rappresentazione. La letteratura, secondo Manganelli, altro non era che un doppio della realtà; un simulacro vuoto che s'appropria indebitamente delle spoglie del reale. Alla letteratura, come suggerisce Manganelli, si addice un'unica funzione: quella della dissimulazione, ovvero quella dell'inganno. Nella visione manganelliana la letteratura è, prima di tutto, un artificio menzognero¹⁰², un edificio costruito esclusivamente grazie all'ordinata successione ritmica di parole; quest'ultime s'intrecciano esclusivamente in un'artificiosa ed armonica trama sonora. La natura polisemica delle parole determina l'impossibilità di significare, o più precisamente l'indeterminatezza di un processo biunivoco di significazione; le parole si rivelano come involucri vuoti, essenzialmente forma, e

declinazione personalissima dell'autore, sono restii, per propria natura, ad ogni forma di categorizzazione e catalogazione.

¹⁰¹ Ivi, pp. 930 – 931.

¹⁰² Cfr. G. MANGANELLI, *Letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano, 1985.

rappresentano elusivamente dei meri segni che organizzano il nulla. La letteratura è matrigna, perché illude e inganna il lettore, lascia credere a costui di poter accedere e afferrare concretamente il suo significato, ma in realtà conduce in un vicolo cieco, perché pone in essere un'ambiguità che deriva dalla sua duplice natura: è al contempo sia opera verbale, sia essenza irrecuperabile che giace altrove. Questo progetto letterario, per quanto esasperato e oltranzista, si dispiega all'interno dell'intera produzione di Giorgio Manganelli. In ragione di ciò la letteratura diventa un mero esercizio di destrezza linguistica, di organizzazione del linguaggio e pertanto Manganelli, come sottolinea Calvino, è stato maestro dell'inganno letterario: dichiarando apertamente e sfrontatamente le proprie disoneste intenzioni al lettore. Manganelli sapeva mimare brillantemente timbri e registri lontani, ma la figura di Poe, il cosiddetto "Grande Mistificatore", rappresenta un grado estremo di congenialità e di affinità di poetiche.

L'articolo di Calvino prosegue prendendo come contraltare paradigmatico le traduzioni baudelairiane dei *Tales*; difatti, Calvino sottolinea come in Francia la produzione di Poe sia inestricabilmente legata e cristallizzata nella prosa baudelairiana, mentre in Italia, come è già stato sottolineato nei paragrafi precedenti, le traduzioni furono molteplici e quella di Manganelli si aggiunse, all'epoca, all'ultimo posto in ordine cronologico rispetto a una lunga serie:

«Le traduzioni italiane dei racconti di Poe sono molte (a differenza che in Francia, dove, avendoli Baudelaire tradotti per primo, con la prosa baudelairiana essi rimasero identificati per sempre) ma la quantità e la qualità di soluzioni originali che propone, reperibili anche con rapidi sondaggi e confronti, basta a persuadere che le fatiche manganelliane sono state ben spese.»¹⁰³

Calvino riconosce e ostenta immediatamente la quantità e l'originalità delle soluzioni che le traduzioni di Manganelli propongono al lettore. Le traduzioni dei *Tales* nella versione di Manganelli rappresentano per Calvino una lettura assolutamente nuova; in questa nuova forma linguistica egli afferma di leggere alcuni racconti per la prima volta, la prosa manganelliana regala una nuova cornice al testo, la quale mette propriamente a fuoco, con accurata intelligenza su diversi livelli, alcuni passi più oscuri e sfuocati presentati nelle versioni precedenti:

¹⁰³ I. CALVINO, *Poe tradotto da Manganelli*, op. cit., p. 931.

«Parecchi racconti di Poe, dei meno noti, valgono non per lo sviluppo narrativo (ridotto o assente) ma per quel che vien fuori dal tessuto della prosa: in questo senso si può dire che alcuni li leggiamo in italiano per la prima volta, perché altre traduzioni anche fedeli ne davano solo un'idea sfocata. Altri, sempre tra i meno noti, rappresentano gli scarti di bottega di questo artefice così ineguale e pronto a spendersi sui livelli più diversi, dal sublime (o finto sublime), al buffonesco più corrivo (o finto corrivo); e per questi documenti della sua disponibilità e disinvoltura quel che interessa è il sapore della scrittura, schietta o calcolata che fosse, quale solo una mano sicura come quella di Manganelli sa rendere.»¹⁰⁴

Secondo Calvino anche i racconti meno rilevanti della raccolta propongono delle sfide traduttive non affatto banali e, di conseguenza, anche la ricerca di equivalenti traduttivi si dimostra a tutti gli effetti ardua. Una delle sorprese che Calvino tiene a sottolineare nel corsivo è rappresentata banalmente dal tempo che Manganelli impiegò per effettuare le traduzioni: poco più di un anno. A suo dire questa operazione, dal punto di vista professionale, ha dello straordinario, proprio perché ogni novella, anche la più semplice dal punto di vista narrativo, presenta dei rompicapi linguistici, dei veri e propri enigmi, per cui si individuano delle difficoltà di resa obiettive nella lingua d'arrivo. Questo si verifica ad esempio nel racconto *Come si icsa un paragrabo*¹⁰⁵; difatti, secondo Calvino, in questo particolare episodio Poe mette in scena un ludico gioco tipografico, nel quale per l'appunto, Manganelli si ritrova a confrontarsi e a riscrivere un lipogramma. Calvino individua nei racconti minori, all'interno del genere comico, alcuni particolarmente brillanti nella versione italiana proposta da Manganelli, come *L'uomo interamente consumato*¹⁰⁶ e *L'uomo d'affari*¹⁰⁷. Queste novelle vengono incluse nella raccolta della versione italiana di Manganelli seguendo, come criterio, l'ordine cronologico di pubblicazione, prendendo come testo di partenza l'edizione della Harvard University Press¹⁰⁸ (1978), testo presente nella biblioteca pavese. È interessante notare come la versione dei *Tales* proposta nella traduzione di Vittorini e Cinelli, che è stata condotta sul testo delle *Opere Complete* di Edgar Poe edite dalla casa newyorchese Harper &

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ E. A. POE, *I racconti (1831 – 1849)*, (trad. di Giorgio Manganelli, Einaudi, Torino, 2009, pp. 676-681.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 151-160.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 202-210.

¹⁰⁸ E. A. POE, *Tales and Sketches 1831-1843*, a cura di T. O. Mabbott, in *Id, Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. II-III, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978.

Brothers¹⁰⁹, non include i suddetti racconti; difatti a tale riguardo Vittorini s'apprestò, in una nota bio-bibliografica, a dare notizia e a motivare la scelta che prevedeva l'esclusione di alcuni racconti:

«A classificare le opere di Poe il critico puro non vorrebbe forse ammettere altra distinzione di quella materiale di *versi* e *prose*. Ma tra gli scritti in prosa ve ne sono alcuni di natura esclusivamente critica, di carattere saggistico, e di carattere narrativo. Noi presentiamo tradotti tutti quelli di quest'ultimo carattere. Abbiamo dunque escluso, come scritti critici: oltre le recensioni vere e proprie, i *Marginalia*, *Fifty Suggestions* e *Pinakidia*; e come saggi: *Eureka*, *Nature and Art*, *The Philosophy of Composition*, [...] Abbiamo inoltre escluso scritti che, pur non presentando un carattere decisamente critico o saggistico, non hanno nulla di narrativo. Un certo numero di questi (*The Conversation of Eiros and Charmion*, *The Island of the Fay*, *The Colloquy of Monos and Una*, *The Power of Words*, *The Sphinx*, *The Domain of Arnheim*, *Landlord's Cottage*, *Mesmeric Revelation*) sono da considerarsi alla stregua delle *Operette Morali* di Leopardi; altri (*Diddling Considered as One of the Exacte Science*, *Von Kempelen and his Discovery*, *The Business Man*, *X-ing a paragrab*, *Anastatic Printing*, ecc.) si possono paragonare ai cosiddetti articoli di varietà ovvero di taglio che si leggono ancora oggi sui nostri giornali.»¹¹⁰

Tornando a Calvino è pertanto vero che alcuni racconti minori vengono riproposti ai lettori italiani grazie alla versione di Manganelli¹¹¹.

Nel suo articolo Calvino confida al lettore di essere stato particolarmente attratto dai racconti che hanno carattere dialogico e filosofico. Quest'affermazione risulta perfettamente coerente nell'ottica dell'analisi delle traduzioni manganelliane. Difatti, Manganelli fu un profondo conoscitore delle opere di Leopardi e codeste traduzioni, come Calvino ricorda nel corsivo, richiamano l'eco dell'autore ottocentesco. Inoltre, va ricordato che Manganelli nella sua produzione letteraria si interessò, dedicando particolare attenzione, all'aspetto dialogico teatrale, sperimentando diverse soluzioni nel suo *A e B*¹¹². Calvino sottolinea come la traduzione di questi racconti abbia rappresentato

¹⁰⁹ POE E. A., *The Works of Edgar Allan Poe*, Harper and Brothers, New York, 19_?.

¹¹⁰ E. VITTORINI, *Notizia bio-bibliografica*, in E. A. Poe, *Racconti e Arabeschi*, (trad. di) Delfino Cinelli; Elio Vittorini, Mondadori collana «Biblioteca Romantica», Milano, 1937, p. 637.

¹¹¹ Per quanto riguarda le traduzioni italiane di *X-ing a paragrab* dal 1957, anno della prima traduzione ad opera di Maria Gallone per Rizzoli, al 1983, anno di pubblicazione della versione manganelliana, se ne annoverano solo tre: *X-ando un testo* di Maria Gallone (1957), *X-atura d'un articolo* di Fernanda Pivano edito per Sansoni (1965) e *Xatura di un articolo* di Clara Apollonio edito da Bietti.

¹¹² G. MANGANELLI, *A e B*, Rizzoli, Milano, 1975.

una prova particolarmente impervia: i temi oscillano e s'addentrano nell'esplorazione funambolica di anfratti filosofici inafferrabili; di conseguenza la traduzione grava esclusivamente sul virtuosismo e la sensibilità interpretativa del traduttore:

«Io ho subito puntato sui dialoghi filosofici, che ricordano Leopardi più ancora che Luciano (certo ispiratore di entrambi) ma sono qualcosa di veramente a sé, sospesi tra argomentazione tutta cause ed effetti ed evocazione lirica e costituiscono la prova più ardua per una traduzione di queste ambizioni, perché la materia verbale oscilla tra la resa del nulla e quella dell'impalpabile. Oltre a quelli più noti di Monos e Una (sulla vita oltre la morte) e di Eiros e Charmion (sulla fine del mondo), ci sono *Il potere delle parole* (come ogni gesto agisce sull'aria così ogni parola può creare un mondo [...]) e *Rivelazione mesmerica* (per Dio non c'è differenza tra spirito e materia: lo spirito è una materia finissima).»¹¹³

In seguito Calvino prosegue il suo articolo ponendo al centro delle proprie argomentazioni alcune scelte traduttive che rivelano il carattere manganelliano del testo, come ad esempio quel che riguarda il termine *materialism*, inteso da Poe come la capacità che hanno le parole di dare forma al mondo ed avere pertanto una funzione gnoseologica, che Manganelli traduce, azzardando secondo Calvino, con «sensismo». Addentrandosi ancora nei meandri delle traduzioni Calvino sceglie la novella dal carattere «veneziano-rinascimentale» *The Assignment* per sottolineare alcune soluzioni ben ponderate da Manganelli:

«Per esempio, nel racconto veneziano-rinascimentale *The Assignment* (qui tradotto *Rendez-vous*) “il giovane protagonista byroniano mostra al narratore la sua collezione di quadri e statue messa assieme *with little deference to the opinion of Virtu*”. Tutti intendono per “scarso rispetto per le sentenze della virtù”. Ma il testo ha *Virtu*, non *Virtue*, e significa “con scarso rispetto per i canoni di ciò che si giudica ‘vera arte’”. Il personaggio non fa questione di morale, ma di gusto: questa correzione tocca il punto nodale del racconto, che vuol essere una dichiarazione di fede estetica eclettico-decadente, precorritrice di Huysmans e D'Annunzio, in polemica contro ogni codificazione di “convenienza” o “decoro” degli stili. (Più avanti il giovane esteta dice d'essere stato nel passato *a decorist*, che Manganelli traduce “un fedele della convenienza”).»¹¹⁴

¹¹³ I. CALVINO, *Poe tradotto da Manganelli*, op. cit., p. 933.

¹¹⁴ Ivi, pp. 933-934.

Dal presente esempio emerge l'accurata precisione linguistica nel restituire al lettore una sfumatura concettuale di non poco conto ai fini della comprensione del racconto. La profonda conoscenza della lingua inglese, e soprattutto della cultura, permise a Manganelli di effettuare salti mortali da una lingua all'altra cercando e adottando soluzioni originali che a volte "correggono", come sottolinea Calvino, le versioni che hanno preceduto la sua traduzione, arricchendole, mentre alle volte, in un gioco di forza, Manganelli riuscì ad allargare le maglie dei significati, cercando gli equivalenti traduttivi più affini portando a compimento una complessa operazione di elaborazione linguistica e culturale. Manganelli rese il testo elastico e malleabile, senza però mai urtare la sensibilità dell'altro autore. Manganelli osò e realizzò emblematici trucchi figurativi e metaforici, che spesso rivelano e richiamano una sottile ironia barocca. Calvino prosegue nel corsivo mostrando altri esempi specifici relativi alle traduzioni di Manganelli:

«Ma le cose più godibili alla lettura sono soluzioni come: (d'una figura di una donna) "sfiorava il maestoso, senza consentirvi del tutto"; (in un paesaggio cosmico) "l'armonia clamorosa delle Pleiadi"; (in un dialogo) "Vero, disse Dupin dopo una pipata lenta e concettosa". Se si confronta con l'originale inglese si vede che questa è farina del mulino di Manganelli, pur senza adulterare la materia prima di Poe, nel senso che il testo inglese avrebbe ammesso traduzioni anche più anodine e impersonali. Ciò che Manganelli dà "in più" è sempre legittimo e quasi mai indiscreto: "ironbound melancholy volumes" è reso come "saturnini libri legati in ferro"; e "a very profound old man" (nel *Tell-Tale Heart*) con "un vecchio sottile e occulto".»¹¹⁵

La breve analisi traduttiva fornita da Calvino si riferisce ai seguenti racconti e ai relativi passi: *Gli occhiali*¹¹⁶ («sfiorava il maestoso, senza consentirvi del tutto» rispetto all'originale «*nearly approached, without positively reaching, the majestic*»), *Il potere delle parole*¹¹⁷ («l'armonia clamorosa delle Pleiadi» traduzione di «*the loud harmony of the Pleiades*»), *La lettera trafugata*¹¹⁸ («Vero, disse Dupin dopo una pipata lenta e concettosa» riferito a «"True," said Dupin, after a long and thoughtful whiff»). La fonte originale è necessaria per comprendere il grado di apprezzabilità delle soluzioni manganellate a cui si riferisce Calvino. Grazie a queste piccole sfumature linguistiche emerge il carattere manganelliano della prosa, sebbene in una forma diversa; "corretta",

¹¹⁵ Ivi, p. 934.

¹¹⁶ E. A. POE, *Gli occhiali*, in *I racconti*, op. cit., pp. 419-439.

¹¹⁷ E. A. POE, *Il potere delle parole*, in *I racconti*, op. cit., pp. 594 -597.

¹¹⁸ E. A. POE, *La lettera trafugata*, in *I racconti*, op. cit., pp. 472-487.

quasi addomesticata e giudiziosa. Difatti, Calvino conclude l'ultimo paragrafo del corsivo ponendo la domanda che pungola perennemente l'attenzione del lettore, ovvero: quanto sia presente e ingombrante l'autorialità di Manganelli messa a disposizione di altri autori, anche, e soprattutto, quando, come in questo caso, l'altra figura con il quale si confronta è imponente e autorevole:

«Vorrete sapere se gli stilemi del manganellismo non gli prendono la mano, se per esempio egli non indulga al suo gusto per l'aggettivazione denigratoria: ebbene, nella mia esplorazione ho trovato solo un "sordido" [...] dove l'inglese dà una sfumatura psicologica molto diversa (*demureness*), ma a quel che ho potuto vedere è l'unico caso. Altrove, per contro, sembra si sia tenuto fin troppo sotto controllo: per i *bleak walls* (di Casa Usher!) ci si aspetta che tiri fuori chissà quale aggettivo sinistro: invece ci dà solo "le mura spoglie". Poi, un paio di preziosissimi che ho dovuto cercare in un dizionario italiano (mentre nell'inglese erano parole di tutti i giorni): *adizzato* che sta per "aizzato, istigato" e *giòlito* che sarebbe come dire "baldoria". Dovremmo rifiutare questi regali inaspettati? Per me, ben vengano; sono contento d'aver imparato due parole che non sapevo.»¹¹⁹

La prosa di Manganelli è inconfondibile, ma in veste di testo tradotto quest'ultima, secondo l'analisi di Calvino, ci appare inaspettatamente molto più disciplinata; diverge sostanzialmente dalle sue cifre stilistiche più frequenti e riconoscibili, sebbene tuttavia alcune tracce sporadiche dei suoi stilemi siano irriducibili. L'aggettivo "sordido", nelle sue varie declinazioni, s'incontra nel testo in almeno dieci occasioni (in *Quattro bestie in una*, *Re Peste*, *L'uomo della folla*, *Incredioso incidente*, *Tre domeniche in una settimana*, *Il mistero di Marie Rôget*, *Gli occhiali* e *Mellonta Tauta*) che in un totale di seicentottantuno pagine risulta essere una frequenza pressoché irrilevante (uno ogni sessantotto pagine di media).

L'analisi di Calvino, per quanto breve e dal dichiarato carattere prettamente divulgativo, mette in luce alcuni aspetti fondamentali relativi ad un'inversione di tendenza del Manganelli-traduttore. Viene presentata una figura diversa; che non si lascia prendere la mano da aggettivazioni particolarmente pletoriche e opulente, che non divaga negli anfratti più remoti e barocchi del linguaggio, ma che, al contrario, mette disposizione le proprie armi retoriche, sintattiche e lessicali per arricchire e impreziosire

¹¹⁹ I. CALVINO, *Poe tradotto da Manganelli*, op. cit., p. 935.

alcuni aspetti oscuri del linguaggio di Poe in una metaforica travagliata traversata linguistica.

3. Vicissitudini editoriali, premi letterari e note di Manganelli alla traduzione de *I racconti di Poe*

3.1. Vicende editoriali

Le vicende editoriali che portarono a compimento la versione manganelliana de *I racconti*, licenziata da Einaudi nel 1983, videro protagonista il fondatore stesso della casa editrice, Giulio Einaudi. Quest'ultimo sollecitò Manganelli a intraprendere l'impresa. Manganelli iniziò la propria collaborazione come consulente editoriale presso l'Einaudi dalla metà degli anni Sessanta, ovvero immediatamente dopo la pubblicazione della sua opera prima *Hilarotragoedia* nel 1964 (Feltrinelli). Manganelli collaborò intensamente già dai primi anni Sessanta, spinto dall'amico e collega Pietro Citati, con la casa editrice Garzanti fornendo pareri, schede di lettura, note critiche, risvolti e quarte di copertina¹²⁰. Manganelli iniziò la sua personalissima collaborazione, come curatore di testi e redattore di prefazioni, con la casa editrice torinese nel 1964, come testimonia la presente lettera, datata 30 dicembre 1964, avente come destinatario il fondatore stesso della casa editrice:

«Gentilissimo Einaudi,

speravo di poterLa ringraziare personalmente per la Sua cortese proposta. Non avendo avuto il piacere di incontrarLa, mi permetto di scriverLe per dirLe quanto io sia lieto e onorato di lavorare per la Sua casa editrice.

Come Lei cortesemente suggerisce, sarei ben felice di curare testi e preparare prefazioni.

Sperando di poterLa salutare di persona in altra occasione, Le invio i miei più cordiali auguri.

Giorgio Manganelli»¹²¹

Negli anni che seguirono Manganelli iniziò una fitta collaborazione epistolare con Guido Davico Bonino, il più stretto collaboratore di Italo Calvino presso la medesima casa editrice, Elio Vittorini ed Edoardo Sanguineti finalizzata alla progettazione e alla realizzazione di una nuova collana einaudiana la «Ricerca letteraria» italiana (1967). Vittorini morì nel febbraio del 1966 lasciando il progetto, allora ancora in fase di gestazione, alla triade Davico, Sanguineti e Manganelli. La «Ricerca letteraria» si fece promotrice di una vera e propria rivoluzione culturale e letteraria, pubblicando opere

¹²⁰ S. Nigro, *Quel tonnellaggio di carta*, in G. Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, op. cit., p. 229.

¹²¹ G. MANGANELLI, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, op. cit., p. 37.

estremamente sperimentali (sia sul piano linguistico ed espressivo, sia su quello tematico) di giovani scrittori, della generazione immediatamente successiva a quella di coloro che, come Manganelli e Sanguineti, parteciparono agli incontri palermitani del Gruppo 63. Pertanto Manganelli decise, assecondando un principio rigorosamente logico, di proseguire la sua attività di scrittore presso la casa editrice torinese, interrompendo bruscamente, in un contenzioso legale¹²², i rapporti con Giangiacomo Feltrinelli¹²³, il “noto eversore”¹²⁴, pubblicando presso Einaudi la sua terza opera *Nuovo Commento* (1969). Dal febbraio del 1975 passò come consulente per Rizzoli, lasciandosi tuttavia in buoni rapporti con la casa editrice diretta da Giulio Einaudi come si evince dalla seguente lettera, colma di stima e di amicizia, in cui Manganelli motiva e rassegna le proprie dimissioni:

«Caro Einaudi,

ti scrivo, non senza malinconia e rammarico, questa lettera, per informarti che, con il “Comento a Pinocchio”¹²⁵ a cui sto lavorando, dovrò chiudere la mia collaborazione con la casa editrice che porta il tuo nome. Mi sono state offerte condizioni tali – contratto di giornalista con “Il Mondo”, contratto di collaboratore col “Corriere della Sera” – che in pratica risolvono i problemi fondamentali della mia esistenza pratica, e non solo pratica; pertanto i miei prossimi libri usciranno presso Rizzoli. È una decisione rigorosamente economica, e non posso che

¹²² Cfr. Ivi, p. 16.

¹²³ Presso la omonima casa editrice Manganelli scelse, per affinità, di pubblicare il suo primo esperimento letterario *Hilarotragoedia* (1964) e la sua nota raccolta critica di saggi *La letteratura come menzogna* (1967) comunicando, garbatamente ma con una nota estremamente referenziale e cerimoniosa, le motivazioni che spinsero la sua scelta all’editore Livio Garzanti, per il quale lavorò fino al 1964:

«Mi permetto di scrivere per informarla della prossima pubblicazione presso altro editore di un mio libro, e per spiegarLe come e perché io sia giunto a questa decisione. In primo luogo si tratta di un libro largamente sperimentale, una prova del cui valore io sono l’ultimo a essere certo; il carattere della Sua casa editrice mi sembrava il meno adatto alla pubblicazione di un libro incerto e di problematica riuscita. In secondo luogo, le ricerche che mi hanno permesso di mettere assieme quel libro mi hanno accostato a un gruppo di giovani scrittori, con i quali ho qualche punto di contatto, che si riconosce nelle collane di quell’editore; pertanto, in quella collocazione il mio libro viene ad avere un senso, se non letterario, certo ideologico. Infine, e forse più importante di tutti, la naturale riserva a mettere i miei amici e Lei di fronte alla alternativa, sempre ingrata, di accettare quella che è per ogni verso un’“opera prima”, o di rifiutarla. Ho ritenuto che questa decisione fosse quella meno capace di turbare i nostri rapporti di reciproca stima e discrezione, in cui credo. Spero che Lei sarà disposto ad apprezzare le ragioni che mi hanno indotto a questa decisione, e che, Le assicuro, hanno rissato con le opposte ragioni della stima e dell’amicizia a lungo e non lievemente.» S. Nigro, *Quel tonnellaggio di carta*, op. cit., pp. 300-301.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Comento che poi si trasformerà un vero e proprio volume, *Pinocchio: Un libro parallelo* (Einaudi, 1977).

deplorare che io debba di conseguenza lasciare una casa editrice di cui ho apprezzato l'eleganza intellettuale, lo stile morale, e anche, debbo dire, l'impareggiabile raffinatezza grafica.

Presso la casa editrice Einaudi ho trovato amici che spero capiranno e non vedranno nel mio gesto se non quello che c'è: spero che la tua e la loro amicizia non verrà meno, come non viene meno la mia amicizia. Nella mia nuova situazione, spero di aver modo di dimostrare costantemente quale stima io faccia della casa editrice Einaudi nel contesto della cultura italiana: la stima che va ad una casa editrice assolutamente unica.

Cordialmente ti saluto, e con l'amicizia che spero non mi negherai.

Giorgio Manganelli»¹²⁶

Manganelli nel 1975 lascia Einaudi per Rizzoli con la quale proseguirà a pubblicare le proprie opere¹²⁷. Si giunge così al 1981 anno in cui iniziarono le trattative tra Manganelli e Giulio Einaudi e che condussero lo scrittore ad intraprendere il “corpo a corpo” verbale con *I racconti* di Poe. I rapporti di Manganelli con i diversi editori per i quali lavorò furono sempre discreti, cordiali e rispettosi, come testimoniano la seguente vicenda, riportata da Nigro, e un brevissimo biglietto di saluti colmo di ammirazione inviato a Manganelli da Valentino Bompiani:

«È il 9 ottobre 1982. Manganelli ha sessant'anni. Ha “congelato” la sua “situazione editoriale”. Mantiene buoni rapporti con le case editrici che l'hanno avuto come autore o come consulente, o in entrambe le vesti. Il 18 dicembre 1981, dopo aver letto sul “Corriere della Sera” l'articolo *Un prodigioso fantasma che si chiama Omero*, Valentino Bompiani si era sberrettato in un biglietto di saluti: “Caro Manganelli, leggo tutti i Suoi articoli uno più stuzzicante e sorprendente dell'altro. Omero mi ha incantato e voglio ringraziarLa, visto che Lei scrive anche per me”.»¹²⁸

Nel 1980 Giulio Einaudi scrisse personalmente una lettera a Manganelli nella quale lo invitava caldamente a partecipare all'iniziativa einaudiana che prevedeva la pubblicazione di una collana di “traduzioni d'autore” e si proponeva di esplorare

¹²⁶ G. MANGANELLI, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, op. cit., pp. 47-48.

¹²⁷ Ci si riferisce ai seguenti testi: *Centuria* (1979), *Amore* (1981), *Angosce di stile* (1981), *Discorso dell'ombra e dello stemma* (1982), *Dall'inferno* (1985), *Tutti gli errori* (1986), *Rumori o voci* (1987) e *Antologia privata* (1989).

¹²⁸ G. MANGANELLI, in *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, op. cit., p. 285.

nuovamente i classici della letteratura mondiale attraverso la prosa di illustri scrittori-traduttori italiani:

«Nel dicembre dell'anno prima, era stata la volta di Giulio Einaudi; con l'aggiunta di una proposta allettante: "sai che stiamo pensando a una grossa iniziativa di 'traduzioni d'autore': testi 'classici' con traduttori d'eccezione, secondo una linea che ci lega indietro fin alle origini della casa editrice. Tu sei stato messo in prima linea. Ti ha già accennato anche Calvino del nostro desiderio di avere una tua accoppiata con i *Racconti* di Poe, impegno grosso ma non grossissimo. Ti stuzzicherà certo il cimento con uno scrittore così importante e a te, credo, congeniale"»¹²⁹

Calvino e Giulio Einaudi reputarono particolarmente congeniale questa "accoppiata" ritenendo Manganelli all'altezza di questo compito estremamente impegnativo. Manganelli accettò l'offerta di buon grado e ad appena dodici anni dalla pubblicazione del Meridiano dedicato a Poe, curato dallo stesso Manganelli, Einaudi offre allo scrittore la possibilità di confrontarsi con la propria idea e visione critica di Poe. Il risultato è un Poe abilmente camuffato da Manganelli; le disfunzioni della realtà verbale di Manganelli vengono momentaneamente accantonate, mentre vengono messe a disposizione della presente versione le arti retoriche e soprattutto gli scrupoli filologici più pignoli.

¹²⁹ *Ibidem.*

3.2. Il premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica 1984

Nell'aprile del 1984 Manganelli, con le traduzioni de *I racconti*, partecipò al concorso bandito dal comune della città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica. Il presente concorso, nato per volere di Gianfranco Folena nel 1971, viene bandito annualmente e si suddivide in diverse categorie: Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria, Premio Città di Monselice per la traduzione scientifica (istituito a partire dal 1980), Premio Leone Traverso, Opera Prima (destinato ai giovani traduttori), Premio Internazionale Diego Valeri (premio per la traduzione di un'opera italiana in lingua straniera) e, infine il Premio didattico Vittorio Zambon (concorso riservato esclusivamente agli studenti delle scuole medie inferiori di Monselice)¹³⁰. Giorgio Manganelli concorse nella categoria per il «Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria» bandito nell'anno 1984, per le traduzioni edite nel biennio 1982-1983, e, tra i ventinove partecipanti, si aggiudicò il premio di L. 2.000.000. La giuria era composta da personalità illustri nell'ambito della ricerca linguistica, traduttologica e filologica, tra i quali si annoverano: Gianfranco Folena (Presidente), Aldo Businaro, Cesare Cases, Elio Chinol, Carlo Della Corte, Iginio De Luca, Mario Luzi e Filippo Maria Pontani. Particolarmente rilevante nell'eterogeneità della composizione di codesta commissione è la figura dell'anglista Elio Chinol il quale, nel corso della propria carriera di studioso e di traduttore dall'inglese, si concentrò, riponendo particolare attenzione, sullo studio critico delle opere di Poe traducendo alcune delle poesie e i maggiori saggi critici dell'autore di Boston. Quest'ultimi saggi sono raccolti nel Meridiano dedicato a Poe curato dallo stesso Manganelli¹³¹.

Nel 1984 furono passate al vaglio della commissione giudicante ventinove traduzioni, tra le quali si annoverano nomi di illustri traduttori e scrittori, quali: Giuseppe Bevilacqua¹³² e Mario Picchi¹³³. Quest'ultimi furono selezionati nella rosa dei tre finalisti assieme a Manganelli. La relazione conclusiva sulle modalità di selezione dei testi

¹³⁰ Cfr. *Bando e la giuria in Atti del Premio "Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, Monselice, Edizioni dell'Amministrazione Comunale, 1984, p. VIII.

¹³¹ E. A. POE, *Poe Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano, 1971.

¹³² Per la eccellentissima traduzione di:

P. CELAN, *Luce coatta e altre poesie postume*, trad. di G. Bevilacqua, Mondadori, 1983

¹³³ Per l'eroica fatica traduttoria di:

V. HUGO, *I Miserabili*, trad. di M. Picchi, Einaudi, Torino, 1983.

finalisti rivela in pochissime righe le qualità e il valore critico dell'impresa traduttoria realizzata da Manganelli:

«GIORGIO MAGANELLI ci ha offerto, da scrittore e da critico acerrimo qual è, una versione totale, multitonale e insieme omogenea, davvero congeniale dei *Tales* di E. A. Poe, *I racconti*: versione che per la capacità analitica della sintassi, il rilievo dei toni grotteschi, le puntuali soluzioni lessicali appare a prima vista un risultato decisivo per una rilettura globale, anche critica, di questi testi così frequentati ma spesso in traduzioni parziali e talora deformanti.»¹³⁴

Di particolare rilievo risulta la relazione, redatta dall'amico e collega anglista Elio Chinol, sulle articolate motivazioni che portarono la commissione a designare Manganelli vincitore del Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria dell'edizione del 1984. Chinol, nella sua relazione, ripercorre brevemente la storia delle traduzioni italiane dell'opera di Poe; sottolineando, con particolare enfasi, la numerosità di codeste traduzioni, realizzate, per altro, da illustri scrittori e traduttori. Inoltre, Chinol elabora una breve riflessione su come all'epoca si ritenesse che gli sforzi dei traduttori e dei critici fossero sufficienti a rendere un'immagine degnamente ricca della produzione dell'autore bostoniano. Le traduzioni dei *Tales* di Manganelli si stagliano all'interno di questo equilibrio apparentemente stabile, rilanciando un dibattito critico sulle versioni che lo hanno preceduto. Così si apre la relazione sull'assegnazione del premio di Elio Chinol:

«Poe ha avuto in Italia numerose traduzioni, anche per mano di scrittori ben noti come Elio Vittorini e Delfino Cinelli, che curarono per la "Romantica" di Mondadori, assieme a una nutrita scelta dalle poesie e dai saggi critici ad opera di altri qualificati scrittori, si poteva ritenere che il lettore italiano disponesse di una raccolta antologica sufficientemente ricca e accurata del meglio di Poe. Ma a distanza di poco più di dieci anni, lo stesso curatore di quel volume, Giorgio Manganelli, ha voluto impegnarsi in una nuova traduzione di tutti i racconti, pubblicati in tre preziosissimi tomi da Einaudi nel 1983, quella che appunto qui si premia.»¹³⁵

La relazione di Chinol prosegue con un elogio fitto e denso sulle qualità intrinseche che, in questa specifica occasione, la scrittura di Manganelli incarna. Nelle traduzioni di Manganelli Chinol ritrova una felice sintesi tra diversi aspetti che hanno caratterizzato la

¹³⁴ *Relazione della giuria in Atti del Premio "Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, Monselice, Edizioni dell'Amministrazione Comunale, 1984, p. XV.

¹³⁵ *Ivi*, pp. XV-XVI

sua personalità intellettuale. Difatti, il suo personalissimo progetto letterario, la sua lingua barocca e i suoi stilemi si mescolano senza generare attrito con culture diverse e lontane sia geograficamente, sia, e soprattutto, diacronicamente. Chinol utilizza, nella concretizzazione finale della relazione, una metafora particolarmente affine alla personalità di Manganelli: quella dell'abitare, dello star di casa in una lingua. Questo tema fu molto caro a Manganelli, sia per la precarietà abitativa che lo accompagnò per tutta la vita¹³⁶, sia per lo sviluppo di alcune idee e temi narrativi. Manganelli indicò nella lingua italiana secentesca e barocca il proprio domicilio metafisico. Pertanto, egli invitò lo stesso Poe ad accomodarsi nel proprio territorio d'elezione, cercando, da oste premuroso e diligente, di metterlo a proprio agio, con il proposito di farlo avvedutamente ambientare al luogo sconosciuto e ostile. La coabitazione, turbolenta e non senza screzi, dei due autori nella lingua italiana li ha inevitabilmente congiunti ed effusi in un'unica sostanza; ciò che ne risulta è una versione del tutto nuova dei *Tales*, come suggerisce lo stesso Chinol nella relazione sulle motivazioni dell'assegnazione del Premio della città di Monselice per la traduzione letteraria:

«Il risultato della fatica di Manganelli – che ha comportato, come egli stesso dichiara in una breve “Nota del traduttore”, oltre un anno di “convivenza” con Poe, di convivenza proprio “quotidiana, coniugale” – è certamente dei più felici. La traduzione abbina infatti le sue qualità di scrittore originale e personalissimo, bene note a tutti, con lo scrupolo filologico di un ottimo conoscitore della lingua e delle letterature anglosassoni, che per parecchi anni egli ha insegnato a livello universitario. Una combinazione delle più rare, che gli ha consentito di mimare nella nostra lingua, con straordinaria sicurezza, i vari registri della prosa di Poe. Egli ha saputo operare con grande libertà, ma senza far violenza agli originali, cercando di darne i possibili equivalenti italiani, badando sempre allo spirito e non alla lettera, che è poi l'unica forma possibile di fedeltà. Anche dove si possono notare peculiarità e perfino idiosincrasie stilistiche molto personali, non si sconfina tuttavia mai nell'arbitrio o nel *pastiche*.»¹³⁷

¹³⁶ A tal proposito Nigro suggerisce, in una breve nota, un divertente aneddoto sui repentini cambi di residenza di Manganelli e del curioso ed errabondo destino a cui erano sottoposti i volumi che la casa editrice torinese Einaudi spediva ai vari indirizzi: «Manganelli era votato ai traslochi. E si stizziva perché in casa editrice non si teneva conto dei suoi spostamenti nella geografia urbana, della sua esistenza erratica. I disguidi erano frequenti. I plichi godevano di “avventurosa esistenza” [...]» in G. Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, a cura di S. Nigro, Adelphi, Milano, 2016, p. 254.

¹³⁷ *Relazione della giuria in Atti del Premio “Monselice” per la traduzione letteraria e scientifica*, Monselice, Edizioni dell'Amministrazione Comunale, 1984, p. XVI.

Manganelli, nelle sue traduzioni, seppe mimare brillantemente e con estrema precisione Poe partendo principalmente da considerazioni critiche e stilistiche sull'opera e, in secondo luogo, mettendo a disposizione la propria abilità ed esperienza in qualità di scrittore. Secondo Elio Chinol uno dei principali punti di forza della traduzione di Manganelli si rivela estremamente chiaro e si manifesta nell'idea di fedeltà che quest'ultimo scelse di seguire: sempre rivolta allo spirito del testo e non alla lettera. Questa affermazione di Chinol è particolarmente rilevante perché sembra generare lapalissianamente un netto contrasto con il formalismo e il manierismo che hanno nettamente contraddistinto il progetto letterario del Manganelli-autore. Infatti, come suggerisce Maria Corti in un'attenta riflessione critica su Manganelli e sulle diverse fazioni che animarono il dibattito letterario sulle possibilità espressive all'interno del movimento delle neoavanguardie facenti capo al Gruppo 63:

«[...] Manganelli si era subito connotato come prolifero archetipo della passione formale stessa della neoavanguardia, sicché ogni altro discorso del gruppo sui segni verbali e soprattutto sul potere assoluto della confraternita dei “significanti” appare decisamente *descriptus* rispetto al suo.»¹³⁸

La fedeltà che Manganelli ha sempre professato è quella rivolta alla forma, ovvero ai cosiddetti involucri; i significanti. Questo in virtù del fatto che, secondo Manganelli, il significato è irrimediabilmente perduto ed è soprattutto indeterminabile a causa del principio polisemico. Pertanto, l'affermazione di Chinol, sebbene autorevole, dovrebbe essere cautamente accompagnata da un'attenta analisi linguistica per essere effettivamente verificata¹³⁹. L'attenzione nei confronti delle scelte linguistiche, lo scrupolo filologico e una precisa visione d'insieme di Manganelli hanno guidato l'autore nel difficile compito di traghettare il testo da una lingua all'altra. Chinol conclude la propria relazione con alcune considerazioni particolarmente favorevoli su questa nuova versione manganelliana de *I racconti*, citando la parte finale dell'articolo di Italo Calvino che è stato analizzato pocanzi:

«Ne è risultato un Poe che porta certamente l'impronta di Manganelli, ma che non è tuttavia un suo semplice affare privato. Un Poe che appare molto più ricco e vario e vero di quello che

¹³⁸ M. CORTI, *Il viaggio testuale le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino, 1978, p. 131.

¹³⁹ Operazione che questo lavoro si propone di espletare nei prossimi paragrafi.

eravamo abituati a leggere in traduzione. Un Poe perfettamente celato e ambientato nella nostra lingua, così che, come ha scritto Italo Calvino in una sua recente recensione, “da questo momento in poi la lingua italiana conta un classico in più”. E non si potrebbe fare elogio migliore.»¹⁴⁰

Manganelli riveste con particolare attenzione la prosa di Poe in italiano conferendogli un nuovo spessore, dagli echi vagamente barocchi, e restituendogli il carattere grottesco, che, come ha più volte sottolineato negli scritti critici, nelle altre traduzioni gli era stato indebitamente sottratto. Il presente scritto di Elio Chinol sottolinea e conferma come l’inaspettato avvento della versione manganelliana dei racconti di Poe sia stato notoriamente accolto in maniera positiva dalla comunità intellettuale, editoriale e da quella accademica, della quale Manganelli fu sempre ritenuto una voce autorevole, alla stregua di un satellite indipendente, saldamente legato ad un passato barocco inaspettatamente ritrovato.

¹⁴⁰ *Relazione della giuria in Atti del Premio “Monselice” per la traduzione letteraria e scientifica*, Monselice, Edizioni dell’Amministrazione Comunale, 1984, p. XVI.

3.3. La *Nota del traduttore*

Le fatiche delle traduzioni de *I racconti* vengono accompagnate, come da consuetudine, da una *Nota del traduttore*, piuttosto agile e snella, di sole quattro pagine. Manganelli apre la propria chiosa sull'esperienza traduttoria de *I racconti* con una frase ad effetto, tipicamente manganelliana, particolarmente "hilarotragica":

«Una convivenza di oltre un anno – convivenza quotidiana, coniugale – con Edgar Allan Poe è una esperienza stupenda e stremante; una perfetta luna di miele conclusa con un uxoricidio. Poe è un partner esigente, stravagante, esibizionista, un monologante instancabile, un invadente, un bizzoso. Ma forse è opportuno dimettere la coatta metafora, e dire qualcosa sul tradurre Poe. Poe non ha avuto in Italia traduzioni francamente passionali né schiettamente filologiche. La presente si confessa passionale, con qualche scrupolo filologico: diciamo, una passione legalitaria.»¹⁴¹

La *Nota del traduttore* si apre, in stile prettamente manganelliano, con una querela storiografica del traduttore. Manganelli lamenta principalmente il fatto che molte delle traduzioni, che hanno preceduto cronologicamente la sua versione, non siano sufficientemente mosse da motivazioni passionali e siano, pertanto, rigorosamente frutto di scelte traduttive vane e inefficaci. Nonostante i notevoli sforzi degli illustrissimi traduttori, i quali si avvicendarono nel medesimo compito, le rispettive versioni, secondo Manganelli, non riuscirebbero a restituire un'immagine adeguatamente scrupolosa della prosa di un autore così mercuriale e versatile come Poe. Manganelli dichiara sin dalle primissime righe di questo commento alla traduzione i suoi intenti; proponendo al lettore una versione "passionale" e, allo stesso tempo, filologicamente accurata, ovvero, come suggerisce egli stesso, una versione "legalitaria" di Poe – quasi a insinuare il dubbio nell'attento lettore che le altre non lo fossero -. La passione di Manganelli per gli scritti di Poe non può essere in alcun modo essere messa in dubbio. Difatti, questa passione risale al periodo delle avidi letture giovanili, proseguì durante quello dei primi scritti critici, per giungere, infine, ai saggi e alle riflessioni della maturità. Manganelli fu, molto probabilmente, uno dei massimi esperti e conoscitori italiani degli scritti di Poe. La sua passione si alimentò e si sedimentò con il tempo, iniziando con un voluttuoso trasporto letterario giovanile; una passione pur sempre frugale e occasionale che, col passare del

¹⁴¹ G. MANGANELLI, *Nota del traduttore*, in E. A. Poe, trad. di G. Manganelli, *I racconti*, Einaudi, Torino, 1983, p. XLI.

tempo, si trasformò in una difficile, riottosa e travagliata convivenza quotidiana. L'immagine che Manganelli regala, in una «coatta metafora», è quella di uno scorcio di vita coniugale vivace e turbolento che vede protagonisti due interlocutori esigenti, bizzosi e queruli: Poe e Manganelli; inquilini metafisici di una dimora squisitamente linguistica. Manganelli nella *Nota* prosegue la sua breve analisi abbandonando le metafore della convivenza e concentrandosi sulle questioni più prettamente relative ai problemi traduttivi incontrati:

«In primo luogo, c'è il problema del tono; Poe ha due registri di fondo: orrido-grottesco, argomentato; potremmo aggiungere il visionario, illustrato dai tre dialoghi e soprattutto da *Eureka*, saggio profetico e non racconto. Poe è noto come scrittore dell'orrore; ma leggendo e traducendo ci si avvede che orrore e grottesco sono nitidamente contigui; e non credo si sia lontani dal vero supponendo che i suoi racconti del terrore fossero anche dei divertimenti: in qualche caso, si veda ad esempio *La sepoltura prematura*, lo dice anche esplicitamente. Uno dei primi esempi di «terrore» si trova inserito nella prima redazione di un racconto grottesco, *Senzafiato* (*Loss of breath*). Il tono orrido-grottesco è iterativo, cantilenante, linguisticamente prezioso o stravagante, allusivo, fluttuante; dove prevale il grottesco diventa più secco e minuzioso – si vedano *Il Diavolo sul campanile*, *Gli occhiali*. In ogni caso, questo registro pone sempre lancinanti crucci lessicali (*wild! wild! wild!*), e sollecita qualche astuzia per manovrare frasi essenzialmente suggestive, eccitanti, oniriche o ludiche; pertanto, talora l'iterata gravezza dell'aggettivazione suggerisce uno stemperamento compensato da una maggiore pregnanza del sostantivo.»¹⁴²

Manganelli torna nuovamente sui vari toni che l'opera, nella sua complessa eterogeneità, incarna esplicitandoli: orrido-grottesco, argomentato e, in alcuni casi, visionario. Questo livello di analisi, basato sui registri tonali, risulta essere, nel caso di Poe, uno dei *leitmotiv* degli studi critici manganelliani¹⁴³. La produzione di Poe si impernia intorno a questi specifici registri stilistici che, a dire di Manganelli, comportano inevitabilmente «lancinanti crucci lessicali». Manganelli si ingegnò e accolse la sfida restituendo vigorose e estrose soluzioni traduttive senza mai risultare eccessivo o invadente. Manganelli prosegue il proprio commento mettendo in relazione i registri sopraenunciati con alcuni

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Cfr. il paragrafo *Manganelli e Poe*, pp. 4 - 30.

racconti, come nel caso di *Eureka*, *Rivelazione mesmerica* e dei tre dialoghi¹⁴⁴. Manganelli ne riconobbe l'immediata appartenenza alla categoria del registro visionario e ritenne che fossero, da un punto di vista traduttivo, più "ostici". Manganelli nel commento alla traduzione solleva le criticità traduttive più prettamente relative alla sfera semantica:

«Qui la vaghezza del discorso è sollecitata dalla perversa predilezione per l'uso verbale sovraccarico di suggestioni, e insieme teso all'astrazione; così ci troviamo davanti una serie di «nulla» reso da *nothing*, *nothingness*, *nihility*, e questo ultimo è inteso in due sensi diversi. L'uso della stessa parola in due diversi significati non è raro in Poe; così *apparent* vale quasi sempre "evidente" (lo conferma una variante, sempre utile nella lettura di Poe), ma talora vale «apparente», e può accadere che i due significati si presentino a breve distanza (si veda la nota verso la fine della *Beffa del pallone*, ultime tre righe).»¹⁴⁵

Manganelli introduce un problema molto comune nelle pratiche traduttive; ovverosia quello relativo alla natura polisemica della parola e alla conseguente determinazione del significato da parte del traduttore. Il significato, in questi casi specifici, è particolarmente rilevante al fine della comprensione del testo. Manganelli si affida alle cosiddette "varianti"; molto probabilmente versioni e stesure precedenti dei racconti, dalle quali egli riuscì ad individuare le tracce e a risalire al significato originario inteso da Poe. In questo specifico punto Manganelli si mostra in veste di elegante ed elevato studioso ed emerge chiaramente il suo sviluppato carattere di filologo; ricercatore ossessivo e rigoroso dell'univocità inopinabile del significato (quello scelto dall'autore) riducendo, in tal modo, ogni possibile ambiguità e proliferazione dei significati. Manganelli indica altri casi in cui si servì di "varianti" e nei quali il suo puntiglioso scrupolo filologico gli venne in soccorso, tra le quali si annovera il caso specifico di *Bon-Bon*:

«Ho accennato all'uso delle varianti. In *Bon-Bon*, verso la fine, il Diavolo risponde alle proposte di *Bon-Bon* "*Have no funds on hand*". Si sarebbe tentati di intendere *funds* come "capitali", che è il senso più ovvio, ma *on hand* insospettisce; ma una variante viene in soccorso: in una precedente

¹⁴⁴ Si riferisce ai seguenti dialoghi: *La conversazione di Eiros e Charmion*, *Colloquio di Monos e Una* e *Il potere delle parole*.

¹⁴⁵ G. MANGANELLI, *Nota del traduttore*, op. cit., p. XLII.

redazione non c'è *funds* ma *cash* «denaro contante»; che è anche significato non principale di *funds*; ma *funds* è più dignitoso di *cash*.»¹⁴⁶

Manganelli risolverà l'enigma di «*Have no funds on hand*» con un equivalente colloquiale che conferisce un'aura di dignitosa ironia «Sono a corto di contanti»¹⁴⁷, mentre Vittorini sceglie una soluzione più immediata e letterale «E poi non ho fondi sottomano»¹⁴⁸. Manganelli casualmente individua un'ulteriore criticità semantica all'interno del medesimo racconto:

«Incidentalmente, nello stesso racconto c'è un particolare che esige una spiegazione. Il Diavolo tocca il suo «*Registre des Condamnés*» e *starnuta*. Ora, in una precedente stesura piuttosto diversa, il Diavolo non ha il suo «*Registre*», ma Bon-Bon mette sul tavolo un volume con rilegatura scura; e lo fa per essere *up to snuff*, cioè per non essere da meno dell'interlocutore; ma *snuff* è anche tabacco da fiuto, e dunque il Diavolo, irretito dal gioco di parole, starnuta. Nella redazione definitiva, *up to snuff* non c'è più, e tuttavia lo starnuto è rimasto.»¹⁴⁹

Manganelli ricercò, tra le varie stesure, e risalì addirittura alle cause dello starnuto del Diavolo di *Bon-Bon*. Questo è un caso lampante ed esemplare di come Manganelli eseguì, con meticolosa perizia e accuratezza filologica nei confronti delle scelte linguistiche, le proprie traduzioni. Manganelli introduce nella *Nota del traduttore* un aspetto particolarmente rilevante; un tranello lessicale che trasse in inganno tutti i suoi predecessori. Si tratta del racconto *The Assignment*:

«Vorrei segnalare alcuni punti specialmente equivoci, che hanno tratto in inganno alcuni, o anche tutti i traduttori che ho tenuto presenti. Nel racconto *The Assignment* – qui tradotto *Rendez-vous* – il giovane protagonista byroniano mostra al narratore la sua raccolta messa assieme *with little deference to the opinions of Virtù*. Tutti intendono per “scarso rispetto per le sentenze della virtù”. Ma il testo ha *Virtù*, non *Virtue*, e significa “con scarso rispetto per i canoni di ciò che si giudica ‘vera arte’” – interpretazione che è in accordo con le righe che seguono. Credo che sia un errore culturale ritenere che l'eroe da byroniano sia diventato dannunziano, e dunque spregiudicato e licenziosetto; non è così.»¹⁵⁰

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ E. A. POE, *I racconti*, op. cit., p. 43.

¹⁴⁸ E. A. POE, *Racconti e Arabeschi*, op. cit., p. 631.

¹⁴⁹ G. MANGANELLI, *Nota del traduttore*, op. cit., p. XLII.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. XLII-XLIII.

Manganelli armonizza le proprie scelte allineandosi alla coerenza intrinseca del testo. Prosegue la sua analisi ostentando un'estrema soddisfazione nell'aver sventato un altro errore ricorrente nelle traduzioni dei suoi predecessori. Quest'ultimo è afferente al racconto *Re Peste* e Manganelli ripercorrendo l'origine etimologica della parola "*Median*" motiva e argomenta le proprie scelte:

«Sono piuttosto vanitoso per via d'un altro evitato e ormai consacrato errore. Nel racconto *Re Peste*, si parla ad un certo punto di una sentenza che non è emendabile perché "*Median*"; è parola che in Poe torna anche in prose non narrative, e in *Eureka*. Si traduce in genere come "equa", o cose del genere. Ma la maiuscola insospettisce, e poi non si ha l'impressione che la sentenza non sia modificabile perché "equa". *L'Oxford Classical Dictionary* alla voce *Media* rimanda ad Erodoto, I.96-100, dove appare la figura di un monarca dei Medi, legislatore inflessibile. L'ammirevole edizione del Mabbott mi ha poi fornito un'ulteriore conferma, giacché la severa coerenza della legislazione dei Medi e dei Babilonesi era luogo comune di origine biblica: ma Poe potrebbe averla ricavata da una traduzione a lui contemporanea di Erodoto.»¹⁵¹

Si passa successivamente a un'attenta disamina di alcune scelte che potrebbero risultare discutibili. Un termine particolarmente rilevante negli scritti di Poe, secondo Manganelli, è *moral* che lo stesso ha tradotto in diverse occasioni in altrettanti modi, e che secondo il quale ha una valenza psicologica come si suggerirebbe in questa breve e concisa considerazione:

«*Moral* quasi mai val «morale» ma ha un senso non lontano dal nostro «scienze morali»: ho tradotto variamente, quasi sempre intendendo «psicologico» e simili; e non si deve dimenticare che molti concetti hanno parole di estrazione frenologica – ad esempio, *ideality* (L'uomo d'affari è un racconto grottesco-frenologico).»¹⁵²

Infine, Manganelli dichiara apertamente al lettore di essersi concesso «due violenti arbitrî». Manganelli denuncia i suoi "crimini", in maniera piuttosto schietta e ardita, nei confronti del testo. Le parole in questione sono *materialism* e *intentness* rispettivamente collocati nei racconti *Le terre di Arnheim* e *Ligea*. Nel primo caso Manganelli sceglie come soluzione «sensismo», facendo riferimento alla dottrina gnoseologica che si avvale esclusivamente dei sensi come unica fonte di conoscenza. Mentre nel secondo caso

¹⁵¹ Ivi, p. XLIII.

¹⁵² *Ibidem*.

Manganelli si avvale della licenza di essere Manganelli: un autore neobarocco. Di fatti, egli ostenta un richiamo leopardiano, riportando in vita, come nel caso della malcapitata Lady Ligeia, un termine desueto come «intensione». Seguono le brevi giustificazioni di Manganelli:

«Due violenti arbitri mi sono permesso, e qui li denuncio: in *Le terre di Arnheim*, ho reso *materialism* con «sensismo»; e questo passi; ma nel *Villino di Landor*, trovandomi di fronte a *an expression of romance*, ho reso romance con “anima”, supponendola non incoerente; innovazione blasfema, ma che oso difendere. Nella citazione iniziale di *Ligeia* ho reso *intentness* con “intensione”, parola desueta ma leopardiana, opposto speculare di «estensione» (vedi Tommaseo).»¹⁵³

La versione manganelliana dei *Tales* include tutte le tipologie narrative di Poe a differenza della versione proposta da Cinelli e Vittorini, i quali congiuntamente hanno scrupolosamente selezionato esclusivamente i racconti di natura dichiaratamente narratologica, effettuando, in tal modo, un netto taglio chirurgico. Manganelli sceglie deliberatamente di ricalcare l'ordine della raccolta *Tales and Sketches 1831-1843*¹⁵⁴ curata da Mabbott e licenziata nel 1978 dall'Harvard University Press. Manganelli ritenne che tale disposizione e organizzazione testuale fosse la più “disordinata possibile” e, di conseguenza, risultasse la più congeniale alla lettura e alla comprensione della complessità e della versatilità di Poe:

«L'ordine dei racconti è quello che presenta l'edizione ormai classica di Mabbott (Harvard University Press, 1978) secondo la data della prima redazione; l'ho osservato, perché è l'ordine più disordinato possibile. Poe ha bisogno di una lettura non per generi, ma quanto più irregolare, che, ad esempio, giustapponga *Mistificazione*, *Ligeia* e *Come scrivere un articolo alla Blackwood*. Poe è scrittore assai più mobile a articolato di quanto siamo abituati a giudicare, talora sottile, talora plasticamente invadente, lentissimo o mercuriale. La sua dinamica è il “cattivo gusto” che mescolato d'astrazione e stravaganza produce risultati “impossibili” assolutamente insuperabili»¹⁵⁵

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ E. A. POE, *Tales and Sketches 1831-1843*, a cura di T. O. Mabbott, in Id, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. II-III, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978. Testo presente presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia.

¹⁵⁵ G. MANGANELLI, *Nota del traduttore*, op. cit., pp. XLIII-XLIV.

In questo breve passo emerge, con lucida chiarezza, il secondo elemento che ricorre nella critica manganelliana; l'inderogabile inclinazione degli scritti di Poe per il "cattivo gusto". Quest'ultimo elemento è necessario e inalienabile dalla prosa di Poe ed è necessario per raggiungere un effetto stucchevole e letterariamente impareggiabile. Procedendo nella sua breve disquisizione sulle criticità e sulle soluzioni traduttive incontrate Manganelli definisce, ancora una volta, quali racconti appartengano ai registri sopracitati:

«Il registro argomentativo si illustra nei racconti di Dupin – Gli omicidi della Rue Morgue, *Il mistero di Marie Rogêt*, *La lettera trafugata* – e nello *Scarabeo d'oro*. Qui Poe si lascia sedurre dalla consequenzialità del linguaggio astratto, che maneggia talora con temerarietà, e forse con eccessiva fiducia nelle proprie qualità didascaliche, che non oppongono resistenza alla predilezione per il labirinto. Forse il testo più schietto è *Lo scarabeo d'oro*; mentre la splendida *Lettera trafugata*, sapientemente dialettica, si conclude con una decina di righe fitte di stremanti ellissi e vertiginosi anacoluti.»¹⁵⁶

Manganelli campiona per ogni registro gli esempi più significativi e palesi, motivando brevemente le proprie convinzioni, mostrando al lettore la complessità intrinseca e l'eterogeneità che la raccolta rappresenta. Manganelli in questo modo apre a nuove prospettive sull'autore di Boston, spesso ricordato meramente come superbo affabulatore di racconti dell'orrore. La stratificazione di ambientazioni stravaganti, di astrazioni e allusioni metaforiche insieme ai diversi registri tonali contribuiscono a creare un preciso luogo letterario; un recesso un po' angusto e solitario accuratamente costruito nel dettaglio più minuzioso. Manganelli seppe riconoscere nella sintassi, e dunque nell'organizzazione retorica di Poe, gli elementi fondamentali per riprodurre nel lettore l'effetto di sospensione e di indefinibile sfuggevolezza e numinosità che avvolge i racconti.

Le conclusioni e le riflessioni finali di Manganelli, contenute nella breve *Nota del traduttore*, sono prettamente relative alla lingua inglese e si riferiscono agli effetti, perlopiù stranianti, e agli insegnamenti che inevitabilmente provocano nel traduttore la varietà di lingua, verrebbe da azzardare l'idioletto letterario, di Poe. Inoltre, Manganelli pone Poe in relazione e in contrapposizione alle prose di altri scrittori in lingua inglese

¹⁵⁶ Ivi, pp. XLI-XLII.

diametralmente opposti, persino geograficamente, come Jane Austen e Dickens e conclude la *Nota* con un'ironica e rutilante metafora:

«Un lungo lavoro su Poe produce due effetti: insegna un certo inglese, ne fa dimenticare un altro. L'inglese di Poe è tutto mentale – non astratto, ma piuttosto collocato in uno spazio inventato, innaturale, snaturato. In parallelo a Poe si può leggere Jane Austen, il cui vitreo linguaggio si finge e mente naturale; ma quando mi è venuto in mano un libro di Dickens, polimaterico, fonico e coacervato dondechesia, ho gustato le vertigini; quello che, suppongo, debbono provare i jinn che si incarnano o, se meglio vi s'acconcia, gli angeli che un celeste errore obbliga a calarsi in un corpo infimo e splendido di trecca o di cicciaio, che vale venditor di trippe per gatti.»¹⁵⁷

Dapprima Manganelli si accosta, con una metafora colta, alla figura mitologica del *jinn*, ovvero quella del genio, entità sovranaturale a metà tra l'umano e il divino, anche se protenderebbe verso una natura demoniaca, ricollegandosi così alla millenaria cultura arabo-musulmana. In aggiunta, si paragona ad un angelo celeste costretto “per errore” a dover indossare le vesti di «splendida trecca», ovverosia del venditore di frutta e di verdura infido e imbrogliatore, o del “cicciaio”, versione poetica del più prosaico “macellaio”, eccellente venditore di trippe per gatti. Manganelli, anche in questa occasione, ostenta e resuscita una lingua antica e letteraria, un po' desueta e decadente, accostandola a temi e figure particolarmente infimi e privi di alcun decoro stilistico ed estetico; squisitamente di “cattivo gusto”. Manganelli ripropone con forza, seppur sempre alludendo, le proprie idee letterarie. Egli è mero assemblatore di complesse ed articolate macchine mentali che nessuno può propriamente giudicare, come esemplifica nel caso del venditore di trippe per gatti; operazione estremamente inutile e sfuggibile a valutazioni di ogni sorta. Come afferma in un breve testo argomentativo dal titolo evocativo *Perché io scrivo?*:

«Si è spesso detto che genio e follia sono parenti stretti: naturalmente la parola “genio” è una soperchieria, una invenzione di un tale che voleva intimidire il prossimo, essendo del tutto consapevole di non aver nè modo nè diritto di intimidire chicchessia. Non ho dubbi, colui che ha inventato tale parola è un tale che non sapeva allacciarsi le scarpe: in breve, uno scrittore. Ma qualcuno - un tale che aveva imparato ad allacciarsele - osservò pacatamente che quel tale poteva magari essere un genio, ma che aveva alcuni caratteri tipici del matto. Il matto viene prima dello

¹⁵⁷ Ivi, p. XLII.

scrittore o dell'astrologo; in qualche modo, è la figura archetipica, l'esempio che costoro imitano. È ovvio che non si valuta un matto: non si dice "costui è un matto 'bravo'", non ci sono matti migliori di altri; un matto è un capolavoro inutile, e non c'è altro da dire. L'impossibilità di giudicare il matto affascina chiunque non sia capace di allacciarsi le scarpe; ma il matto non può giudicare neanche se stesso, e questo è un altro problema. Lo scrittore non può non avere la sensazione di non essere altro che - che cosa? No, non saprei. Diciamo, una voce trascritta, una chiacchiera su carta. In tutti gli scrittori, gli astrologi si nasconde l'invidia, la brama di essere come il matto. Qualcuno ci riesce; qualcuno non ci riesce, e ne muore di dolore; qualcuno si rassegna, e continua a scrivere. È un lavoro, ho detto, non del tutto nobile, ma lo si può fare da soli, con poca carta e una penna o una macchina da scrivere. Un lavoro che è impossibile da giudicare. Un lavoro non dissimile da quello che fanno alchimisti e astrologi: una furbizia, una materia. Ho detto che era una domanda – "perché scrivere?" - buffa e sconvolgente; ma la risposta buffa non è diversa dalla risposta sconvolgente. Ecco: ho scritto queste righe. Dunque sono "uno che scrive". Più esattamente, uno che non ha imparato ad allacciarsi le scarpe. Ho imparato a non allacciarmele? Temo di no.»¹⁵⁸

Tornando nuovamente sul paragrafo finale della *Nota* si delinea un'affinità, tra la metafora dell'incarnazione vertiginosa e dell'angelo caduto e reincarnato, che richiama vagamente l'eco e la concezione del traduttore illustrata da Walter Benjamin nell'emblematico saggio *Il compito del traduttore*¹⁵⁹. Quest'ultimo concepisce in maniera mistica, metafisica e quasi profetica il lavoro del traduttore. Benjamin sceglie di illustrare questo processo attraverso la metafora dei vasi allineati, immagine della creazione e della manifestazione della volontà divina, che svelatisi fragili si frantumano; altra metafora che annuncia la netta distinzione tra il bene e il male. Il traduttore-angelo precipitato sulla Terra ha il compito di restaurare e ricomporre i vasi nel tentativo di avvicinarsi al progetto divino, attingendo, secondo Benjamin, alla cosiddetta «lingua pura», la lingua perduta del giardino dell'Eden che un tempo univa i popoli. Attraverso questo lavoro artigianale si creerebbe un risultato "migliore" perché la traduzione crea un'opera del tutto autonoma dall'originale¹⁶⁰. Manganelli, da guitto scaltro e sagace, avvezzo a pratiche mendaci,

¹⁵⁸ G. MANGANELLI, *Perché io scrivo?*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano, 1994, pp. 24-25.

¹⁵⁹ Ci si riferisce al saggio introduttivo scritto da Walter Benjamin alle traduzioni dei *Tableaux parisiens* di Charles Baudelaire: *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Walter Benjamins gesammelte Schriften*, Vol. IV-1, Suhrkamp, Frankfurt, 1991, pp. 9-21.

Per la versione italiana si suggerisce:

W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in Id., *Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino, pp. 39-52.

¹⁶⁰ Per un approccio critico e storico si consiglia la lettura di:

involontariamente si prende gioco di questa somma figura mitologica del traduttore-angelo-artigiano ridefinendola in termini ironici e sarcastici facendo riferimento a culture popolari e riducendola a compiere dubbie operazioni truffaldine nei confronti dei malcapitati lettori.

Cfr. F. APEL, *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, E. Mattioli e R. Novello (a. cura di), Marcos y Marcos, Milano, 1997.

4. Prassi traduttive a confronto

4.1. Traduttori a confronto: Manganelli, Cinelli e Vittorini

Le traduzioni che verranno scandagliate e analizzate di seguito, seguendo le modalità della comparazione consecutiva, mostrano approcci e personalità letterarie diverse a confronto. Le traduzioni prese in considerazione vennero licenziate da due distinte case editrici in decenni diversi; la prima, in ordine cronologico, *Racconti e Arabeschi*, la cui traduzione venne curata dalla collaborazione tra Delfino Cinelli ed Elio Vittorini¹⁶¹, nel 1937 da Mondadori nella collana «Biblioteca Romantica»¹⁶², mentre la traduzione dal titolo *I racconti*, realizzata da Giorgio Manganelli, venne edita nel 1983 da Einaudi nella collana «I millenni»¹⁶³ che si proponeva, secondo la proposta avanzata nel 1947 da Cesare Pavese, come biblioteca di classici universali, la cui cura di ogni singolo testo era, di norma, affidata ad un autore italiano. Poco meno di metà secolo separa le due traduzioni, eppure sostanzialmente rappresentano due universi e stili traduttivi profondamente diversi.

Innanzitutto sembra doveroso dover precisare l'edizione del testo dal quale, in entrambi i casi, i traduttori attinsero per condurre le proprie traduzioni. Cinelli e Vittorini scelsero l'edizione della casa editrice newyorkese Harper & Brothers *The Works of Edgar Allan Poe*, 10 vols., mentre Manganelli scelse l'ormai classica edizione di Mabbott (Harvard University Press, 1978). Manganelli ebbe, in diverse occasioni, la possibilità di

¹⁶¹ Per ulteriori informazioni sulla realizzazione della traduzione si consiglia la lettura del seguente articolo di Elisa Cattaneo dal titolo *Borgese e la "Biblioteca Romantica" Mondadori*, pp. 14-17:

[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vcaUgoAal2wJ:www.fondazionemondadori.it/cms/file_download/729/03_cattaneo\(12-17\).pdf+&cd=4&hl=it&ct=clnk&gl=it](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vcaUgoAal2wJ:www.fondazionemondadori.it/cms/file_download/729/03_cattaneo(12-17).pdf+&cd=4&hl=it&ct=clnk&gl=it)

¹⁶² La collana fu disegnata, realizzata e diretta da Giuseppe Antonio Borgese e fu attiva dal 1930 al 1942. Si proponeva come obiettivo quello di colmare in un vuoto letterario rappresentato da opere straniere non ancora edite dalla casa editrice milanese. La "Romantica" svolse un ruolo particolarmente importante in quanto s'impegnò nella traduzione di classici stranieri e soprattutto di quelli americani. A tale riguardo si confronti: BORGESE G. A., *Biblioteca Romantica diretta da Giuseppe Antonio Borgese*, Mondadori, Milano, 1930.

¹⁶³ La collana einaudiana «I millenni» viene descritta nel seguente modo nel 1961 da Giulio Bollati nel racconto biografico dell'editore e collega Guido Davico Bonino: «Abbiamo le collane, che sono davvero il retaggio che i Grandi Morti - li chiamava così ed erano essenzialmente Leone Ginzburg e Cesare Pavese - ci hanno lasciato: la Storica, i Saggi, i Millenni. Ma io non mi sento più tanto tranquillo al riparo di questi solidi architravi. Sono ossature magnifiche, di grande robustezza, che danno alla nostra casa tutto il respiro che merita. Ma la mia paura è che ciascuna di loro con gli anni soltanto uno splendido contenitore.» in G. D. Bonino, *Incontri con uomini di qualità: editori e scrittori di un'epoca che non c'è più*, Il Saggiatore, Milano, 2013, p. 18.

confrontarsi con la traduzione di Cinelli e Vittorini e, in uno dei suoi frammenti¹⁶⁴, non dimostrò particolare entusiasmo per la seguente versione e s'impegnò pertanto a restituire la dimensione grottesca dell'opera, che, secondo Manganelli, era stata indebitamente sottratta dalla traduzione eseguita da Delfino Cinelli ed Elio Vittorini. I traduttori in questione rappresentano personalità letterarie profondamente diverse e sebbene l'attività di Vittorini, in più occasioni, s'incrociò con l'attività di editoriale di Giorgio Manganelli, come nel caso della realizzazione della collana einaudiana la «Ricerca letteraria»¹⁶⁵, si potrebbe quasi parlare di esperienze letterarie reciprocamente refrattarie per il contesto storico in cui si verificarono.

4.1.1. Delfino Cinelli e l'incubo della traduzione di Poe

L'attività letteraria svolta da Delfino Cinelli iniziò pressappoco sulla soglia dei quarant'anni (1927) e si affiancò all'attività imprenditoriale dell'autore e poeta toscano. Difatti, Cinelli, sin da giovanissimo, intraprese gli studi di tipo economici-commerciali ad Arezzo per gestire l'attività industriale di famiglia, nel campo della produzione della paglia. Sempre in giovane età Cinelli subì la fascinazione per i viaggi, recandosi a Londra, in Germania, in Svizzera e dal 1909 più volte negli Stati Uniti e in Sud America. In parallelo alla sua attività letteraria riuscì a gestire l'attività imprenditoriale fino alla morte, sopraggiunta improvvisamente nel 1942. La produzione letteraria di Cinelli nei suoi primi cinque anni di attività è sorprendente; lo scrittore dimostrò di essere tutt'altro che uno scrittore improvvisato, come descrive Guarnieri:

«In cinque anni Delfino Cinelli ha dato alle stampe sette volumi – tralascio dal computo *Le nove novene* ed il *Teatro per la gioventù*, oltre ad un breve romanzo *Lucia*, uscito nel 1932 su Pègaso ed ai molti articoli e racconti che viene pubblicando periodicamente su giornali e riviste. Non un letterato occasionale quindi – e difatti m'è stato descritto come un lavoratore assiduo, uso a dedicare ogni mattina due o tre ore alla fatica della penna con una regolarità divenuta abitudine.»¹⁶⁶

Cinelli in poco meno di quindici anni di attività letteraria dà alle stampe di importanti case editrici, quali L'Eroica, Treves, Nemi, Vallecchi e Mondadori, racconti, romanzi e

¹⁶⁴ Cfr. il paragrafo *Il laboratorio critico di Manganelli: appunti critici giovanili e note su Poe*.

¹⁶⁵ Cfr. il paragrafo *Vicende editoriali*, pp. 49 -53.

¹⁶⁶ S. GUARNIERI, *Cinquant'anni di narrativa in Italia*, Parenti, Firenze, 1955, p. 211.

raccolte poetiche. I nuclei tematici affrontati da Cinelli nei suoi romanzi si riconducono principalmente alla descrizione della condizione miseria e povertà vissuta dai contadini, alla vita provinciale sullo sfondo della campagna toscana¹⁶⁷ misto a ricordi ed esperienze autobiografiche¹⁶⁸.

Per quanto riguarda l'attività di traduzione Delfino Cinelli venne avvicinato da Giuseppe Antonio Borgese, direttore della collana «Biblioteca Romantica» edita da Mondadori. La presente collana racchiuse i capolavori della letteratura mondiale scritti tra il Settecento e l'Ottocento. Il direttore della collana aveva un'idea ben precisa di come dovessero essere realizzate le traduzioni e soprattutto quale effetto dovessero produrre nel lettore:

«Essa dovrebbe essere fedele e bella; dovrebbe seguire, pensiero per pensiero, frase per frase, il testo originale, eppure dovrebbe, per virtù della sua naturalezza, sembrar spontanea e nuova, originale essa stessa. [...] Non prediligiamo le traduzioni che si chiamano barbare: quelle che fanno desiderare il testo. Una buona traduzione dovrebbe far dimenticare il testo.»¹⁶⁹

Borgese era a conoscenza della familiarità di Cinelli con la lingua inglese e, stimando profondamente il suo lavoro di scrittore, avanzò la proposta di tradurre un gruppo selezionato e ristretto dei racconti di Poe, dal titolo *Lo scarabeo d'oro e altri racconti* che avrebbe dovuto includere dieci novelle: *Lo scarabeo d'oro*, *Gli assassini della Rue Morgue*, *Il gatto nero*, *Ligeia*, *Morella*, *Una discesa nel maelstrom*, *Il pozzo e il pendolo*, *La verità sul caso del signor Valdemar* e *La lettera rubata* e *Hop-frog*¹⁷⁰. Arnoldo Mondadori pattuì con Cinelli che la consegna dei dattiloscritti dovesse avvenire in data 31 dicembre 1932¹⁷¹, ma la pubblicazione dell'opera di Poe non vedrà la luce prima del 1937, anno in cui fu pubblicato anche un secondo volume di Poe, tradotto sempre grazie alla collaborazione di Cinelli e Vittorini, *Gordon Pym e altre storie*¹⁷². Questi continui rinvii furono dovuti principalmente ai dubbi sorti all'editore milanese, il quale,

¹⁶⁷ «In tutti i suoi libri, Delfino Cinelli ci appare come un narratore dei sentimenti primi, degli istinti fondamentali, di uomini e donne mossi ad agire da una legge del sangue più forte di loro.» R. BERTONI, *Delfino Cinelli: natura di uno scrittore*, in «L'Eroica», XXXII, 1942, p.11-17.

¹⁶⁸ Ne è un chiaro esempio il seguente romanzo scritto durante l'ultimo periodo di malattia del padre: D. CINELLI, *Mio Padre*, L'Eroica, Milano, 1932.

¹⁶⁹ BORGES G. A., *Biblioteca Romantica diretta da Giuseppe Antonio Borgese*, Mondadori, Milano 1930, p. 31.

¹⁷⁰ Cinelli ad Arnoldo Mondadori, 25 novembre 1932, ArchAmeAr, fasc. Cinelli.

¹⁷¹ Cinelli ad Arnoldo Mondadori, 3 novembre 1932, ArchAmeAr, fasc. Cinelli.

¹⁷² E. A. POE, *Gordon Arthur Pym e altre storie*, trad. di E. Vittorini, Mondadori, Milano, 1937.

ispirandosi al successo ottenuto dalla pubblicazione dell'intera raccolta delle novelle di Poe (quarantaquattro novelle) nella versione francese curata da Baudelaire, edita da Gallimard, voleva emulare l'impresa dell'editore d'oltralpe. Difatti, Arnoldo Mondadori in una missiva al direttore della collana, Borgese, suggerisce di ampliare lo spettro delle traduzioni commissionate a Cinelli:

«È uscita recentemente una buona edizione francese¹⁷³ che contiene tutto Poe e che ha avuto molto successo di vendite anche in Italia. Penso che bisognerebbe far sì che il Cinelli desse anche a noi un «tutto Poe» e non si limitasse alla traduzione di alcuni racconti, anche per dare un carattere di novità al nostro volume, che ne assicuri la vendita anche isolatamente.»¹⁷⁴

L'operazione editoriale che Mondadori voleva portare a termine era particolarmente impegnativa e gravosa; si trattava di tradurre più di mille pagine. Cinelli cercò di dissuadere l'editore motivando la sua diffidenza mettendo in evidenza la complessità nel trasporre l'inglese di Poe in una lingua come l'italiano, mostrando, in diverse occasioni, la sua riluttanza a proseguire:

«Ma quello che occorrerebbe è anche un anno di vita a dir poco. E basti, è ingrata fatica. L'inglese di Poe è assai difficile a volgersi in italiano – un inglese rapido e nervoso in una lingua piuttosto compassata e classica di sua natura come è la nostra.»¹⁷⁵

In un'altra missiva a Mondadori, dopo vari ripensamenti dell'editore, Cinelli sottolinea di essere sollevato di non dover confrontarsi con la trasposizione di tutte le novelle di Poe, descrivendo di vivere un vero e proprio incubo nel volgere al termine le traduzioni e soprattutto nel carteggio lamenta la difficoltà di far collimare la lingua di Poe con quella italiana; che mal si adatta alle peculiari caratteristiche dello scrittore di Boston:

«Leggo con grande sollievo che non pensa affatto ai volumi successivi di Poe. Mi toglie un gran peso di sul petto (non si direbbe di sullo stomaco)! In verità non saprei come serenamente guardare l'avvenire con la prospettiva di veder sbucare da ogni parte racconti di Poe da tradurre. [...] Mi auguro e le auguro di non aver mai da provare fatica altrettanto dura e ingrata come quella di tradurre Poe in italiano – una lingua che fa ai cozzi col suo spirito –; comunque sono ormai a due

¹⁷³ Con ragionevole certezza si tratta dell'edizione francese curata da Baudelaire, licenziata per la Pléiade nel 1932:

E. A. POE, *Histoires*, La Pléiade, Gallimard édition, Parigi, 1932.

¹⁷⁴ Arnoldo Mondadori a Borgese, 1° luglio 1932, ArchAmeAr, fasc. Borgese.

¹⁷⁵ Cinelli ad Arnoldo Mondadori, 16 dicembre 1932. ArchAmeAr, fasc. Cinelli.

terzi di questo incubo [...]. Aggiungere a questa fatica sarebbe non solo crudele ma improvvido per i miei altri lavori che ho dovuto interrompere per dare il passo a Poe e che d'altra parte ho preso l'impegno di consegnare alla Nuova Antologia e a Pègaso nei mesi di gennaio e febbraio.»¹⁷⁶

Cinelli suggerisce all'editore di attenersi agli accordi presi; di pubblicare un volume contenente solo i dieci racconti selezionati, e solo in caso di successo, avrebbe considerato di procedere con la traduzione dei restanti racconti¹⁷⁷. Inoltre, Cinelli si trovò costretto a doversi dedicare esclusivamente alla traduzione dei racconti di Poe; trovandosi nella posizione scomoda di dover necessariamente trascurare il proprio lavoro di scrittore. Nonostante la resistenza dimostrata da Cinelli Arnoldo Mondadori non abbandonò il progetto di un "tutto Poe" proponendogli, dapprima di aumentare il compenso per le traduzioni e di allungare i tempi di consegna¹⁷⁸. Inseguito Mondadori propose la collaborazione con un altro traduttore:

«Non potrebbe Ella farsi aiutare ad eseguire la traduzione e poi rivedere la parte non da Lei tradotta in modo da potervi apporre il Suo nome?»¹⁷⁹

Si giunge, dopo diverse trattative, all'accordo; Cinelli accettò di collaborare e di affidare le traduzioni restanti ad un altro traduttore, a patto che quest'ultime fossero conformi a quelle già realizzate e fossero quantomeno aderenti allo spirito del testo originale, e, persuaso dall'editore, scrisse in risposta in una missiva:

«Perché non potrebbe ella confidare la traduzione a qualcuno di coloro che lavorano per le Sue traduzioni moderne? Da quello che ho visto ve ne sono che lavorano egregiamente e io non chiederei che di dare una riguardata al complesso del lavoro, da ultimo, per uniformarlo un poco col mio; la sola esigenza che avrei sarebbe quella di avere una traduzione veramente *conforme* al testo originale, e cioè senza prendersi libertà ingiustificate.»¹⁸⁰

¹⁷⁶ Delfino Cinelli ad Arnoldo Mondadori, 22 dicembre 1932, ArchAmeAr, fasc. Cinelli.

¹⁷⁷ Delfino Cinelli ad Arnoldo Mondadori, 27 aprile 1933, ArchAmeAr, fasc. Cinelli.

¹⁷⁸ «Noi potremmo ulteriormente allargare [il compenso economico] ed anche fissare una data di consegna che fosse di Suo gradimento, [...] ma a costo di finire proprio con l'opera del Poe, e quindi di darLe il massimo tempo possibile, io non vorrei rinunciare ad un progetto che mi sta tanto a cuore. Ci pensi dunque ancora e... non mi dica di no.» in Arnoldo Mondadori a Delfino Cinelli, 25 febbraio 1933, ArchAmeAr, fasc. Cinelli.

¹⁷⁹ Arnoldo Mondadori a Cinelli, 4 maggio 1933, ArchAmeAr, fasc. Cinelli.

¹⁸⁰ Delfino Cinelli ad Arnoldo Mondadori, s.d. ma probabilmente tra agosto e settembre 1933, ArchAmeAr, fasc. Cinelli.

Mondadori voleva affiancare a Cinelli un traduttore con una conoscenza approfondita della lingua inglese. Cinelli avrebbe gradito, per affinità, la collaborazione di Aldo Sorani¹⁸¹, il quale però era già impegnato nella traduzione di *David Copperfield* di Charles Dickens, sempre per la collana «Romantica»; pertanto Mondadori propose il nome di Vittorini, giovane autore e traduttore che aveva già collaborato con la casa editrice occupandosi della traduzione di alcuni volumi della collana «Medusa»:

«Il giovane scrittore che Ella certo conoscerà di fama, e che ha già tradotto ottimamente per noi il “St. Mawr” di Lawrence.»¹⁸²

Nel gennaio del 1934 Cinelli consegnò a Mondadori i dattiloscritti delle traduzioni pattuite con l'esclusiva aggiunta della novella *Manoscritto trovato in una bottiglia*. Vittorini tradusse il resto dei racconti, si occupò della revisione delle bozze e, in ultima istanza, scelse i titoli dei due volumi che vennero licenziati nel 1937.

Sull'esperienza del tradurre Poe, sulle difficoltà di volgere in italiano le varie sfumature lessicali e la complessità intrinseca relativa al panorama linguistico proposto da Poe nelle sue narrazioni Cinelli, in un breve commento, si soffermò sull'aggettivo inglese *wild*. Quest'ultimo, secondo l'analisi di Cinelli, sarebbe particolarmente ricorrente nella prosa dei racconti e dei romanzi brevi di Poe. L'aggettivo *Wild* esemplifica la complessità del processo di selezione e di scelta dell'equivalente in lingua italiana. Le sfumature di significato che individuò in diversi contesti pragmatici sono molteplici:

«Si potrebbe affermare senza tema di smentita che l'aggettivo che s'incontra più di frequente nei racconti di Poe sia *wild*. *Wild*, selvaggio, bizzarro, strano, fantastico, grottesco, pazzo; in quanti e quali diversi significati non viene da lui adoperata questa parola, quanti e quali sfumature dello straordinario non riesce a farla contenere.»¹⁸³

¹⁸¹ Delfino Cinelli ad Arnoldo Mondadori, 21 maggio 1933, ArchAmeAr, fasc. Cinelli.

¹⁸² Arnoldo Mondadori a Cinelli, 11 settembre 1933, ArchAmeAr, fasc. Cinelli.

¹⁸³ E.A. POE, *Gordon Arthur Pym e altre storie*, op. cit., p. 583.

4.1.2. Elio Vittorini, il traduttore e la sua ombra

Elio Vittorini fu indiscutibilmente un grande interprete del Novecento italiano: scrittore, traduttore, critico e teorico letterario, intellettuale impegnato e soprattutto un eccellente operatore culturale. L'attività editoriale e culturale più pregnante venne svolta principalmente attraverso la collaborazione e la direzione di riviste importanti e soprattutto nella realizzazione di importanti collane letterarie. Tra le numerose esperienze¹⁸⁴, in questa occasione, si ricorda quella della direzione della rivista il «Politecnico» (1945-1947), nella quale Vittorini impostò un dibattito storico-teorico sulle ideologie predominanti nella realtà contemporanea. Inoltre, pose al centro delle riflessioni delle pagine di «Politecnico» il problema del rapporto tra intellettuali e politica¹⁸⁵, propendendo per la visione di intellettuali e letterati *engagé*, i quali s'impegnassero, attraverso le loro opere, a modificare e ad agire sulla realtà contingente. Seguì l'ideazione della collana einaudiana i «Gettoni» (1951-1958), dal nome emblematico, che Vittorini spiegò così in una missiva a Calvino:

«Caro Calvino, propongo per titolo "I gettoni" per i molti sensi che la parola può avere di gettone per il telefono (e cioè di chiave per comunicare), di gettone per il gioco (e cioè con valore che varia da un minimo a un massimo) e di gettone come pollone, germoglio ecc. – Poi suscita immagini metalliche e cittadine. In linea di massima lo preferirei a "La Vigna".»¹⁸⁶

I «Gettoni» si proponevano come valida alternativa della collana di narrativa contemporanea i «Coralli», considerata da Calvino l'anticamera e il banco di prova degli scrittori esordienti prima d'essere inseriti nei più consolidati «Coralli». All'attivo la collana disegnata da Vittorini pubblicò cinquantotto opere di giovani autori, pressoché sconosciuti al grande pubblico¹⁸⁷. Quest'ultimi riscosero notevole successo, come nel caso di: Carlo Cassola, Anna Maria Ortese, Ottiero Ottieri, Giovanni Arpino, Giovanni Testori, Beppe Fenoglio e lo stesso Italo Calvino. I «Gettoni» rappresentarono un

¹⁸⁴ Tra le altre si ricordano le collaborazioni giovanili con le seguenti riviste letterarie: «Solaria» e il «Bargello».

¹⁸⁵ Per ulteriori approfondimenti tematici si suggerisce la lettura di: E. VITTORINI, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1952*, a cura di C. Minoia, Torino, Einaudi, 1977.

¹⁸⁶ Ivi, p. 363.

¹⁸⁷ Per ulteriori approfondimenti si consiglia la lettura di:

La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini, a cura di V. Camerano et al., Nino Aragno Editore, Torino, 2007. G. IANNUZZI, *I gettoni*, in G. C. Ferretti; G. Iannuzzi (a cura di), *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, minimum fax, Roma, 2014, pp. 146-152.

esperimento di organizzazione, all'interno di una collana realizzata con cura e perizia, di giovani scrittori e narratori italiani e stranieri. Difatti, l'obiettivo della collana era proprio quello di promuovere gli scrittori del "domani", come esplicitò chiaramente lo stesso Vittorini:

«[...] "I Gettoni" si pongono lo scopo limite di far conoscere ed apprezzare al nostro pubblico, fin dai loro primi passi, i «grandi» di domani. Ma si contenteranno di dargli, specie per i paesi letterariamente meno vivi, anche i libri di scrittori d'occasione che abbiano il semplice e pur prezioso valore della sincerità documentaria. Comunque vogliono fornire una possibilità di paragone tra le tendenze o gli atteggiamenti che hanno cominciato a prendere piede o magari a radicarsi in altri paesi: mostrandogli per quali vie diverse dalle nostre o affini alle nostre si cerchi oggi di essere, e si riesca ad essere, in Francia, in America, o in India, scrittori.»¹⁸⁸

Infine, si ricorda l'esperienza della rivista il «Menabò» (1959-1967), diretta in collaborazione con Italo Calvino, nella quale Vittorini gettò le fondamenta teoriche auspicando un intervento della parola, grazie soprattutto al potere della metafora¹⁸⁹, sulla realtà. Inoltre, con il «Menabò» Vittorini si propose di sondare «a che punto ci troviamo nelle varie, troppe, questioni non solo letterarie oggi in sospenso, e per cercare di capire come si potrebbe rimetterci in movimento»¹⁹⁰.

Nel novembre del 1933 Elio Vittorini iniziò la sua collaborazione, in qualità di consulente esterno e di traduttore, con la casa editrice Mondadori. La casa editrice milanese gli affidò le traduzioni di alcuni testi di autori della letteratura anglo-americana, il cui successo e la cui diffusione in Italia sono tuttora saldamente legati alle traduzioni realizzate dall'autore siciliano, tra questi si annoverano: Lawrence, Saroyan, Steinbeck, Faulkner e Poe. Queste traduzioni rispondevano ad un sentimento di dissenso e di disobbedienza rivoluzionaria nei confronti dell'esterofobia diffusa durante il ventennio fascista e trovarono ardente fervore in un pubblico non ancora totalmente asservito al

¹⁸⁸ E. VITTORINI, *I risvolti dei «Gettoni»*, a cura di C. De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988, pp. 29-30.

¹⁸⁹ A tale riguardo Vittorini pubblicò un articolo sul primo numero del «Menabò» riponendo particolare attenzione al potere della metafora specificando: «solo la metafora può "precisare" l'informe e l'approssimativo. La forza della metafora è appunto d'una forza della precisazione» Elio Vittorini, *Parlato e metafora*, in «Il Menabò», n. 1, 1959, p.127.

¹⁹⁰ E. VITTORINI, *Premessa*, in «Il Menabò», n. 1, 1959, p.1.

regime trionfante, come racconta un altro esimio traduttore e scrittore dell'epoca, Cesare Pavese:

«Il sapore di scandalo e facile eresia che avvolgeva i nuovi libri e i loro argomenti, il furore di rivolta e di sincerità che anche i più sventati sentivano pulsare in quelle pagine tradotte, riuscirono irresistibili a un pubblico non ancora del tutto intontito dal conformismo e dall'accademia.»¹⁹¹

Il decennio che va dal 1930 al 1940 venne felicemente definito da Pavese come «il decennio delle traduzioni», nonostante quest'ultime, durante il ventennio fascista, fossero perlopiù proibite e censurate dall'organo di controllo del regime dittatoriale autoritario. Pertanto, si radicò, soprattutto negli intellettuali dell'epoca, l'immagine dell'America come mito e simbolo dell'altrove; come rappresentazione di un elemento vitale, ferino, trasgressivo e rivoluzionario. Il mito dell'altrove viene descritto con la necessaria perizia da Giuliano Manacorda:

«[...] si finisce per trovare l'immagine di un mondo diverso, la trasmissione di un messaggio, non solo letterario ma universalmente umano, del tutto inedito a quello quotidianamente subito»¹⁹²

Il mito dell'altrove era necessario per risvegliare gli intelletti sopiti e ingrignati dalla propaganda e dall'ideologia fascista. L'altrove doveva inevitabilmente confrontarsi con la funerea e drammatica realtà italiana, in un processo di rispecchiamento volto a riscoprire, tramite la parola dell'altro, nuova linfa e vigore letterario. Le esperienze autoritarie e dittatoriali europee provocarono inevitabilmente un diffuso sentimento di alienazione e isolamento culturale, derivato da una totale chiusura nei confronti degli stimoli esterni. D'altro canto, l'effetto della chiusura culturale, fortemente sostenuto dal sistema autarchico italiano, produsse, negli scrittori e nei traduttori, un grande desiderio di evasione e di una metaforica e geografica fuga letteraria. L'incremento delle traduzioni, realizzate in quel preciso contesto storico, aprirono agli scrittori dell'epoca nuove strade percorribili e innestarono, nell'ormai calcificata letteratura italiana, possibilità letterarie innovative. Sempre Cesare Pavese descrisse con passione ardente cosa rappresentò, nel

¹⁹¹ C. PAVESE, *Ieri e oggi*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 193.

¹⁹² G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre, 1919 – 1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 308-309.

decennio che va dagli anni '30 agli anni '40, l'operazione di traduzione di autori americani realizzate da giovani entusiasti e dissidenti al regime:

«Il decennio dal '30 al '40 che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini né Cecchi né altri. Esso è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo. Niente di strano se quest'opera di conquista di testi non poteva esser fatta da burocrati o braccianti letterari, ma ci vollero giovanili entusiasmi e compromissioni. Noi scoprimmo l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, Russia, in Francia, nella Spagna.»¹⁹³

La conoscenza dell'inglese di Elio Vittorini era limitata, approssimativa, pressoché libresca e pertanto, in numerose occasioni, si avvale dell'aiuto di Lucia Morpurgo Rodocanachi, coniuge del famoso pittore Paolo Rodocanachi. Intorno a Lucia Rodocanachi, oltre a Vittorini, si raccolse un gruppo di intellettuali e scrittori tra i quali si annoverano: Eugenio Montale, Carlo Emilio Gadda, Camillo Sbarbaro e Gianna Manzini. Costoro si affidarono alla Rodocanachi, da Montale affettuosamente rinominata *negresse inconnue*, per sopperire alle evidenti lacune linguistiche e per risolvere i crucci traduttivi più complessi. Fu Montale, l'intermediario d'incontri, che, durante il periodo fiorentino in cui era impiegato presso il «Gabinetto Vieusseux», con una serie di missive introdusse l'amica Lucia Rodocanachi a Vittorini e, proprio in quell'occasione, le propose la collaborazione segreta alle traduzioni che la Mondadori affidò a Vittorini:

«Il 7 marzo 1933 Elio Vittorini comunicava a Silvio Guarnieri: "Ho l'incarico di tradurre Lawrence per Mondadori. Vedrai che non creperò di fame nel '33". Il successivo 9 maggio, Montale da Firenze, scriveva a Lucia Rodocanachi: "Vittorini deve consegnare fra non molto il *St. Mawr* di Lawrence a Mondadori, con l'appendice di un'altra novella. In tutto 300 pagine tauchnitz, delle quali ha fatto 150; altre 150, tutte di *St. Mawr*, restano da farsi, e il tempo stringe. Accetterebbe di farle lei, *solo letteralmente*, a tamburo battente? Vittorini le manderebbe il libro e alcune delle parti già fatte sia per darle modo di anticipare alcune caratteristiche del suo "stile" (!) nel pezzo che farà lei, sia perché lei corregga qualche strafalcione che gli sarà sfuggito. Queste correzioni andrebbero fatte a lapis. Il testo suo dovrebbe essere molto spazieggiato e meglio se a

¹⁹³ C. PAVESE, *L'influsso degli eventi*, op. cit., p. 247.

macchina (ma non credo indispensabile se ciò deve costarle). Per questo lavoro Vittorini le darebbe solo 500 lire (da riceversi presto: fra un paio di mesi) dato che lo pagano ancora poco, ma in seguito le darebbe (se faranno altri lavori come Mondadori vuole) anche 1000, cioè più della metà. Naturalmente l'accordo dovrà rimanere segreto. Vuole scrivere subito la risposta a Vittorini presso Gabinetto Vieusseux, ecc.??"»¹⁹⁴

Iniziarono l'acquiescente collaborazione nel 1933 con la commissione della prima traduzione, quella di *St. Mawr* di D. H. Lawrence (*Il purosangue*)¹⁹⁵. In questa missiva si delinea il bizzarro *modus operandi* sotteso alle traduzioni realizzate da Vittorini; la Rodocanachi fu incaricata di correggere eventuali errori e soprattutto di tradurre letteralmente il testo, producendo, inevitabilmente, un testo di parole sciolte pressoché incomprensibili¹⁹⁶. Quest'ultime sul foglio dovevano essere bastevolmente spaziate in modo tale che Vittorini potesse ricostruire la trama dei significati, apportando una personalissima revisione stilistico-formale. Per giunta, Vittorini, durante la lunga collaborazione con la signora Rodocanachi, non adempì regolarmente al versamento del compenso stabilito¹⁹⁷, facendo inevitabilmente affiorare tensioni, screzi e malumori nella propria collaboratrice e traduttrice ombra. Lucia Rodocanachi nelle lettere agli amici, soprattutto in alcune scritte a Montale¹⁹⁸, spesso lamentava di sentirsi sfruttata,

¹⁹⁴ G. MARCENARO, *Una amica di Montale: Vita di Lucia Rodocanachi*, Camunia Editrice, Milano, 1991, p. 131.

¹⁹⁵ D. H. LAWRENCE, *Il Purosangue*, trad. it. di E. Vittorini, Mondadori, Milano, 1933.

¹⁹⁶ Sul ruolo svolto da Lucia Rodocanachi nelle traduzioni di Elio Vittorini si espresse Rosa Quasimodo, moglie dello scrittore siciliano e sorella di Salvatore Quasimodo, affermando in un'intervista che fu trascritta:

«La signora Rodocanachi faceva a Elio la traduzione letterale, parola per parola che a leggerla non si capiva niente. Lui, poi, a quelle parole dava forma. Sua era la costruzione, l'invenzione; non si legava a quelle parole fredde. Lui raccomandava sempre a lei di fare la traduzione letterale, precisa, parola per parola, articolo per articolo, frase per frase. E poi lui la trasformava in un romanzo. Erano romanzi suoi che traduceva.» in G. GIORDANO, *Vittorini mio marito* (sottotitolato: *Parla la vedova Rosa Quasimodo: ero la sua prima lettrice*), in «Tuttolibri», XV, 14 luglio 1990, p. 3.

¹⁹⁷ «risulta confermata in sostanza la sproporzione tra la effettiva condizione economica di Vittorini e l'immagine interessata di povertà che egli traccia nelle sue lettere a Lucia Rodocanachi, per motivare le sue reiterate inadempienze. Certo [...] a queste inadempienze Vittorini ricorre per far fronte alle sue personali e familiari necessità, e per difendere un certo livello di vita, ma resta il fatto che egli antepone sempre le sue esigenze e preoccupazioni al rispetto dei suoi obblighi e impegni verso la signora. Il capitolo delle inadempienze insomma, diventa parte integrante dell'atteggiamento complessivo di Vittorini in questa fase, e della sua *autoritaria* spregiudicatezza in particolare.» in Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, p.20.

¹⁹⁸ Lo stesso Montale in una lettera alla Rodocanachi si rammarica d'averle suggerito la collaborazione con Vittorini e confessa: «Vittorini ha fatto causa all'It. Lett., e forse potrà presto mandarle qualcosa, perché vincerà di certo. Però dovrebbe insistere, e presto. Quanto a lavorare ancora, non so... C'è poco da fidarsi. Purtroppo sono colpevole io di averle consigliato questa collaborazione.» Federica Merlanti, *Eugenio Montale lettere a Lucia Rodocanachi 1928-1965*, tesi di dottorato, XVI ciclo, Università degli Studi di Genova, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2002-2003, tutore Franco Contorbia, p.144.

intellettualmente frustrata e avvilita dall'atteggiamento poco professionale e irrispettoso di Vittorini, al punto da definirlo un vero e proprio «negriero»¹⁹⁹. Nel caso specifico delle traduzioni di Poe è lecito supporre, e credere, che alcuni racconti siano stati tradotti interamente dalla Rodocanachi, come testimonia la seguente richiesta avanzata da Vittorini in una lettera indirizzata alla Rodocanachi:

«Le spedisco a parte quattro brevi raccontini del Poe che mi son rimasti fuori dal mio programma di lavoro fino al 10 corrente, data con la quale debbo definitivamente consegnare ogni residuo Poe. Mi vuole aiutare a salvarmi dalle imprecazioni di casa Mondadori? Veda allora di tradurmeli e possibilmente a macchina direttamente in modo ch'io possa consegnarli senz'altro.»²⁰⁰

Questa testimonianza getta inevitabilmente un velo d'ombra sulle capacità di Vittorini di volgere in italiano testi di codesta caratura e importanza letteraria. Con ragionevole certezza il suo lavoro si limitò nella maggior parte dei casi, in un secondo momento, ad una revisione di carattere stilistico-formale delle traduzioni strettamente letterali realizzate per interezza dalla Rodocanachi. Anche se dal sopraccitato carteggio emerge esplicitamente la richiesta del dattiloscritto da inoltrare, senza ulteriori passaggi, alla Mondadori. I quattro racconti in questione, richiesti alla Rodocanachi e da attribuirsi interamente alla traduttrice ombra di Vittorini, sono i seguenti: *The Man that was used up*, *Von Kemplen and His Discovery*, *Mystification* e *Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling*²⁰¹ e solo due di questi furono inclusi nella raccolta *Racconti e Arabeschi*, ovvero *Mistificazione* (pp. 390-399) e *Perché il piccolo francese porta il braccio al collo* (pp. 436-442).

In una lettera datata 11 febbraio 1940, avente come destinatario Sebastiano Aglianò, che all'epoca si apprestava a scrivere un articolo sull'autore siciliano, Vittorini stilò un breve

¹⁹⁹ In una missiva a Carlo Bo la signora Rodocanachi afferma di essere stata lei a realizzare la traduzione dall'inglese di un saggio di Lawrence su Giovanni Verga a firma Vittorini pubblicato sulla rivista «Frontespizio»:

«La traduzione di Lawrence citata su Frontespizio l'ho fatta io, e, rispetti il segreto di Pulcinella, Vitt. Non ci si è affaticato sopra. Creda, che quella prosa che appena tipperettata mi faceva arrossire, mi riempie di legittimo orgoglio con le arditezze del suo stile, ora che non lavoro incalzata dagli S.O.S. del negriero» in G. Marcenaro, *Vittorini diritto d'autore*, in «Epoca», XLI, 14-20 giugno 1990, p. 96, in G. Marcenaro, *Una amica di Montale*, Camunia editrice, Milano, 1991, pp. 135-136 e, con alcune difformità, in Gian Carlo Ferretti, op. cit., p. 5, da cui è stato citato.

²⁰⁰ G. C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, op. cit., p. 7.

²⁰¹ Cfr. F. CONTORBIA, *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2006, p. 179.

elenco delle traduzioni che egli aveva proposto all'editore e, in quella occasione, spiegò quale fu la peculiare storia editoriale di *Racconti e Arabeschi* ammettendo la sua inesperienza e le sue limitate conoscenze dell'inglese:

«Per le traduzioni debbo distinguere tra quelle ordinate dall'editore e quelle che ho offerto io stesso all'editore. Ti do l'elenco di quest'ultime soltanto perché credo che queste ultime soltanto mi appartengano.

Sono: [...]

Debbo aggiungere le traduzioni da Edgar Poe - 1934-1935 - (*Gordon Pym e altre storie; Racconti e arabeschi*) che sono le mie prime e hanno una storia speciale. L'editore le aveva ordinate a Delfino Cinelli che, tradotti dodici racconti, non si sentì la voglia di continuare. Chiese (l'editore, non Cinelli) a me se volevo tradurre il resto per fare *tutto Poe narrativo*; io accettai con entusiasmo e così imparai l'inglese.»²⁰²

Sebbene il valore dell'attività culturale svolta da Vittorini sia indiscutibilmente inestimabile, non si è in grado di affermare con estrema certezza lo stesso per l'attività di traduzione, che sembrerebbe essere stata mitigata e adombrata dalle capacità della più esperta Rodocanachi, il cui nome non venne mai menzionato insieme a quello dei suoi illustri sodali e colleghi traduttori. Con l'inizio della collaborazione con la casa editrice Mondadori, in qualità di traduttore, Vittorini ebbe l'opportunità di confrontarsi con testi stranieri che risultarono essere un vero e proprio punto d'avvio per una precoce maturazione e consapevolezza letteraria come scrittore. Difatti, proprio nel 1933 inizia a comporre *Il garofano rosso*²⁰³, un romanzo di formazione, che verrà pubblicato, per la prima volta, nello stesso anno a puntate sulla rivista «Solaria» e verrà finito di pubblicare, anche a causa della censura, solo alcuni anni più tardi, nel 1948.

Tra le diverse esperienze in qualità di curatore sembra particolarmente rilevante l'esperienza della raccolta antologica *Americana*²⁰⁴, licenziata nel settembre del 1941 da

²⁰² F. CONTORBIA, op. cit., pp. 176-177.

²⁰³ Il romanzo venne edito solo nel 1948 per volontà di Arnoldo Mondadori: E. VITTORINI, *Il garofano rosso*, Mondadori, Milano, 1948.

²⁰⁴ *Americana Raccolta di Narratori dalle Origini ai nostri Giorni*, a cura di E. Vittorini, Bompiani, Milano, 1941.

Bompiani e nella quale vennero inclusi alcuni frammenti scelti di Poe²⁰⁵. Giulio Einaudi ricorda così il pregio dell'impegno di Vittorini nel comporre un'opera così complessa:

«[...] nel '41, sempre per Bompiani, Vittorini ha curato *Americana*, l'antologia di scrittori che ha entusiasmato persino Pavese: quasi un'opera musicale, in cui tutto deve essere al suo posto o diventa stonatura. Una meraviglia come esempio d'impegno editoriale di creatività...»²⁰⁶

L'interesse di Vittorini per la letteratura anglo-americana risale approssimativamente al 1933, anno in cui pubblicò un articolo dai toni particolarmente elogiativi sul realismo lirico rappresentato nel romanzo di Herman Melville *Moby Dick*²⁰⁷. Seguirono sulla rivista «Letteratura» articoli su Faulkner²⁰⁸ e Saroyan²⁰⁹. Questi articoli costituirono un nucleo germinale dal quale si irradiarono riflessioni più complesse sulla letteratura d'oltreoceano. Nacque l'idea di dare origine a un ampio progetto di traduzione di opere americane da parte di un gruppo illustre di scrittori-traduttori italiani, così scriveva Vittorini in una lettera, datata 5 maggio 1940, all'editore Bompiani:

«Caro Bompiani, sto leggendo tre volumi al giorno: per l'antologia. Quando tornerò a Milano, sabato o domenica prossima, avrò completato il lavoro di scelta. Intanto ho ottenuto che anche Moravia traduca tre racconti. Bene, no? Così i traduttori saranno tutti scrittori.»²¹⁰

Vittorini, oltre a Moravia, cercò di coinvolgere personalità autorevoli, come dimostra la seguente lettera inviata a Pavese:

«Collaboreranno per le traduzioni Montale, Landolfi, Moravia, Linati, Ferrata, Morra e Piero Gadda. Io sarei felice di avere anche la tua collaborazione per esempio per Gertrude Stein e Dos Passos. Non sono mai riuscito a trovare un racconto della Stein. Mi contenterei di un frammento, ma che fosse bello (una ventina di pagine). L'importante è soprattutto che non sia tradotto in italiano. Puoi scegliere tu stesso? Mi daresti un grande aiuto. Dos Passos in principio l'avevo

²⁰⁵ Vennero inclusi nella seconda sezione *I Classici* il racconto *Berenice* e *L'ultima avventura di Gordon Pym*.

²⁰⁶ G. EINAUDI, *Colloquio con Giulio Einaudi*, a cura di S. Cesari, Edizioni Theoria, Roma-Napoli, 1991, p. 72.

²⁰⁷ E. VITTORINI, *Realismo lirico di Melville. Il suo demonismo è letterario*, in «Pegaso», n. 1, 1933, pp. 126-128 poi in Id., *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1957

²⁰⁸ E. VITTORINI, *William Faulkner - Oggi si vola*, in «Letteratura», luglio 1937, pp. 174-175.

²⁰⁹ E. VITTORINI, *Notizie su Saroyan*, in «Letteratura», n. 5, gennaio 1938, pp. 141-143, poi in Id., *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 98-99.

²¹⁰ E. VITTORINI, *I libri, la città, il mondo: lettere 1933-1943*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Torino, 1985, p. 102 e in *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), Bompiani, Milano, 1988, pp. 38-39.

escluso. Ma ora che ho messo London e Dreiser debbo mettere anche lui. Potresti pensarci tu, come per la Stein? Inoltre, volendo tradurre altri, potresti prendere qualcuno dei non ancora scelti, ma aspettando che scelga io perché sto leggendo e leggendo.»²¹¹

Vittorini, da editore e curatore attento, diresse e orchestrò sapientemente i traduttori che contribuirono alla realizzazione di *Americana* pur lasciando ad alcuni di loro, come dimostra il caso di Pavese, un margine di scelta e selezione; dimostrando grande fiducia e stima nei suoi collaboratori. Pavese, nonostante le note rivalità e diffidenze²¹², non poté non cedere entusiasticamente alle richieste del collega e tradusse *le Storie di Melanctha* di Gertrude Stein.

Nell'antologia *Americana* si riscontra la volontà irriducibile di Vittorini, in veste di curatore e di traduttore, di dare l'avvio a una pratica traduttiva diversa; il traduttore, secondo Vittorini, era autorizzato e legittimato, laddove lo ritenesse necessario, ad intervenire e a manipolare sostanzialmente il testo²¹³. Nella seguente missiva Vittorini spiegò a Pavese un'operazione concreta di manipolazione del testo compiuta durante il processo di traduzione del romanzo di Caldwell, affidatogli dalla casa editrice Bompiani:

«Nella traduzione di *God's Little Acre* [*Piccolo campo*²¹⁴ di E. Caldwell] mi sono preso molti arbitri. Per esempio le poppe di Griselda sono diventate gambe. Ma come scrivere poppe in italiano? Griselda sarebbe diventata una serva»²¹⁵

²¹¹ C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, a cura di) Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino, 1966, pp. 555-556 e in Elio Vittorini, *I libri, la città, il mondo: lettere 1933-1943*, op. cit., pp. 105-106.

²¹² «Insieme, pur dialogando e ogni tanto osteggiandosi, avevano sempre però grande stima reciproca, come provano l'entusiasmo di Pavese per la *Breve storia della letteratura americana* di Vittorini, il consenso di Vittorini per certi romanzi di Pavese, e la fitta corrispondenza intercorsa fra i due.» G. Einaudi, *Colloquio con Giulio Einaudi*, op. cit., p.48.

²¹³ Questa pratica traduttiva verrà teorizzata solo in seguito, nel 1992, dallo studioso belga André Lefevere. Quest'ultimo fu un ardente sostenitore della pratica di riscrittura del testo messa in atto da parte del traduttore, ridefinendo il suo ruolo e introducendo il concetto di coautorialità. Difatti, l'atto traduttivo è imprescindibilmente condizionato da fattori politici e ideologici del periodo storico in cui il traduttore si trova a svolgere il suo compito. La traduzione nella teorizzazione di Lefevere è intesa come una sorta di riscrittura; è un efficace strumento di manipolazione: i traduttori svolgono un ruolo di mediazione, in quanto non creano la letteratura, ma la riscrivono e sono responsabili, molto probabilmente più degli stessi autori, della ricezione e del successo delle opere letterarie nella cultura d'arrivo.

Cfr. A. LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET Libreria, Torino, 1998.

²¹⁴ E. CALDWELL, *Piccolo Campo*, trad. di E. Vittorini, Milano, Bompiani, 1940.

²¹⁵ E. VITTORINI, *I libri, la città, il mondo: lettere 1933-1943*, op. cit., pp. 228-229.

In vero, in questa occasione, Vittorini mise in atto un approccio traduttivo prettamente addomesticante²¹⁶, che implica un'adesione allo stile, al gusto e alla tradizione letteraria della cultura d'arrivo, escludendo elementi estranei; appartenenti alla sfera dell'opera in lingua originale, i quali potrebbero suscitare nel lettore un effetto di straniamento.

Le influenze del lavoro di traduzione nella scrittura di Vittorini sono innegabili. Vittorini in persona in una lettera a Falqui descrive quanto la pratica traduttiva lo abbia aiutato nella personale formazione di un linguaggio letterario sempre in evoluzione e costantemente cangiante:

«Riguardo agli americani [...] io non rinnego affatto la loro influenza: so che traducendoli ne ho ricevuto grande aiuto nella formazione del mio linguaggio. Ma allo stesso tempo so di averli tradotti in un mio linguaggio: non preesistente e non fisso; bensì in evoluzione. [...] Ancora: gli americani che ho tradotto hanno ognuno un proprio linguaggio nell'originale, e nelle mie traduzioni ne hanno, per quello che è il ritmo del periodare almeno, uno solo.»²¹⁷

Sulla pratica traduttiva adottata da Vittorini; ovverosia lasciando un'ampia possibilità di personalizzazione del testo da parte del traduttore, sulle proprie personali scelte di tradurre alcuni specifici scrittori americani, e sulla particolare funzione di raccordo che queste pratiche svolsero sulle generazioni di scrittori successivi Vittorini, in un'intervista del 1950, aggiunse:

«In questo campo [...] non ho avuto un'influenza sui giovani per quello che ho tradotto ma per il modo in cui ho tradotto. E poi per le opinioni manifestate sia implicitamente che esplicitamente nella mia antologia di letteratura americana. Invece come testo penso che abbiano avuto influenza e che abbiano addirittura contribuito a determinare il mondo dei più giovani tra i nostri narratori *La via del tabacco* di Caldwell, *Uomini topi* di Steinbeck e i romanzi sociali dello stesso

²¹⁶ Questa strategia traduttiva può essere avvicinata a diverse teorizzazioni, come ad esempio quella proposta da Henri Meschonnic, il quale introduce i concetti di annessione e di decentramento che diventano rispettivamente i sinonimi di traduzione *target-oriented*, che tenta di naturalizzare il testo nel contesto culturale-letterario del sistema arrivo, e di traduzione *source-oriented*, che, al contrario, si propone di trascinare il lettore verso il contesto del sistema di partenza, con l'obiettivo di non far dimenticare al lettore che si tratta di un testo tradotto. Secondo Meschonnic la traduzione tenta di «mostrare l'alterità linguistica, culturale e storica come una specificità e una storicità. È il legame esplicito tra la poetica e la modernità, il tradurre vi ha tutta la sua importanza.», in Henri Meschonnic, *Poétique du traduire* di H. Meschonnic, trad. di N. Mataldi, in «Testo a fronte», n. 23, 2001, p. 11.

Per ulteriori approfondimenti si consiglia la lettura di:

H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

²¹⁷ E. VITTORINI, *I libri, le città, il mondo: lettere 1933-1943*, op. cit., p. 229.

Steinbeck. Nessuno di questi libri è stato da me tradotto e nessuno è un gran libro, nessuno è degno di sopportare il peso delle responsabilità che si è trovato ad assumere. Hemingway, Faulkner, Fitzgerald avrebbero potuto indicare una strada infinitamente più ricca di sviluppi, anche se più difficile. Ma non si sarebbero confusi agli avvenimenti come Steinbeck e Caldwell e non sarebbero serviti allo scopo di rompere gli indugi cui Steinbeck e Caldwell sono serviti.»²¹⁸

L'antologia di narratori americani, curata da Vittorini, ebbe una storia editoriale particolarmente complessa e travagliata²¹⁹; difatti, dal momento in cui venne ideata e realizzata ne venne più volte rinviata la pubblicazione a causa dell'intervento della censura operata dal Ministero della Cultura Popolare, il quale ritenne l'operazione culturale di Vittorini estremamente inopportuna. Il suddetto reggente del dicastero, Alessandro Pavolini, il 7 gennaio del 1941 in una missiva indirizzata all'editore Valentino Bompiani, spiegò, pur riconoscendo il pregio e il valore culturale dell'operazione, che la scelta di rimandare la pubblicazione sia d'attribuirsi principalmente a motivazioni d'opportunità politica:

«L'opera è assai pregevole per il criterio della scelta e dell'informazione e per tutta la presentazione. Resto però del mio parere, e cioè che l'uscita – in questo momento – dell'antologia americana non sia opportuna. Gli Stati Uniti sono potenzialmente nostri nemici [...] Non è il momento di usare cortesie all'America, nemmeno letterarie. Inoltre la testata non farebbe altro che rinfocolare la ventata di eccessivo entusiasmo per l'ultima letteratura americana: moda che sono risoluto a non incoraggiare. [...] se effettivamente in America uscisse un'antologia di letteratura italiana, non vedrei difficoltà a fare uscire l'americana presso di noi.»²²⁰

Inoltre, in una seconda missiva del Ministro Pavolini, datata 30 marzo 1941, si evince con chiarezza cristallina che la struttura critica dell'opera, ideata da Vittorini, fosse tutt'altro che gradita dal regime fascista. Vittorini, oltre alla stesura di una corposa e vigorosa prefazione ispirata dal rapporto dicotomico della ferocia e purezza rappresentato e incarnato dal mito americano, aveva scelto di corredare ogni gruppo di narrazioni con note didascaliche di raccordo; quest'ultime sarebbero servite a creare ponti di congiuntura

²¹⁸ E. VITTORINI, *Diario in pubblico*, op. cit., p. 358.

²¹⁹ Per ulteriori approfondimenti si consulti:

G. MANACORDA, *Come fu pubblicata «Americana»*, in E. Vittorini, *Atti del convegno nazionale di studi di Siracusa – Noto, 12-13 febbraio 1976*, Catania.

²²⁰ G. D'Ina e G. Zaccaria (a cura di), *Caro Bompiani, Lettere con l'editore*, Bompiani, Milano, 1988, pp. 39- 40.

e a dare alla raccolta maggiore profondità e legittimità storico-critica della letteratura americana. Tale struttura avrebbe dovuto rendere più accessibili e armoniche le scelte del curatore al lettore e guidarlo nella scoperta della recente storia della letteratura americana. Nella missiva a Bompiani Pavolini, per quanto riguarda questi brevi testi didascalici, afferma:

«[...] occorre che siano tolti tutti i corsivi che precedono ciascun gruppo di narrazioni e che, oltre ad essere inopportune nel momento attuale e criticamente discutibili e unilaterali, contraddicono in pieno all'impostazione che dà la prefazione.»²²¹

La pubblicazione di *Americana* avvenne nel 1941. Bompiani per far raggiungere alle stampe l'antologia, seguendo le indicazioni ineludibili del Ministero, scelse di stravolgere l'impostazione critica dell'opera; affidando la redazione dell'introduzione a Emilio Cecchi, noto anglista della cosiddetta "prima generazione", le cui considerazioni sulla letteratura americana; definita primitiva, barbarica, ingenuamente rude, si sposavano perfettamente con l'idea che il Ministero della Cultura Popolare voleva restituire della società americana. Nell'*Introduzione* del '42 Cecchi cercò in tutti i modi di arrestare lo slancio del crescente mito letterario americano; ovvero sia lo spirito sotteso che animava le intenzioni vittoriniane, ritenuta da Cecchi alla stregua di una vana ed effimera infatuazione:

«L'inizio della guerra 1914-1918 trovò i lettori di tutto il mondo a testa china sui romanzi russi. E l'inizio della nuova guerra, nel 1939, li ha ritrovati a testa china sulle novelle e sui romanzi americani. Al disorientamento delle coscienze, alla esasperazione dei sentimenti, alle angosciose prospettive del futuro, conferivano, a quanto sembra, letture voraci e disordinate, spesso condotte su traduzioni senz'arte. Letture senza inquadramento storico e senza contrappeso di filologia; e in parte da considerare come segni d'una moda, anzi d'una infatuazione, più che come operazioni dell'intelligenza e del gusto.»²²²

La prefazione Cecchi non si limita a ridimensionare la letteratura americana, bensì sferza un attacco diretto alla sfrenata società materialistica americana; la quale, secondo Cecchi, non può che produrre disillusione senza conforto

²²¹ Ivi, p.43.

²²² E. CECCHI, *Introduzione all'edizione del 1942*, in E. Vittorini, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano, 1985, Vol. II, p. 1037.

Il contrasto fra queste due visioni, diametralmente opposte, emerge con nitida chiarezza se si confrontano con gli scritti critici redatti da Vittorini. Nella sezione dedicata a Caldwell, Saroyan e Fante, dal titolo *La nuova leggenda*, Vittorini introduce una visione onirica di un'America favolosa, addirittura avveniristica; non strettamente rispondente alla realtà, nella quale riecheggiano le letture filosofiche di Nietzsche; relative all'avvento e all'affermazione di un uomo nuovo; contemporaneo. Vittorini individuava nel nuovo continente la sintesi armonica e il punto d'incontro di tradizioni antiche e recenti; la letteratura americana assurge a vessillo di nuovi valori, che si rivelano proseguimento naturale di un corso nuovo. Gli scrittori americani rappresentano gli epigoni che riscoprono il desiderio di un mondo nuovo, senza essere ostacolati dalla storia e dalla tradizione. Così Vittorini descrive l'America degli scrittori dell'ultima generazione:

«L'America, in questa leggenda, è una specie di nuovo Oriente favoloso, e l'uomo vi appare di volta in volta sotto il segno di una squisita particolarità, filippino o cinese o slavo o curdo, per essere sostanzialmente sempre lo stesso: l'io lirico, protagonista della creazione. Quello che nella vecchia leggenda era il figlio dell'Ovest, e veniva indicato come simbolo di uomo nuovo, è ora il figlio della terra. E l'America non è più America, non più un mondo nuovo: è tutta la terra. Ma le particolarità vi giungono da ogni parte, e vi si incontrano: aromi della terra; la vita si afferma coi gesti più semplici, e senza mai sottintesi politici, intrepidamente accettata anche nella disperazione e la morte.»²²³

Il pregio dell'operazione di Vittorini venne immediatamente riconosciuto da Cesare Pavese, il quale, in una lettera datata 12 maggio del 1942, espresse solidarietà all'autore siciliano non potendo non celare il suo disappunto nella prefazione sostitutiva redatta da Emilio Cecchi, le cui riflessioni critiche sulla letteratura americana risultavano più affini e in linea con l'ideologia del regime. Cecchi nella sua introduzione all'*Americana* riduceva sostanzialmente il mito americano e l'interesse dimostrato dal pubblico e da colleghi studiosi ad una breve e passeggera moda letteraria:

«Caro Vittorini,

ti sono debitore di questa lettera perché penso che ti faccia piacere sentire che siamo tutti solidali con te contro Cecchi. La sua introduzione è canagliasca - politicam. e criticam. - e tutto il pregio

²²³ *Americana raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di E. Vittorini, Bompiani, Milano, 1968, p. 963.

e il senso dell'*Americana* dipende dalle tue note. In dieci anni dacché sfoglio quella letteratura non ne avevo ancora trovata una sintesi così giusta e illuminante. [...] Lascio stare la giustezza dei singoli giudizi, risultato di altrettante intime monografie informatissime e voglio parlare del gioco tematico della tua esposizione, del dramma di corruzione purezza ferocia e innocenza che hai istaurato in quella storia. Non è un caso né un arbitrio che tu la cominci con gli astratti furori, giacché la sua conclusione è, non detta, la Conver. in S.. In questo senso è una gran cosa: che tu vi hai portato la tensione e gli strilli di scoperta della *tua propria* storia poetica, e siccome questa tua storia non è stata una caccia alle nuvole ma un attrito con la letter. mondiale [...], risulta che tutto il secolo e mezzo americ. si è ridotto all'evidenza essenziale di un mito da noi tutti vissuto e che tu ci racconti.»²²⁴

La missiva di Pavese è un elogio del lavoro editoriale meticoloso svolto da Vittorini; il quale riuscì ad orchestrare sapientemente le tracce letterarie in una trama armonica e illuminante. Inoltre, Pavese intravide nell'opera più rappresentativa di Vittorini, *Conversazione in Sicilia*²²⁵, una prosecuzione diretta delle letture americane e proprio in quest'ultima Pavese fece risalire la scoperta della propria scrittura e della personale «storia poetica» dello scrittore siciliano. Oltre a Pavese, anche altri scrittori e critici che poterono leggere la prefazione di Cecchi, nella prima edizione del 1941, come ad esempio il giovanissimo Giaime Pintor, rimasero profondamente scossi e si trovarono in profondo disaccordo con la limitatezza d'analisi che Cecchi proponeva:

«Cecchi porta con sé i limiti della regione: subisce lo spazio come un ostacolo invalicabile. La Toscana, questa regione troppo civile, è presente in ogni suo giudizio, e le figure ormai consuete del paesaggio toscano sono il limite di ogni altra terra. Viaggiatore instancabile, egli è uno degli uomini meno capaci di adattarsi alle sorprese del viaggio, uno dei più ostinatamente rinchiusi nei pregiudizi di una sola patria. Accanto a questa inferiorità geografica Cecchi è trattenuto nel suo giudizio politico da un'altra remora: la caratteristica inettitudine della sua generazione a comprendere tutti quei valori che sfuggono all'apprezzamento estetico, la tendenza a convertire i fatti del costume in pura curiosità e le situazioni sociali in moti della fantasia. [...] Solo ragioni così forti, e un'altra che non possiamo discutere - l'età che ci separa - possono spiegare il contrasto nato fra le nostre intelligenze su questo nome di America. Perché dove Cecchi ha raccolto scrupolosamente un museo di orrori, dove ha isolato malattie e decadenza e riconosciuto un

²²⁴ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino, 2013, p. 238.

²²⁵ E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 1941.

mondo a cui è impossibile prestar fede, noi abbiamo sentito una voce profondamente vicina, quella di veri amici e dei primi contemporanei.»²²⁶

Americana fu ristampata nel 1942, difatti della prima edizione del 1941, censurata e introdotta dalla prefazione di Cecchi, si salvarono pochissime copie. Perfino la versione censurata fu osteggiata da Gaetano Polverelli, nuovo reggente del Ministero della Cultura Popolare, il quale in una nota di Gabinetto del 26 giugno 1943 informa Bompiani, date le circostanze storiche contingenti, di non sostenere la scelta dell'editore milanese di ristampare la raccolta *Americana*:

«Proprio nei giorni dei massacri di Grosseto, di Sardegna e di Sicilia, l'editore Bompiani mette sfacciatamente fuori un mattonissimo intitolato *Americana*, antologia di scarso valore con prefazione di un accademico e traduzione di Vittorini; antologia condotta sui modelli dell'ebreo Lewis. E lo stesso Bompiani continua nelle stampe e ristampe di Cronin, Steinbeck e altri, bolscevichi puri e in ogni caso perniciosissimi.»²²⁷

Bompiani aggiunse un breve commento scritto a macchina:

«Concordo perfettamente. Ho dato disposizioni per un rigoroso catenaccio e per il ritiro dalla circolazione dei volumi suindicati.»²²⁸

Il Ministro concluse con una nota lapidaria:

«Sì, è ora di finirla!»²²⁹

Difatti, dopo il 1943, il volume scomparve dagli scaffali, questo fino al 1968; anno in cui l'antologia di autori americani curata da Vittorini venne ridata alle stampe, sempre della casa editrice Bompiani, questa volta furono reintegrate le didascalie critiche vittoriniane che precedevano ogni sezione e il cenno biografico che corredeva ogni autore della raccolta. Va ricordato che estratti di questi testi furono comunque pubblicati, circa un decennio prima, nel *Diario in pubblico* di Vittorini del 1957.

²²⁶ G. PINTOR, *La lotta contro gli idoli*, in Id., *Il sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 149-50.

²²⁷ G. MANACORDA, op. cit., p.68.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

La raccolta antologica *Americana* si articola nei seguenti otto capitoli: *Le origini* (nel quale si colloca Washington Irving), *I classici* (Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville), *Nascita della leggenda* (Mark Twain, Francis Bret Harte, Ambrosie Bierce), *La letteratura della borghesia* (William Dean Howells, Henry James), *Leggenda e verismo* (Stephen Crane, O. Henry, Frank Norris, Jack London, Theodore Dreiser), *Il rivolgimento delle forme* (Willa Cather, James Branch Cabell, Gertrude Stein, Sherwood Anderson, Eugene O'Neill, Ring Lardner), *Eccentrici, una parentesi* (Evelyn Scott, Francis Scott Fitzgerald, Kay Boyle, Morthey Callaghan), *Storia contemporanea* (William Faulkner, Ernest Hemingway, Thornton Wilder, James Cain, John Steinbeck, Thomas Wolfe) *La nuova leggenda* (Erskine Caldwell, William Saroyan, John Fante). I rispettivi traduttori sono riconoscibili fra gli scrittori più significativi e incisivi del decennio d'oro delle traduzioni: Vittorini (Poe, Lardner, Callaghan, Faulkner, Hemingway, Caldwell, Saroyan, Fante), Ferrata (James), Montale (Hawthorne, Melville, Twain, Bret Harte, Scott, Fitzgerald, Boyle, Faulkner), Piovene (Cabell), Moravia (Dreiser, Lardner, Cain), Enrico Fulchignoni (O'Neill, Wilder), Gadda Conti (Twain, Bret Harte, Bierce, Crane, O. Henry, Norris, London, Faulkner, Steinbeck, Wolfe), Pavese (Stein), Carlo Linati (Irving, Anderson, Hemingway), Umberto Morra (Howells, Cather, Anderson). Non risultano le traduzioni di Landolfi, contrariamente a quanto affermato dallo stesso Vittorini in una lettera a Pavese. Inoltre, non viene riportato il nome di Lucia Rodocanachi, a cui Vittorini aveva richiesto la collaborazione anche per la selezione dei testi e nonostante ella abbia contribuito attivamente nella realizzazione della raccolta antologica; venendo in soccorso alla maggior parte dei traduttori sopracitati. Il ruolo di consulente svolto dalla Rodocanachi nella selezione dei racconti venne ribadito nel 1990 da Giuseppe Marcenaro in un articolo pubblicato sulla rivista «Epoca»:

«Le 'delusioni' vittoriniane per Lucia non erano però finite. Lui le procurò certo delle traduzioni che lei finalmente firmò con proprio nome, quali Gli elisir del diavolo di Hoffmann, ma le negò, tenendola ancora nell'ombra, il piacere e l'onore ufficiale di aver collaborato attivamente ad *Americana*, la mitica antologia degli scrittori d'oltre Oceano [...]»²³⁰

Fu a lei che ancora una volta Vittorini si rivolse, senza sbagliare, quando si profilò l'idea di *Americana*, l'antologia 'inventata' da Cesare Pavese ed Elio Vittorini, per far scoprire

²³⁰ G. MARCENARO, *Vittorini diritto d'autore*, in «Epoca», XLI, 14-20 giugno 1990, pp. 90-96.

agli italiani di Fine Ventennio i grandi scrittori americani. La storia di questo libro famoso è troppo nota perché la si debba raccontare, ma come tutte le cose ovvie e di profilo consolidato, anche *Americana* ha una storia parallela. In una lettera indirizzata alla Rodocanachi Vittorini le scriveva: «Mi suggerisca lei, per favore, lei che ha letture illimitate, autori e racconti americani [...]»²³¹. La fama di Lucia Rodocanachi, quale straordinaria e attenta lettrice, come è stato ampiamente documentato, era molto nota tra i letterati suoi contemporanei. Marcenaro evidenzia le richieste di suggerimenti e le proposte di traduzione che Vittorini avanzò a Lucia Rodocanachi:

«... Non soltanto” insisteva Vittorini “dovrebbe suggerirmi racconti di autori americani, come già le ho scritto. Potrebbe prepararmi le traduzioni letterari? Sto preparando per Bompiani un’antologia e il suo aiuto mi è indispensabile...” Così tutto tornava all’iniziale schiavitù. Nonostante gli anni il “legame” con la disponibile e silenziosa signora continuava ad essere fondamentale per Vittorini, a patto che rimanesse sempre nell’ombra.»²³²

Lucia Rodocanachi si conferma dunque come figura centrale e prominente sia nella scelta, sia nella realizzazione delle traduzioni firmate da Vittorini. Ella operò sempre nella penombra dello scrittore siracusano. Nonostante i noti problemi di inadempienza dei compensi stabiliti la Rodocanachi mise sempre a disposizione la sua fine conoscenza delle letterature straniere per portare a termine un progetto di svecchiamento culturale per il quale, in un primo momento, non le fu riconosciuto alcun merito.

²³¹ G. MARCENARO, Vittorini diritto d’autore, cit., pp. 92.

²³² Ivi, p. 96.

4.2. Dall'avantesto al testo: *Testimonianza sul caso del signor Valdemar*

Per eseguire le traduzioni de *I racconti* Giorgio Manganelli si avvale della sua fedele macchina da scrivere, con la quale redasse tutti i suoi dattiloscritti: gli avantesti, forme primeve di quelli che successivamente si sono trasformati in più generici libri, elzeviri, trattatelli, commenti, articoli critici e saggi – questi ultimi declinati molto spesso in chiave parodica –. Alla morte di Manganelli i dattiloscritti delle traduzioni de *I racconti*, insieme ad altro materiale autografo, sono stati donati dalla famiglia al Fondo Manganelli del Centro per la tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia dove sono tuttora conservati.

Di seguito verranno mostrati e commentati i processi di autocorrezione e di riscrittura apportati sui dattiloscritti di Manganelli. Si tenterà di ricostruire razionalmente, nel modo più accurato possibile, quello che viene denominato come «processo correttorio». Questa disciplina, che in Francia viene riconosciuta come *critique génétique* e in Italia è denominata filologia d'autore, è stata descritta per la prima volta in Italia da Dante Isella²³³, definizione che viene ripresa da Paola Italia nel seguente passo:

«La filologia d'autore, secondo la fortunata formula coniata da Isella, si distingue dalla filologia della copia perché prende in esame le varianti introdotte dall'autore stesso sul manoscritto o su una stampa; varianti che testimoniano dunque una sua diversa volontà, un cambiamento di prospettiva, più o meno ingente, rispetto a un determinato testo. L'oggetto di studio della filologia d'autore, quindi, è costituito da un lato dallo studio dell'elaborazione di un testo di cui ci è giunto l'autografo e che reca in sé tracce di correzioni e revisioni d'autore (*opus in fieri*), dall'altro dall'esame delle diverse redazioni, manoscritte o a stampa, di un'opera.»²³⁴

A seguito di un'accurata analisi globale dei dattiloscritti, il processo di traduzione, sembrerebbe essere caratterizzato da tre momenti fondamentali: il primo si realizza in una traduzione di getto, realizzata con la macchina da scrivere, mentre il secondo si concretizza in una successiva rilettura che comporta una revisione attenta e minuziosa. La terza ed ultima fase è caratterizzata, per l'appunto, da un processo di riscrittura, di correzione di refusi, di dislocamento sul testo di sintagmi e, laddove Manganelli lo ritenne

²³³ Cfr. D. ISELLA, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova, 1987; *Le carte mescolate nuove e vecchie*, a cura di S. Isella Brusamolino, Einaudi, Torino, 2009.

²³⁴ P. ITALIA, G. RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore?*, Carocci, Roma, 2010, p. 9.

necessario, di depennamento deciso e chirurgico sia del testo del dattiloscritto, sia delle successive correzioni che non lo soddisfacevano pienamente. Manganelli, grazie al momento dedicato alla rilettura critica delle proprie traduzioni, riuscì a riscrivere le proprie traduzioni “aggiustando il tiro”, e così facendo a rifinire scrupolosamente la propria traduzione.

Il caso che verrà posto in osservazione in questo studio è il racconto dal titolo *Testimonianza sul caso del signor Valdemar*²³⁵ (*The Facts in the Case of M. Valdemar*). Il racconto in questione appartiene all’insieme dei racconti grotteschi che, insieme a *Rivelazione mesmerica*²³⁶ e *Un racconto delle Ragged Mountains*²³⁷, affrontano il tema del mesmerismo. La novella narra le vicende del signor Valdemar, tisico e ormai prossimo al trapasso, il quale, su invito dalla voce narrante, si dimostra sorprendentemente disponibile a partecipare ad un esperimento mesmerico che il protagonista eseguirà sul suo corpo in punto di morte.

Di seguito verranno mostrati alcuni passi tratti dal dattiloscritto di cui s’è detto, tentando, per quanto possibile, di riprodurre fedelmente il medesimo effetto grafico generato dalla lettura dell’originale. Pertanto il testo battuto dalla macchina da scrivere verrà riportato come testo di base, mentre le correzioni apportate solo successivamente con l’ausilio di penna a sfera dall’inchiostro blu saranno aggiunte nell’interlinea utilizzando il medesimo colore. Questa sezione si pone come obiettivo quello di osservare attentamente il processo di costruzione di una traduzione; di provare a cogliere in questa pratica analogie con le pratiche dell’artigianato, un attento lavoro di limature e sfumature che, se realizzate in un determinato modo, possono modificare sostanzialmente la sensibilità, il registro stilistico, la tonalità e l’equilibrio globale dell’opera originale. Si parte inevitabilmente da una materia grezza, la prima bozza di traduzione, che viene poi lavorata accuratamente in modo tale da trarne una forma più pregiata di quella di partenza.

²³⁵ E. A. POE, *Testimonianza sul caso del signor Valdemar*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, p. 604.

²³⁶ E. A. POE, *Rivelazione mesmerica*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, p. 504.

²³⁷ In quest’ultimo si fa solo un breve cenno a pratiche mesmeriche.

E. A. POE, *Un racconto delle Ragged Mountains*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, p. 504.

Manganelli numera le pagine in alto a sinistra inserendo delle parole indicative per il riconoscimento immediato dei dattiloscritti, in questo caso si tratta di cinque fogli. Nel caso della *Testimonianza sul caso del signor Valdemar* egli segnala sulla prima pagina “Valdemar 1” e la numerazione procede seguendo l’ordine crescente delle pagine. Talvolta alcuni, più o meno, brevi segmenti del testo di partenza - inclusi nella prima bozza di traduzione - risultano illeggibili; questo si verifica laddove il traduttore ritenne necessario di eliminare il testo sovrascrivendo a macchina, apponendovi sopra la lettera “x”. In tali casi si è scelto di riportare il testo con i segni grafici originali. Il testo si apre con il seguente passo che introduce i fatti straordinari relativi al caso peculiare del signor Valdemar:

« Testimonianza sul caso del signor Valdemar
pretenderò che mi
Naturalmente,, non ~~oserò dichiararmi~~ stupitoscano per i dibattiti che ha
D
suscitato il caso straoredi ario del signor Valdemar. Ate le circostan-
ze, sarebbe stato un miracolo se le cos_e andate altrimenti. Tutta-
via, al un il desiderio di tutti gli interessati di tenere il pubblico
o ci fosse stato modo
all’oscuro avvenimenti, almeno per il momento, finché non si ~~avessero~~
di procedere ad **Γ dico Γ**
√ulteriori occasioni di indaginei; furono questi nostri tentativi, xxxxxxxxx
Γ contribuirono aΓ **infondato**
xxxxxxx conseguenze a diffondere tra il pubblico un resoconto xxxxxxxxx
all’ parecchie interpretazioni inesatte e
xx e stravagante , che fu √origine di molte √sgradevoli , fraintendimenti,
e naturalmente, di molta incredulità.»²³⁸

Il passo mette in evidenza alcune vistose correzioni. Nella primissima riga Manganelli sostituisce «non oserò dichiararmi stupito» con «non pretenderò che mi stupiscano», modificando sostanzialmente il *focus* del periodo; lasciando in questo modo che l’attenzione non venga assorbita dallo stupore provato dal protagonista, ma che si concentri l’attenzioni sui dibattiti che la vicenda ha suscitato. Spesso Manganelli corregge refusi – come l’aggiunta della “D” a “ate” –, accorda le concordanze grammaticali e inserisce nel testo, in un secondo momento, alcune congiunzioni dimenticate nella prima

²³⁸ Dattiloscritto delle traduzioni di Poe conservato presso il Fondo Manganelli del Centro per la tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell’Università di Pavia. “Valdemar 1”.

stesura. Il segmento «finché non si avessero ulteriori occasioni di indagine;» viene trasformato in «o finché non ci fosse stato modo di procedere ad ulteriori occasioni di indagini;». In questo caso Manganelli riscrive una porzione di testo e inserisce nuovi elementi che rendono il testo più accurato e coeso. Questo avviene anche nell'ultimo periodo del passo, in cui Manganelli modifica l'impianto originale del segmento «che fu origine di molte sgradevoli, fraintendimenti,» in «che fu all'origine di interpretazioni inesatte e sgradevoli». In questa occasione si nota come il risultato sia linguisticamente nettamente più preciso e accurato.

Nel passo che segue verranno illustrate le tecniche di dislocazione di porzioni di testo o di singole parole che Manganelli effettuò sul dattiloscritto, per ricomporre armonicamente, in una traduzione elegante, le tessere del puzzle traduttivo. A prima vista queste correzioni sembrerebbero creare confusione, ma in realtà si tratta di un caos ordinato, che, attraverso gli spostamenti di alcuni segmenti, ricostruisce la struttura sintattica e grammaticale del testo. Segue il passo tratto dalla seconda pagina relativa alle traduzioni di *Testimonianza sul caso del signor Valdemar*:

ho

« Quando per la prima volta mi venne l'idea cui ~~avevo~~ accennato,

venne **ndo**

mi ~~fu~~ naturale pensare al signor Valdemar. Ben conosce~~vo~~ la severa filosofia

non **vo**

dell'uomo, ~~per~~ temere un qualsiasi scrupolo da parte sua; nè aveva amici

in America che avrebbero voluto interferire. Gli parlai apertamente; con mia

si mostrò vivamente ne fu **stimolato**

sorpresa, ~~il suo interesse~~ **ato** mi pareva vivamente eccitato. Ho detto, con mia

si fosse avesse e senza esitazione **acconsentito**

sorpresa; poiché, sebbene ~~avesse~~ sempre ~~concesso liberamente~~ la sua perso-

per l'innanzi

na ai miei esperimenti; mai, ~~prima~~, aveva manifestato una qualche simpatia

di

per quel che facevo. La sua malattia consentiva ~~un~~ calcolare esattamente ~~a propo-~~

il momento della ~~ei accordammo~~ si concordò che

~~posito della sua~~ fine ; mortale: e si fissò che egli avrebbe mandato a chia-

secondo le previsioni dei

mare circa ventiquattro ore prima ~~del momento~~ . ~~indicato dai suoi medici~~,

come del momento della morte, ~~indicato dai suoi medici~~.»²³⁹

Il passo si apre con una modificazione dei tempi verbali, difatti il trapassato prossimo «avevo accennato» viene sostituito dal passato prossimo «ho accennato» e, nella riga successiva, il passato remoto del verbo essere «fu» è sostituito da quello di venire «venne». La prima scelta mostra la volontà di Manganelli di voler ravvicinare, da un punto di vista deittico, il rapporto temporale tra il fatto narrato e il lettore. La revisione procede con una lunga serie di modificazioni di tempi verbali propendendo per il gerundio: conoscevo-conoscendo e temevo-temendo. Il dattiloscritto procede e le revisioni si concentrano su un passaggio oggetto di numerose riscritture. La prima versione, quella battuta a macchina, risulta «il suo interesse mi pareva vivamente eccitato.» e venne depennata per essere sostituita da «il suo interesse ne fu stimolato», che a sua volta venne sostituito da una versione definitiva «si mostrò vivamente interessato». In questo caso si ha uno spostamento del soggetto: si passa «dall'interesse» al «si» riflessivo riferendosi direttamente al signor Valdemar. Ciò che si verifica nella stringa di testo successiva è un esempio di dislocazione sul testo effettuato da Manganelli. Dopo aver oscillato nella scelta tra i verbi «avesse» e «si fosse» si decide a fare un passo indietro scegliendo la prima forma ricollocandola spazialmente sulla riga. Pertanto si individuano diversi livelli di correzione del testo. Manganelli decide di far precedere il

²³⁹ Dattiloscritto delle traduzioni di Poe conservato presso il Fondo Manganelli del Centro per la tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. "Valdemar 2".

sintagma composto dall'avverbio temporale «sempre» il complemento di modo «senza esitazione», al verbo operando una scelta stilistica. Di seguito Manganelli depenna l'avverbio temporale «prima» per sostituirlo con la locuzione avverbiale «per l'innanzi» dai toni antichi, desueti e decadenti, modificando prontamente lo stile della versione iniziale. Le correzioni proseguono nel lungo periodo che chiude il passo «La sua malattia consentiva un calcolo esatto a proposito della sua fine mortale, e si fisso che egli avrebbe mandato a chiamare circa ventiquattro ore prima del momento. indicato dai suoi medici, come del momento della morte, indicato dai suoi medici.». Questo lungo segmento viene tradotto approssimativamente da Manganelli introducendo addirittura delle ripetizioni grossolane all'interno del medesimo periodo – «indicato dai suoi medici» -, questo, molto probabilmente, in previsione di una riscrittura complessiva del segmento, che difatti venne realizzata, come si può facilmente intuire dal testo inserito successivamente a penna nell'interlinea. Il sintagma nominale «calcolo esatto» è sostituita da «calcolare esattamente», questa modificazione rende necessario la riscrittura del segmento successivo che da «a proposito della sua fine morale» viene mutato in «il momento della sua fine» rendendo il periodo più fluido. Quello che segue è un periodo incerto «e si fisso che egli avrebbe mandato a chiamare circa ventiquattro ore prima del momento indicato dai suoi medici, come del momento della morte, indicato dai suoi medici.». Manganelli riscrive più volte il frammento in questione, avvalendosi, in un caso specifico, della dislocazione di un segmento, anch'esso in parte riscritto, in chiusura del periodo «secondo le previsioni dei suoi medici». La versione finale è nettamente più omogenea «La sua malattia consentiva di calcolare esattamente il momento della fine; si concordò che mi avrebbe mandato a chiamare ventiquattrore prima del momento della morte, secondo le previsioni dei suoi medici.». Nel caso di quest'ultimo periodo, Manganelli s'adoperò nella rimodulazione prosodica, ovverosia agì sul ritmo della frase; variando sensibilmente l'interpunzione iniziale.

Nel passo che segue, emerge con limpida chiarezza, la volontà del traduttore di modificare da un punto di vista stilistico-lessicale il testo:

Ora

«~~A questo punto~~, il polso era impercettibile, ed il respiro,

rantolante

~~faticoso~~, ad intervalli anche di mezzo minuto (~~stertoreous~~).

Per un quarto d'ora le condizioni rimasero inalterate. Al termine

sospiro

di questo periodo, tuttavia, un ~~respiro~~ naturale sebbene molto profondo

rantolo

sfuggì dal petto del morente- e cessò il ~~respiro faticoso~~; vale a dire,

quel

non ~~sei ne~~ avvertì più il ~~penoso~~ (⊖) rumore. ⊖; **G**li intervalli erano inalte-

diacce

rati; le estremità, erano ~~di un ghiacciate~~.»²⁴⁰

Manganelli, oltre a correggere i vari refusi che caratterizzano ogni stesura dell'autore e che, sempre secondo quest'ultimo, rappresentano le manifestazioni tangibili dell'esistenza della volontà scrittoria della stessa macchina da scrivere, si soffermò su l'espressione «respiro faticoso». Questa espressione, almeno in due occasioni, viene sostituita da «rantolo» o dall'avverbio «rantolante», che conferisce tono solenne e letterario che meglio s'addice all'occasione narrata: l'avvicinarsi del prossimo trapasso del signor Valdemar. Si registra, inoltre, come la determinazione della scelta del termine «rantolo», sia annotato come cruccio traduttivo tra parentesi. Manganelli aggiunge alla fine del periodo della seconda stringa di testo «(*stertorious*)», il termine di riferimento in lingua inglese, che si ripete in tutte le occasioni in cui Manganelli lo sostituì con «rantolo» e le sue variazioni. Molto probabilmente Manganelli si avvalese di una ricerca lessicografica per giungere alla versione finale, e allorché risolse il presente enigma

²⁴⁰ Dattiloscritto delle traduzioni di Poe conservato presso il Fondo Manganelli del Centro per la tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. "Valdemar 4".

traduttivo lo depennò dal testo. Inoltre, in questo caso, Manganelli mette in atto la tecnica della dislocazione sul testo del presente nome, disegnando frecce che indicano la destinazione finale della parola. Al posto di «A questo punto» chiaro calco della formula inglese proposta da Poe «*By this time*» Manganelli sostituisce «Ora» che snellisce il periodo e lo rende più scorrevole. «Sospiro» si sostituisce a «respiro», ciò per restituire più aderenza lessicale al termine inglese «*sigh*», anche se, tuttavia, bisogna segnalare che il termine perde necessariamente la sua forza onomatopeica nella lingua d'arrivo. Infine, Manganelli sceglie di modificare il sintagma finale del passo «le estremità erano di un ghiacciato» lasciando il posto a «le estremità, erano diacce» (*The patient's extremities were of an icy coldness*). In questo caso Manganelli modifica la punteggiatura inserendo una virgola e sostituendo il complemento di modo con «diacce», aggettivo dai toni toscani e vagamente desueti, modificando sostanzialmente il registro stilistico del presente passo.

Questa breve analisi mette in luce le variazioni che Manganelli apportò alla prima versione delle proprie traduzioni. Sebbene i testi di partenza, i dattiloscritti, siano sostanzialmente, nella maggior parte dei casi, corretti ed accurati, si evidenziano principalmente variazioni di carattere stilistico-lessicale e rimodulazioni dell'interpunzione del testo. Manganelli rifinisce la propria prosa tradotta procedendo, in alcuni casi, con riscritture multiple, esclusioni di testo e correzioni, fino a giungere all'individuazione della versione finale.

4.3. Testi e traduzioni a confronto: metodologie d'analisi

Per effettuare i seguenti confronti linguistici si scelto di adottare la metodologia dell'analisi contrastiva, organizzando i testi, oculatamente scelti, in sequenza: mostrando prima il *source text*, testo in lingua originale, e successivamente il rispettivo *target text*, il testo tradotto. Questa modalità d'analisi consente di individuare aspetti lessicali, grammaticali e sintattici che si discostano in maniera particolarmente vistosa dal testo in lingua originale e che, in alcuni casi, evidenziano alcuni aspetti peculiari e stilemi della prosa del traduttore. Tramite questa modalità d'analisi si tenterà di ricostruire ed evidenziare le strategie traduttive impiegate dai diversi traduttori per traghettare i testi da una lingua all'altra.

Da un punto di vista puramente testuale il *target text* può essere considerato come l'insieme delle scelte traduttive effettuate dal traduttore. Difatti, come suggerisce Levý, in un articolo dal titolo *La traduzione come processo decisionale*, la traduzione altro non è se non un atto comunicativo che nasce necessariamente da un processo decisionale del traduttore. La scelta, che esclude le altre possibili, è volta, in ogni caso specifico, ad individuare una soluzione equivalente nella lingua d'arrivo:

«Dal punto di vista teleologico la traduzione è un processo di comunicazione: l'obiettivo del traduttore è comunicare la conoscenza dell'originale al lettore straniero. Dal punto di vista pratico del traduttore, in ogni momento del suo lavoro (cioè dal punto di vista pragmatico), l'attività del traduttore è un PROCESSO DECISIONALE: una serie di un certo numero di situazioni consecutive – di mosse, come in un gioco – situazioni che impongono al traduttore la necessità di scegliere tra un certo numero di alternative (molto spesso definibili esattamente).»²⁴¹

Decisioni differenti portano inevitabilmente ad altrettante alternative, pertanto la traduzione si delinea come un processo combinatorio; di concatenazioni ragionate, di scelte e di strategie. Sebbene secondo Levý il numero delle alternative sia, in qualche modo, definibile, il risultato è molto spesso del tutto imprevedibile. Difatti, in quasi nessun caso²⁴², si registrano traduzioni perfettamente identiche dello stesso testo. Sebbene

²⁴¹ J. LEVÝ, *La traduzione come processo decisionale*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Strumenti Bompiani, Milano, 1995, p.63.

²⁴² L'unico caso in cui traduttori diversi produssero la medesima traduzione è quello relativo alla leggenda della traduzione del Pentateuco, l'Antico Testamento, realizzata ad Alessandria d'Egitto intorno al III secolo a.C. La leggenda vuole che un gruppo di settantadue saggi, in luoghi separati e senza avere la

per ogni sintagma preso in considerazione le alternative traduttive siano prevedibili, come suggerisce il sopraccitato Levý, in un'ottica globale bisognerà tener conto della combinazione tra tutte le possibili traduzioni di ogni singolo elemento del testo²⁴³. Pertanto la traduzione letteraria, intesa come processo decisionale, potrebbe non essere vincolata a sistemi meramente deterministici; per vie non convenzionali, la traduzione potrebbe accostarsi al paradigma quantistico del gatto di Schrödinger, in cui la manifestazione di un determinato evento – in questo caso la scelta del traduttore –, all'interno di un sistema – il testo –, è possibile finché esso non è verificato, altrimenti il sistema – il testo originale – le contiene potenzialmente tutte. Potrebbe pertanto seguire che le traduzioni di un testo possano essere considerate come una fonte inesauribile di significazione: il luogo in cui il testo si rinnova grazie all'esplorazione della profondità e dell'ambiguità intrinseca delle parole e dei significati che costituiscono il testo. In questo modo si tenta di superare la storica opposizione dualistica tra testi che, seppur formalmente diversi; contenuti in involucri linguistici dissimili, appartengono ad uno stesso sistema.

Un altro aspetto particolarmente importante e fondante della presente ricerca si basa sull'indagine della qualità stilistica delle traduzioni. Tale concetto non può essere banalmente ridotto e associato a quello di correttezza o di accettabilità di una traduzione, bensì si riferisce ad una scala di valori e di possibilità. I traduttori presi in considerazione in questo studio mettono a disposizione del testo originale la propria storia personale e la

possibilità di comunicare, produssero la medesima traduzione trasponendo il testo dall'ebraico al greco antico. La traduzione sarebbe stata ispirata dal divino e viene ricordata come la Bibbia dei Settanta o "Septuaginta".

Cfr. A. LEFEVERE, *Translation: its Genealogy in the West*, in S. Bassnett e A. Lefevere (a cura di), *Translation, History and Culture*, Pinter, London-New York, 1990, p.14.

Cfr. F. LAURENTI, *Tradurre. Storie, teorie, pratiche dall'antichità al XIX secolo*, Armando Editore, Roma, 2015, pp. 31-33.

²⁴³ Le combinazioni traduttive possibili sono influenzate dalle scelte precedenti ed escludono alcune possibilità, come suggerisce Levý:

«Una volta che il traduttore ha deciso in favore di una delle alternative, egli ha già definito, con la propria scelta, un numero di mosse successive: ha predeterminato le sue decisioni concernenti questioni tecniche come le forme grammaticali, e quei 'problemi filosofici'[...] Vale a dire, egli ha costruito il contesto per un certo numero di decisioni successive, poiché il processo di traduzione ha la forma di un GIOCO A INFORMAZIONE COMPLETA – un gioco in cui ogni mossa seguente è influenzata dalla conoscenza delle decisioni precedenti e dalla situazione che ne è risultata (il gioco degli scacchi, dunque, ma non i giochi di carte). Scegliendo la prima o la seconda alternativa, il traduttore ha deciso di giocare uno dei due possibili giochi; [...]» J. LEVÝ, *La traduzione come processo decisionale*, a cura di S. Nergaard, in *Teorie contemporanee della traduzione*, Strumenti Bompiani, Milano, 1995, p.65.

rispettiva esperienza letteraria. Questi aspetti riecheggiano profondamente nella prosa tradotta. Il risultato è un testo nuovo, rinnovato; dalle caratteristiche uniche e originali.

Come suggerisce Toury, ciò che effettivamente si può osservare in un siffatto studio sono i fatti concreti del processo di traduzione, le singole scelte visibili, quelle che denota come «enunciati tradotti», mentre i processi decisionali che portano alla determinazione di un equivalente possono essere esclusivamente ipotizzati e sommariamente ricostruiti:

«I testi tradotti e i loro elementi costitutivi sono realtà osservabili (*observational facts*), cioè direttamente accessibili a un osservatore. Invece, i processi di traduzione, cioè la serie delle operazioni attraverso cui le effettive traduzioni vengono derivate da determinati testi di partenza, e come accade allo stesso tempo per alcune delle entità empiriche in essi coinvolte e anche per buona parte dei suoi stessi livelli-oggetto, sono in verità solo *indirettamente* accessibili all'analisi, e vengono così di conseguenza considerati come una sorta di 'scatola nera' la cui struttura interna può essere solo ricostruita in forma ipotetica. A dire il vero, sono stati proposti anche metodi di approccio più diretti per giungere alla conoscenza dei processi mentali coinvolti nella traduzione, ma la modalità principale impiegata pare essere ancora quella di una ricostruzione retrospettiva, svolta in funzione della relazione osservabile tra l'*input* e l'*output* dei singoli casi di traduzione [...]»²⁴⁴

Nella sezione successiva verranno analizzati gli «spostamenti», ovverosia il movimento del significato da una forma, quella del *source text*, all'altra, quelle dei *target text*. La qualità stilistica emergerà e verrà determinata dal movimento all'interno del medesimo sistema linguistico. Si tenterà di individuare nelle discrepanze tra i vari testi la forza creatrice storicamente attribuita alla pratica della traduzione. Il presente studio si prefigge di esaminare ciò che Toury denomina *shifts*:

«A questo punto dovrà innanzitutto essere compiuto un tentativo di identificare quelli che possiamo definire come *spostamenti (shifts)*, facilmente identificabili tra i termini impiegati nel testo di arrivo e i loro corrispettivi nel testo di partenza, oppure, detto in altro modo, in funzione dell'utilizzo come di un conveniente *tertium comparationis* di quel costrutto del tutto ipotetico

²⁴⁴ G. TOURY, *Principi per un'analisi descrittiva della traduzione*, a cura di S. Nergaard, in *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 185-186.

definibile genericamente come la ‘forma adeguata di traduzione’ per quella ben definita lingua /letteratura di arrivo.»²⁴⁵

In questo *study case* oltre all’analisi comparativa tradizionale, di tipo descrittivo, si è scelto di confrontare una raccolta di tre testi; rispettivamente il testo di Edgar Allan Poe in lingua originale e due traduzioni del medesimo testo. Le traduzioni si succederanno seguendo l’ordine cronologico di pubblicazione; pertanto verranno presentate dapprima le traduzioni realizzate dalla triade composta da Cinelli, Vittorini, Rodocanachi – laddove l’autorialità esclusiva di quest’ultima sia stata stabilita – (1937) e concluderanno le versioni italiane realizzate da Giorgio Manganelli (1983).

²⁴⁵ Ivi, pp. 211-212.

Cfr. G. TOURY, *In Search of a Theory of Translation*, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv, 1980, pp. 112-121.

4.3.1. Massoni, muratori e cazzuole: ambiguità lessicale

Un caso particolarmente interessante, a dimostrazione della stratificazione dei significati e della complessità lessicale costruita da Poe, riguarda la resa delle traduzioni di alcuni passaggi del racconto *The Cask of Amontillado*, che venne tradotto sia da Vittorini, sia da Manganelli con il titolo *La botte di Amontillado*. Il passo in questione riguarda il gesto “grottesco” che il malcapitato Fortunato esegue; ovverosia quello di scagliare in alto la bottiglia di pregiato vino di *Grève* dopo averne vuotato in un sol fiato l'intero contenuto. Vengono di seguito riproposte le tre versioni seguendo rispettivamente l'ordine cronologico di pubblicazione:

«I broke and reached him a flaçon of De Grève. He emptied it at a breath. His eyes flashed with a fierce light. He laughed and threw the bottle upwards with a gesticulation I did not understand. I looked at him in surprise. He repeated the movement — a grotesque one.

“You do not comprehend?” he said.

“Not I,” I replied.

“Then you are not of the brotherhood.”

“How?”

“You are not of the masons.”

“Yes, yes,” I said, “yes, yes.”

“You? Impossible! A mason?”

“A mason,” I replied.

“A sign,” he said.

“It is this,” I answered, producing a trowel from beneath the folds of my roquelaire.

“You jest,” he exclaimed, recoiling a few paces. “But let us proceed to the Amontillado.”

“Be it so,” I said, replacing the tool beneath the cloak, and again offering him my arm.»²⁴⁶

Il breve dialogo non presenta apparentemente alcun problema di comprensione, ma sorprendentemente le versioni italiane presentano sfumature di significato sostanzialmente diverse, quasi macroscopiche, e per il lettore particolarmente rilevanti. Il termine chiave dal quale si dipanano le versioni italiane è l'inglese *masons*, ovvero

²⁴⁶ E.A. POE, *The Cask of Amontillado*, in *Tales and Sketches 1831-1843*, a cura di T. O. Mabbott, in Id., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. III, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 1270.

massone nel senso di appartenenza a una loggia massonica. Segue la traduzione eseguita da Vittorini:

«Stappai una bottiglia di Grave e gliela porsi. Egli la vuotò d'un fiato. I suoi occhi fiammeggiarono. E si mise a ridere, e lanciò la bottiglia per aria con un gesto che non riuscii a capire.

Lo guardai sorpreso. Egli ripeté il gesto, grottesco.

– Non capite – fece.

– No – risposi.

– Allora non fate parte della loggia.

– Come?

– Dico che non siete massone.

– Oh, sí, sí, – dissi – sí, sí.

– Voi? Impossibile ! Massone voi?

– Sí, lo sono – replicai.

– Un segno – diss'egli.

– Eccolo – esclamai, tirando fuori una cazzuola di sotto alle pieghe del mio tabarro.

– Avete voglia di scherzare – fece lui retrocedendo di qualche passo. – Ma andiamo a vedere questo Amontillado.

– Sia – convenni, riponendo l'arnese sotto il mio tabarro, e di nuovo offrendogli il braccio.»²⁴⁷

Nel momento in cui Fortunato esegue il gesto che identificherebbe la sua appartenenza ad una loggia massonica egli si aspetterebbe che il suo interlocutore riconosca il gesto e dimostri, attraverso un segno riconoscibile, la sua adesione al medesimo gruppo elitario. Ciò non si verifica; difatti la voce narrante afferma di non aver colto il significato del gesto. Fortunato accenna alla massoneria e, solo allora, il protagonista afferma solennemente di farne parte. A questo punto Fortunato chiede un ulteriore segno che confermerebbe le ipotesi del protagonista. La voce narrante decide allora di rivelare all'ignaro Fortunato l'utensile che di lì a poco verrà utilizzato per portare a compimento il suo progetto di vendetta: dalle pieghe del mantello estrae ed esibisce una cazzuola. La cazzuola sarà l'arma del delitto che condannerà Fortunato ad essere murato vivo in una cripta ubicata nelle segrete del castello del protagonista.

²⁴⁷ E.A. POE, *La botte di Amontillado*, trad. di E. Vittorini, Mondadori, Milano, 1937, pp. 297- 298.

La versione del medesimo dialogo realizzata da Manganelli è profondamente diversa; arricchita da riferimenti appena accennati dal Poe:

«Spezzai il collo di una bottiglia di Grâve. La vuotò d'un fiato. Gli occhi gli splendevano di luce folle. Rise e scagliò in alto la bottiglia, con un gesto che non compresi.

Lo fissai sorpreso.

– Non capisci? – mi chiese.

– No davvero, – risposi.

– Allora non sei della fratellanza.

– Che intendi?

– Non sei muratore.

– Sí, – dissi – sí, lo sono.

– Tu? Oh, impossibile ! Tu, un fratello muratore?

– Muratore, – risposi.

– Un segno, – mi disse, – dammi un segno.

– Eccolo, – risposi, e da sotto le pieghe del mio *roquelaire* trassi una cazzuola.

– Tu scherzi, – esclamò ritraendosi di alcuni passi. – Ma non fermiamoci, voglio questo Amontillado.

– Così sia, – risposi, riponendo lo strumento sotto il mantello, e offrendogli di nuovo il braccio.»²⁴⁸

Manganelli in questa occasione snocciola la varietà dei significati del termine inglese *mason*. Quest'ultimo oltre a riferirsi al lemma italiano "massone" include anche un altro significato: muratore. È nota l'esistenza in Italia della "Gran Loggia d'Italia degli ALAM"²⁴⁹, ovverosia degli "Antichi Liberi Accettati Muratori"²⁵⁰. Pertanto la scelta di Manganelli non risulta affatto incoerente e inadeguata, tutt'altro: in essa si riflette una scelta oculata che fa emergere straordinarie assonanze e conseguenze logiche all'interno di un campo semantico ben definito. I fratelli muratori e la cazzuola appartengono allo stesso gruppo semantico; quello delle costruzioni di opere murarie. La cazzuola che il protagonista esibisce a Fortunato è la testimonianza della sua appartenenza non alla loggia, bensì alla categoria degli operai edili. Manganelli fa riemergere con scaltrezza questa ambiguità di riferimenti che nella versione di Vittorini è totalmente assente.

²⁴⁸ E.A. POE, *La botte di Amontillado*, trad. di G. Manganelli, Einaudi, Torino, 2016, p. 620.

²⁴⁹ È consultabile il sito internet della Loggia al seguente indirizzo: <http://www.granloggia.it/>

²⁵⁰ Questa Loggia massonica venne fondata da un gruppo afferente al "Rito scozzese antico ed accettato", uno degli ordini iniziatici della massoneria, fondato in Europa nel XVIII secolo e si è espanso negli Stati Uniti agli inizi del XIX secolo.

Pertanto la traduzione di Vittorini implica inevitabilmente una perdita, una semplificazione a livello lessicale, quello che Jakobson definisce un residuo comunicativo; in cui si ha una perdita d'informazione. Ciò potrebbe essere dovuto a scelte di semplificazione e di banalizzazione del testo o alla comprensione parziale della stratificazione dei significati intrinseci. Inoltre, nella scelta di Vittorini di evidenziare il termine "loggia" si potrebbe ravvisare una tendenza all'esplicitazione²⁵¹. Infine, tra le due versioni italiane si nota un'altra differenziazione particolarmente vistosa: la scelta dei pronomi personali; nella versione di Vittorini si evidenzia il "voi" più referenziale, mentre nella traduzione di Manganelli emerge il "tu" dai toni prettamente confidenziali.

Manganelli in alcune occasioni semplifica e omette alcune porzioni di testo, come nel caso di «*He repeated the movement — a grotesque one.*» eliminando l'accezione "grottesca" e la ripetizione del movimento eseguito da Fortunato. In aggiunta, Manganelli sceglie di lasciare nella versione italiana la parola francese *roquelaire* dai toni rinascimentali e carnevaleschi per indicare il soprabito indossato dalla voce narrante, riproducendo il medesimo l'effetto di straniamento proposto da Poe nella versione originale, mentre Vittorini sceglie di tradurre la parola proponendo, come valida alternativa, il termine «tabarro», che tuttavia addomestica le intenzioni dell'autore e propendendo in direzione del pubblico d'arrivo.

²⁵¹ I primi che hanno individuato la strategia dell'esplicitazione in uno studio sulla stilistica contrastiva sono stati Vinay e Darbelnet nel 1977. Questa tecnica traduttiva prevedeva l'inserimento nei testi tradotti di informazioni aggiuntive che nel testo d'origine sono evidenti. Per ulteriori informazioni: J.P. VINAY, J. DARBELNET, *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Didier, Parigi, 1977.

4.3.2. *La lettera trafugata*

The Purloined Letter è una novella che ricade a pieno titolo nel genere poliziesco, dall'architettura prettamente teatrale che, come suggerisce Baldini, «[La *lettera trafugata*] è il più impoetico racconto che lo scrittore americano abbia immaginato»²⁵², pertanto il testo non ostenta particolari ambizioni estetiche. Il suo andamento è essenzialmente guidato e determinato dall'inevitabile scandirsi del rigore logico, attraverso il quale, uno dei protagonisti, Dupin, sottile investigatore – seppur dilettante e non investito di carica alcuna –, conduce le proprie indagini. Il testo si presenta principalmente sotto forma di dialoghi e fornisce indicazioni brevi e didascaliche sui movimenti eseguiti dagli attori e sugli atteggiamenti tenuti dai protagonisti durante lo scioglimento del mistero. Sull'aspetto drammaturgico e l'individuazione della tipologia testuale del racconto Baldini esprime la seguente riflessione:

«Non so se sia stato avvertito che la Lettera [abbreviazione del titolo *La lettera trafugata*] altro non è che non una commedia in due atti, con tre interlocutori: battute che non riguardino i dialoghi sono scarsissime e tutte volte soltanto a illustrare l'ambiente in cui si svolge la scena e a suggerire, si direbbe, taluni movimenti agli attori incaricati di rappresentarla, mere didascalie, insomma: e sarebbe da ritenersi assieme al *Politian*, [...] l'unica produzione drammatica del Poe [...]»²⁵³

La narrazione si apre sui protagonisti C. Auguste Dupin e la voce narrante, amico e coinquilino di Dupin, ai quali si aggiunge presto G., Prefetto di Parigi. Quest'ultimo irrompe nell'abitazione di *Rue Dunôt* per consultarsi appositamente con Dupin. Il Prefetto gli sottopone il caso del furto di una lettera di fondamentale importanza; il cui contenuto potrebbe mettere a rischio l'onorabilità di un illustre personaggio femminile, di cui il Prefetto non fa il nome, che ne è la legittima proprietaria. La lettera in questione è caduta rovinosamente nelle mani del Ministro D., il quale misteriosamente è a conoscenza del segreto che il suo contenuto si cela. Il possesso di questa lettera conferisce a colui che la detiene, ovvero il Ministro, un potere politico enorme in alcuni ambienti. Quest'ultimo si riserva il potere di ricattare e di detenere le sorti del destino dell'illustre vittima. Nonostante le perquisizioni minuziose e le attente ricerche effettuate negli appartamenti del Ministro, eseguite dalla competente polizia francese, il Prefetto non riesce a venire a

²⁵² G. BALDINI, *La poesia di Poe*, in E. A. Poe, trad. di G. Baldini, *Racconti*, Garzanti, Milano, 1972, p. 28.

²⁵³ Ivi, p. 29.

capo del mistero e soprattutto non riesce ad avere la meglio sulla astuzia dimostrata dall'ingegno del Ministro.

Per quanto riguarda le traduzioni, prese in considerazione in questo studio, la scelta del titolo è significativa. Il titolo originale *The purloined letter* varia sensibilmente: *La lettera rubata* nella traduzione di Cinelli e *La lettera trafugata* nella versione di Manganelli. Il fulcro della questione traduttiva si focalizza sull'aggettivo inglese *purloined*, ovvero sottrarre indebitamente, appropriarsi di qualcosa che appartiene a qualcun'altro. L'aggettivo "rubata", scelto da Cinelli, è la soluzione traduttiva adottata da tutti i traduttori italiani di questo racconto, eccetto per quella redatta da Manganelli, il quale propose per il più ricercato "trafugata". Questa scelta è significativa in quanto sottolinea e ricalca la ricercatezza del linguaggio utilizzato da Poe; il quale, di fatto, scelse *purloined* e non il più frequente e usuale *stolen*. Sebbene dal punto di vista semantico la differenza sia sottile, dal punto di vista estetico questa scelta modifica profondamente l'esperienza e la percezione del lettore.

Si sottopone all'attenzione il seguente passaggio nelle tre versioni, rispettivamente, il testo in lingua originale, la versione di Cinelli e in conclusione quella di Manganelli:

«“Why, I will tell you,” replied the Prefect, as he gave a long, steady, and contemplative puff, and settled himself in his chair.»²⁵⁴

«← Ecco, ora ve lo dirò – rispose il prefetto, tirando una lunga, continua e meditativa boccata di fumo e accomodandosi nella poltrona.»²⁵⁵

«← Ecco, ve lo dirò, – rispose il Prefetto e soffiando una lenta, compatta, meditata nuvola di fumo, si mise comodo nella sedia.»²⁵⁶

In questo breve frammento emerge una netta differenziazione nella traduzione dell'espressione inglese *to give a puff*, esalare fumo o vapori. La soluzione adottata da Cinelli: «tirando una lunga, continua e meditativa boccata di fumo» prevede l'esatto

²⁵⁴ E.A. POE, *The Purloined Letter*, in *Tales and Sketches 1831-1843*, a cura di T. O. Mabbott, in Id., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. III, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 976.

²⁵⁵ E.A. POE, *La lettera rubata*, trad. di D. Cinelli, in *Gordon Pym e altre storie*, Mondadori, Milano, 1937, p. 395.

²⁵⁶ E.A. POE, *La lettera trafugata*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, p. 473.

opposto. Questa precisa operazione è in linea con l'attività oziosa che vedeva impegnati Auguste Dupin e il suo compagno nell'introduzione del racconto: i due, nel più totale silenzio, erano apparentemente immersi nell'attenta contemplazione e produzione di anelli di fumo che volteggiavano nella stanza. Inoltre, per quanto concerne la resa degli aggettivi (*long, steady, and contemplative*) che precedono il nome *puff* Cinelli sceglie di ricalcare la triade di aggettivi qualificativi nella versione italiana adattandoli alla propria interpretazione dell'azione e traducendo *steady* con l'aggettivo "continua" riferita all'inalazione dei fumi della pipa. Manganelli, nella propria versione, propone una traduzione più aderente al significato originale «soffiando una lenta, compatta, meditabonda nuvola di fumo», riproponendo, al lettore italiano, una descrizione della scena più accurata nei confronti dell'originale. Inoltre, per quanto concerne la serie aggettivale che precede il sostantivo *puff*, Manganelli adotta la soluzione "lenta, compatta e meditabonda", che allude all'estrema complessità del caso che il Prefetto sottopone all'attenzione degli interlocutori.

Altre imprecisioni e discrepanze nella versione di Cinelli si evidenziano nel passaggio in cui il Ministro spiega, con frasi brevi e secche, come D., il Ministro, sia astutamente venuto in possesso della lettera:

«His lynx eye immediately perceives the paper, recognises the handwriting of the address, observes the confusion of the personage addressed, and fathoms her secret. After some business transactions, hurried through in his ordinary manner, he produces a letter somewhat similar to the one in question, opens it, pretends to read it, and then places it in close juxtaposition to the other.»²⁵⁷

«Il suo occhio di lince si posa immediatamente sulla lettera, riconosce la calligrafia dell'indirizzo, osserva l'imbarazzo del personaggio a cui era diretta, e intuisce il suo segreto. "Dopo di aver sbrigato alcuni affari, con la sua solita fretta, tirata fuori di tasca una lettera abbastanza somigliante a quella in questione, l'apre e, fatto finta di leggerla, la pone sopra all'altra.»²⁵⁸

²⁵⁷ E.A. POE, *The Purloined Letter*, in *Tales and Sketches 1831-1843*, a cura di T. O. Mabbott, in Id., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. III, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 976.

²⁵⁸ E.A. POE, *La lettera rubata*, trad. di D. Cinelli, in *Gordon Pym e altre storie*, Mondadori, Milano, 1937, p. 397.

«Il suo occhio di lince nota la lettera, riconosce la grafia dell'indirizzo, osserva il disagio del personaggio, e ne scopre il segreto. Dopo alcuni discorsi d'affari, condotti con la frettolosa, consueta noncuranza, si toglie di tasca una lettera piú o meno simile a quella di cui si parla, la apre, fa mostra di scorrerla, e poi la pone accanto all'altra.»²⁵⁹

Il passo si apre con un verbo particolarmente significativo *perceives* riferito all'occhio di lince del Ministro. Tale scelta sembra enfatizzare le capacità percettive e intuitive del Ministro che sembrano coinvolgere non solo la vista, bensì tutti i sensi del personaggio. Cinelli sceglie di focalizzarsi sull'immagine dell'occhio di lince, adoperando un'espressione aderente «Il suo occhio di lince si posa immediatamente sulla lettera», mentre la scelta verbale di Manganelli cerca, seppur con difficoltà, di restituire al lettore l'intensità originale «Il suo occhio di lince nota la lettera». Un'altra espressione verbale particolarmente figurativa è rappresentata da *fathoms*, il cui significato si riferisce a capire intuitivamente, afferrare, e viene tradotto da Cinelli con il verbo “intuire” e da Manganelli con “scoprire”. Inoltre, Poe nella frase «he produces a letter somewhat similar to the one in question» non fornisce indicazioni precise su come il Ministro si procuri una lettera simile alla prima, egli la produce senza ulteriori chiarimenti. Con sua improvvisa materializzazione Poe attribuisce al Ministro poteri oscuri e numinosi, volti a infittire il mistero sul mancato ritrovamento della lettera da parte della polizia parigina. In entrambe le versioni italiane i traduttori scelgono di chiarire il passaggio manipolandolo oculatamente il testo e specificando dove venga prodotta la seconda lettera; Cinelli suggerisce «tirata fuori di tasca una lettera abbastanza somigliante a quella in questione», mentre Manganelli sceglie «si toglie di tasca una lettera piú o meno simile a quella di cui si parla».

In questo passaggio emergono alcune discrepanze lessicali in entrambe le versioni italiane, alcune risultano essere scelte contigue, come nel caso della coppia “imbarazzo-disagio” al posto di *confusion*, mentre si nota una inesattezza nella versione di Cinelli nel volgere in italiano il termine *juxtaposition*. Nonostante la presenza del sostantivo “giustapposizione” nel lessico italiano e che il suo significato sia ben chiaro e afferisca a “mettere accanto”, Cinelli traduce impropriamente con «la pone sopra all'altra». Sebbene si possa ritenere la scelta di poco conto, essa interferisce con le azioni successive del

²⁵⁹ E.A. POE, *La lettera trafugata*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, p. 474.

Ministro francese, il quale s'approprierà intenzionalmente dell'altra lettera presente sul tavolo posta di fianco e non di sopra. Manganelli, nella sua versione, ristabilisce il posizionamento delle due lettere sul tavolo scegliendo come equivalente traduttivi «e poi la pone accanto all'altra.»

Riferendosi al Ministro, e alla sua abilità nel nascondere la lettera, i protagonisti si perdono in diverse considerazioni:

«“D—, I presume, is not altogether a fool, and, if not, must have anticipated these waylayings, as a matter of course.”

“Not altogether a fool,” said G., “but then he’s a poet, which I take to be only one remove from a fool.”

“True,” said Dupin, after a long and thoughtful whiff from his meerschaum, “although I have been guilty of certain doggerel myself.”

“Suppose you detail,” said I, “the particulars of your search.” »²⁶⁰

«– D..., suppongo, non è *completamente* imbecille, e dal primo momento deve aver preveduto questi tiri come inevitabili.

– Non *completamente* imbecille, – disse G... – ma è poeta, e un poeta, secondo me, è soltanto un gradino più in su dell'imbecille.

– Vero, – disse Dupin, dopo una lunga e pensierosa boccata di fumo – per quanto anch'io abbia commesso qualche peccatuccio in rime...

– Via, – dissi raccontateci i particolari delle vostre ricerche.»²⁶¹

«– Non credo che D. sia proprio uno sciocco, e non può non aver previsto questi agguati.

– Non *proprio* uno sciocco, – disse G., – ma è poeta, cosa che reputo assai prossima allo sciocco.

– Vero, – disse Dupin, dopo una pipata lenta e concettosa, – sebbene io stesso debba confessarmi reo di filastrocche e cantilene.

– Forse, – dissi io, – potreste descrivere nei particolari le vostre indagini.»²⁶²

La prima scelta traduttiva che differenzia le due versioni è quella relativa all'uso del congiuntivo. È noto che la forma verbale del congiuntivo è esclusivamente

²⁶⁰ E.A. POE, *The Purloined Letter*, in *Tales and Sketches 1831-1843*, a cura di T. O. Mabbott, in Id., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. III, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 979.

²⁶¹ E.A. POE, *La lettera rubata*, trad. di D. Cinelli, in *Gordon Pym e altre storie*, Mondadori, Milano, 1937, pp. 399-400.

²⁶² E.A. POE, *La lettera trafugata*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, pp. 475-476.

appartenente alla lingua d'arrivo, dacché in inglese non risulta esservi una specifica forma verbale strettamente rispondente ed equivalente. Sovente le forme inglesi, che in italiano vengono tradotte con il congiuntivo, si costruiscono con la forma presente del verbo o con il *simple past*. Pertanto ciò che emerge con chiarezza è che l'autore, di lingua inglese, a differenza del traduttore italiano, non si trova in alcun caso a dover affrontare tale decisione. La scelta, nella lingua d'arrivo, è a discrezione del traduttore, il quale, dopo un'attenta valutazione del registro stilistico dell'opera originale, individua la forma più adatta. Date le seguenti premesse, nel frammento specifico analizzato si nota una divaricazione nelle scelte dei due traduttori. Cinelli sceglie la forma indicativa ricalcando la versione originale «D——, I presume, is not *altogether* a fool» e restituendo la seguente frase «– D..., suppongo, non è *completamente* imbecille». Manganelli sceglie un italiano più prettamente letterario e tradizionale reintegrando la forma grammaticalmente corretta «– Non credo che D. *sia proprio* uno sciocco». Analizzando attentamente il rigore logico con cui Dupin, il protagonista, dipana i propri dubbi, articolando con sapiente architettura linguistica le proprie ipotesi; affastellando con ordine consequenziale argomentazioni puntuali e accurate in un crescendo narrativo sino al punto da esaurirsi con la risoluzione del mistero, emerge una netta necessità di formalismo. Il personaggio di Dupin, erede di un'antica casata nobile oramai decaduta e pertanto squattrinato, viene presentato e caratterizzato, nelle tre novelle di cui è protagonista²⁶³, da acume critico sopraffino e per essere dotato di eccezionali facoltà intellettuali. Le suddette qualità gli consentono di essere ritenuto un attento osservatore della realtà. In nome di queste virtù Dupin è in grado di scrutare nei recessi più inaccessibili della mente umana, immedesimandosi con i suoi rivali e ricostruendo attentamente gli accadimenti di cui conosce esclusivamente le tracce tangibili e visibili. Le sue capacità analitiche superano, per acume e fantasia, di gran lunga quelle del prefetto di Parigi e di conseguenza anche quelle della più che competente polizia francese. La sua principale occupazione, e diletto, sembrerebbe quella di trovare soluzioni a casi enigmatici e a rebus apparentemente irrisolvibili. Questa breve e sommaria analisi del complesso profilo psicologico del personaggio è da ritenersi necessaria per giungere a una decisione accuratamente ponderata sul registro da adottare. La scelta di Manganelli,

²⁶³ Le tre novelle in questione sono le seguenti: *Gli omicidi di rue Morgue*, *Il mistero di Marie Rogêt* e *La lettera trafugata*.

quella di preferire la forma del congiuntivo, ovvero la forma in cui si esprime l'incertezza e il dubbio, sembrerebbe adattarsi meglio al profilo e al registro di Dupin, il quale finge astutamente di non carpire il mistero del mancato ritrovamento della lettera, salvo poi svelarlo compassatamente alla fine della novella. Il congiuntivo conferisce una forma più coerente e corrobora le ipotesi e le metafore che Dupin azzarda durante la propria ricerca della verità. Il personaggio di Dupin e le modalità con cui conduce le proprie indagini, seguendo una logica stringente e dogmatica, dominano la scena e sono obiettivamente superiori a quelle degli altri personaggi del racconto; quest'ultimi si limitano, solo passivamente, a collaborare nella ricostruzione del furto, ma non ricoprono alcun ruolo nella risoluzione del caso; ovverosia, nel ritrovamento della lettera trafugata. Questa gerarchia delle facoltà intellettuali e investigative riflette una netta differenziazione diastratica che dovrebbe rispecchiarsi nel testo in traduzione. La chiarezza e la verità vengono raggiunte da Dupin attraverso la forma e la logica; queste strutture sono le fondamenta sulle quali è costruito il personaggio principale.

In questo passo, inoltre, emerge un'affinità di poetiche, tra Poe e Manganelli, particolarmente evidente. Poe introduce la figura archetipica del *fool*, facendo riferimento al Ministro, e lo colloca a ad un passo dal poeta «but then he's a poet, which I take to be only one remove from a fool.». Il medesimo accostamento, fra la figura del matto e quella dello scrittore, viene riproposto in un breve testo di Manganelli dal titolo *Perché io scrivo?*²⁶⁴. La traduzione del termine *fool* comporta diverse considerazioni, in quanto codesta parola veicola diverse sfumature di significato che oscillano dallo stolto al guitto. Queste sfumature in italiano vanno irrimediabilmente e incontrovertibilmente perdute. In questo caso specifico Poe si riferisce all'abilità del Ministro nel nascondere la lettera pertanto Cinelli sceglie di tradurre *fool* con l'aggettivo "imbecille" che enfatizza toni aspri e accesi, mentre Manganelli propende per "sciocco", attenuando e smorzando il termine, accomodandolo alla personalità compassata e misurata di Dupin.

Proseguendo nell'analisi s'incontra l'espressione «after a long and thoughtful whiff from his meerschaum», *whiff* si riferisce all'esalazione dei fumi della pipa, per la

²⁶⁴ A tale riguardo si suggerisce di consultare: Giorgio Manganelli, *Perché io scrivo?*, in Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano, 1994, pp. 24-25.

quale, in questa occasione, Poe presenta un termine d'origine germanico, difatti in tedesco *Meerschaum* sta a significare letteralmente “schiuma del mare”. La pipa che sta utilizzando Dupin è una pipa di schiuma, intagliata da un particolare minerale, la sepiolite. Entrambi i traduttori omettono questo particolare. Cinelli traduce «dopo una lunga e pensierosa boccata di fumo» eliminando il riferimento alla pipa, mentre Manganelli reinserte l'elemento attraverso un processo di derivazione verbale del sostantivo «dopo una pipata lenta e concettosa». L'aggettivo *thoughtful* riferito all'azione compiuta da Dupin, con la sua pipa, viene tradotto da Manganelli con il termine “concettosa”, densa di concetti e ipotesi, che, a differenza della scelta di Cinelli “pensierosa” che implica un'atmosfera preoccupante, conferisce un tono surreale e divertente alla scena; rinnovando il vigore originale dell'immagine proposta dall'autore.

4.3.3. *Perché il francesino porta il braccio al collo: analisi delle strategie compensative*

Questo breve racconto umoristico narra le comiche vicende di un parvenu; Sir Pathrick O'Grandison, ex-furfante particolarmente smargiasso, il quale, giunto da poco a Londra, tenta, con scarsi risultati, di emulare gesti e comportamenti raffinati ed eleganti: da gentiluomo. Il risultato è inevitabilmente una parodia goffa e grossolana. Gli sforzi di Sir Pathrick sono soprattutto linguistici; di fatti ad una prima lettura, il testo in lingua originale, sembrerebbe del tutto sgrammaticato e ortograficamente inesatto, mentre ciò che emerge, dopo una lettura più accurata, è l'impegno linguistico messo in atto da Poe per ricreare ed emulare l'idioletto sgrammaticato del personaggio principale e voce narrante. In questa novella Poe riproduce per iscritto i suoni delle parole distorte pronunciate dal protagonista, con ragionevole certezza riconducibili ad inflessioni dialettali; dacché, in diverse occasioni, Poe non manca di accennare alla remota regione d'origine del personaggio, il Connaught regione nell'Irlanda nord-occidentale. Pertanto le difficoltà traduttive risultano essere particolarmente insidiose: il traduttore si trova a dover affrontare un testo perlopiù volutamente sgrammaticato dall'autore e a dover riprodurre e imitare, nel rispettivo *target text*, una lingua altrettanto scorretta. È sorprendente notare come Manganeli, nella traduzione, ricrei una lingua inesistente, attingendo contemporaneamente a registri barocchi e popolari, per simulare il parlato dei vari personaggi della novella.

Sebbene sulla traduzione di codesta novella sia stata apposta la firma di Vittorini è noto, con ragionevole certezza, che la traduzione del racconto sia da attribuirsi esclusivamente a Lucia Rodocanachi.

La novella si apre con una breve descrizione di Sir Pathrick O'Grandison, voce narrante, sul proprio stato sociale, che, per le modalità con cui egli si descrive, suscita inevitabilmente grande ilarità:

«It's on my wisiting cards sure enough (and it's them that's all o' pink satin paper) that inny gintleman that plases may behould the intheristhin words, "Sir Pathrick O'Grandison, Barronitt, 39 Southampton Row, Russel Square, Parrish o' Bloomsbury." And shud ye be wantin to diskiver

*who is the pink of purliteness quite, and the laider of the hot tun in the houl city o' Lonon — why it's jist mesilf.»*²⁶⁵

«Stanno proprio scritte sui miei biglietti da visita (e sono tutti di carta satinata rosa), sí che le può vedere chi voglia e chi non voglia, queste interessanti parole: “Sir Patrick O’Grandison, Baronetto, 39 Southampton Road, Russel Square, Parrocchia di Bloomsburry”. E se volete sapere chi porta il pompon, e chi sia la persona più in vista della città di Londra, sappiate che quello son proprio io.»²⁶⁶

«Ci sta iscritto come no sul cartone da visita di papiro satinato rosa che qualsivoglia si sia gentiluomo possa vedere e leggere le fascinose parole, “Sir Pathrick O’Grandison, Baronetto, 39 Southampton Row, Russel Square, Parrocchia di Bloomsbury”. E se voi c’avete voglia di discoprire chi sia mai il fiore di cortesia, il prence dell’hot ton, in tutta quanta la città di Londra, ecco che son io»²⁶⁷

Nella versione originale sono immediatamente riconoscibili le storpiature ortografiche volutamente introdotte da Poe sia per suscitare aspetti comici provenienti dalla riproduzione scritta dell’idioletto regionale e provinciale del protagonista, sia per evidenziare un netto contrasto tra lo status sociale, quello di «Baronetto», che Sir Pathrick millanta di ricoprire e la loquela pittoresca del personaggio. Alcune alterazioni delle parole realizzate da Poe sono facilmente intuibili, in quanto vengono mutati solo alcuni fonemi; pertanto nella maggior parte dei casi si potrebbe parlare di coppie minime, come nel caso delle coppie: *wisiting-visiting*, *gintleman-gentleman*, *diskiver-discover*, *purlitness-politeness*, *laider-leader*, *jist-just* e *mesilf-myself*; mentre in altri casi la struttura morfologica della parola viene interamente modificata come nel caso della coppia *intheristhin-interesting* e *houl-all*. In quest’ultimo caso la somiglianza è da ricondursi esclusivamente sul piano fonetico.

Nella versione proposta dalla coppia Vittorini-Rodocanachi si evince, sin dalle primissime righe, la scelta di “normalizzazione” e di semplificazione linguistica effettuata

²⁶⁵ E. A. POE, *Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling*, a cura di T. O. Mabbott, in Id, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. II, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 465.

²⁶⁶ E. A. POE, *Perché il piccolo francese porta la mano al collo*, trad. di E. Vittorini, in *Racconti e Arabeschi*, Mondadori, Milano, 1937, p. 436.

²⁶⁷ E. A. POE, *Perché il francesino porta il braccio al collo*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, p. 197.

nei confronti del bizzarro modo di esprimersi di Sir Pathrick. I traduttori scelgono di standardizzare²⁶⁸ le colorite inflessioni dialettali e regionali accuratamente costruite da Poe. Vittorini-Rodocanachi propendono prevalentemente per l'utilizzo della lingua della tradizione letteraria, conformandosi a strutture tipiche della lingua d'arrivo²⁶⁹, e tendendo al conservatorismo. Solo in alcune rare occasioni si cerca di ricreare la stravaganza linguistica del protagonista; come nel caso dell'espressione «chi porta il *pompom*» in corrispondenza di «*laider of the hot tun*». Mentre, in altre occasioni, Vittorini-Rodocanachi scelgono di tradurre il senso di alcune espressioni senza riprodurre l'effetto comico che viene suscitato dalle inesattezze proferite da Sir Pathrick; come nel caso dell'espressione «*the pink of purliteness*» che viene esplicitato²⁷⁰ con «chi sia la persona più in vista della città di Londra» in modo tale che l'ambiguità venga annullata. L'espressione probabilmente si riferisce a un dipinto satirico del 1821 dal titolo *The Pink*

²⁶⁸ Il fenomeno della “standardizzazione” venne definito da Gideon Toury, studioso israeliano afferente al gruppo della scuola di Tel Aviv, nella teorizzazione della “legge della standardizzazione crescente” (*the law of growing standardization*) in cui si descrive il processo in cui i testemi (*textemes*), particolarità testuali di un determinato testo in lingua originale, che hanno una valenza particolarmente pregnante, vengono tradotti nel testo d'arrivo con repertoremi (*repertoremes*), elementi testuali tipici del repertorio istituzionale, con occorrenze più convenzionali della lingua d'arrivo. Per ulteriori informazioni si consulti il seguente volume:

G. TOURY, *Descriptive Translation Studies – and beyond*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1995, pp. 267-279.

²⁶⁹ Per ulteriori approfondimenti sul concetto di normalizzazione si suggerisce la seguente lettura:

Mona Baker, *Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead*, a cura di H. Somers, in *Terminology, LSP and Translation. Studies in language engineering in honour of Juan C. Sager*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1996, p. 183.

²⁷⁰ La strategia dell'esplicitazione è messa in campo dal traduttore per spiegare un'espressione opaca e culturalmente lontana fornendo ulteriori informazioni. L'esplicitazione viene brevemente descritta da Anthony Pym:

«quando si attraversa una parete culturale, si incontrano luoghi particolari che richiedono l'espansione del testo. I termini più difficili tendono a richiedere una parafrasi o una spiegazione, di solito giustificabile in quanto esplicitazione di informazioni culturali implicite.» A. Pym, *Epistemological Problems in Translation and Its Teaching. A Seminar for Thinking Students*, Caminade, Calaceit, 1993, p. 123.

La traduzione di tale passaggio fa riferimento al testo che segue:

B. OSIMO, *Il manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Hoepli Editore, Milano, 2004, p. 75.

Inoltre, sulla tendenza spontanea dei traduttori all'esplicitazione nei testi tradotti si è espressa la studiosa Shoshana Blum-Kulka introducendo il concetto dell'ipotesi di esplicitazione:

«The process of interpretation performed by the translator on the source text might lead to a TL text which is more redundant than the SL text. This redundancy can be expressed by a rise in the level of cohesive explicitness in the TL text. This argument may be stated as “the explicitation hypothesis”, which postulates an observed cohesive explicitness from SL to TL texts regardless of the increase traceable to differences between the two linguistic and textual systems involved. It follows that explicitation is viewed here as inherent in the process of translation.» Shoshana Blum-Kulka, *Shifts of cohesion and coherence in translation*, a cura di J. House e S. Blum-Kulka, in *Interlingual and Intercultural Communication*, Günter Narr Verlag, Tübinga, 1986, p.19.

*of Politeness and A Prim Rose*²⁷¹. In questo dipinto viene rappresentata, con delle tonalità di colore molto accese, una dama seduta compostamente ad un tavolino intenta a prendere un tè, mentre un gentiluomo, dall'altra parte del tavolo, si china leziosamente verso di lei porgendole una primula rosa. Entrambi risultano essere molto attenti ad osservare pedissequamente le norme del galateo producendo, nell'osservatore, un effetto di affettazione e di innaturalità. Manganelli traduce la medesima espressione con «il fiore di cortesia», questa scelta sottolinea la stravaganza linguistica di Sir Pathrick e ricollega al motivo del fiore rappresentato nel dipinto.

Nella versione di Manganelli il testo si apre con una forma enfatica particolarmente colloquiale e informale: «come no», che riduce la distanza tra lingua parlata e lingua scritta. Manganelli individua una soluzione creativa per risolvere alcuni crucci traduttivi, come nel caso di «visiting cards» che Vittorini-Rodocanachi riportano correttamente nella versione italiana «biglietto da visita», mentre Manganelli con l'espressione «cartone da visita» ricrea l'atmosfera bizzarra e ilare che avvolge il protagonista. Manganelli, attraverso un'attenta operazione di compensazione²⁷², tenta di equilibrare il testo italiano come nel caso della traduzione del sintagma «*satin paper*» che viene tradotto con «papiro satinato», mentre nella versione di Vittorini-Rodocanachi si ha una versione più strettamente letterale «carta satinata». Con la scelta del lemma «papiro» Manganelli crea un universo linguistico strampalato e imprevedibile che tinge di toni comici le vicissitudini che il protagonista introdurrà al lettore. Un'altra espressione che Manganelli traduce cercando di simulare le inesattezze di pronuncia è «il prence dell'hot ton» al posto di «*laider of the hot tun*», in questo caso specifico Manganelli riproduce il gioco degli errori di pronuncia presenti nell'originale, difatti, sebbene la

²⁷¹ Per ulteriori informazioni si consulti il seguente link del sito internet del British Museum di Londra: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3022393&partId=1

²⁷² Tramite la strategia della compensazione è possibile recuperare il residuo traduttivo, ovvero sia delle caratteristiche peculiari del *source text* che altrimenti andrebbero perdute. Questo effetto può essere raggiunto inserendo nel *target text* delle espressioni create *ad hoc* in corrispondenza delle perdite di significato. A tale riguardo si espressero Nida e Taber:

«What one must give up to communicate effectively can, however, be compensated for, at least in part, by the introduction of fitting idioms.» Eugene Nida & Charles Russel Tabor, *The Theory and Practice of Translation*, E.J. Brill Edition, Leiden, 1969, p. 106.

Inoltre, per un ulteriore approfondimento storico sull'evoluzione della strategia della compensazione all'interno dei *Translation studies* si consiglia la lettura di:

M. BAKER, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London/New York, 1998, pp. 37-40.

grafia non sia corretta, riproduce scaltamente la pronuncia del francese *prince* (/pʁɛ̃s/). Tuttavia va ricordato che il sostantivo maschile “prènce” appartiene al lessico italiano come forma poetica e antica per principe.

Le differenze tra le due traduzioni diventano sempre più macroscopiche, come si potrà osservare nel passo che segue:

«The truth of the houl matter is jist simple enough; for the very first day that I com'd from Connaught, and showd my swate little silf in the strait to the widdy, who was looking through the windy, it was a gone case althegither wid the heart o' the purty Misthress Tracle. I percaved it, ye see, all at once, and no mistake, and that's God's thruth. First of all it was up wid the windy in a jiffy, and thin she threw open her two peepers to the itmost, and thin it was a little gould spy-glass that site clapped tight to one o' them, and divil may burn me if it didn't spake to me as plain as a peeper cud spake, and says it, through the spy-glass, [...]»²⁷³

«La verità in tutta questa faccenda è abbastanza semplice; perché il giorno stesso che arrivai dal Connaught, e misi in mostra la mia bella persona per la strada, la vedova che sta alla finestra mi vide e il suo cuore fu all'istante preso! Me ne accorsi subito, vedete, e non mi sbagliai. È la verità sacrosanta. Anzitutto aperse in gran fretta la finestra, poi spalancò gli occhi ed applicò ad uno di questi un occhialino d'oro, e con quello (se non è vero che il Signore mi castigò), mi disse, come si può parlare con un occhio attraverso un occhialino, proprio così: [...]»²⁷⁴

«La vera verità della faccenda è semplicissima; inzomma, il giorno uno che sono venuto dal Connaught, e ho esibito la mia bellezza per strada alla vidua, per il corazione della signora vidua Triaca l'era fatta e finita. Oh, l'ho capito subito, appunto, lo giuro l'è verità. Subito quella s'infinestra, e spalanca la fanaleria e chiappa l'occhialino d'oro e ci guarda per dentro, e mi cuocia il diavolo se non mi parla con quel fanale nel cannocchiale: [...]»²⁷⁵

Anzitutto ciò che balza immediatamente all'occhio è la variazione della lunghezza del medesimo passo. Difatti, il passo originale, preso in considerazione, conta 130 parole, la versione di Vittorini-Rodocanachi ne contiene 102, mentre quello proposto da

²⁷³ E. A. POE, *Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling*, a cura di T. O. Mabbott, in Id., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. II, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 467.

²⁷⁴ E. A. POE, *Perché il piccolo francese porta la mano al collo*, trad. di E. Vittorini, in *Racconti e Arabeschi*, Mondadori, Milano, 1937, p. 437.

²⁷⁵ E. A. POE, *Perché il francesino porta il braccio al collo*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, 197.

Manganelli ne conta solo 76, poco più della metà rispetto al *source text*. Di norma nella pratica traduttiva si tende ad esplicitare e a spiegare accuratamente ogni singolo sintagma producendo traduzioni sostanzialmente più corpose rispetto all'originale. Quest'analisi, meramente quantitativa, non risulta confermare l'ipotesi di omissione di una porzione sostanziale del testo che, dati alla mano, si potrebbe avanzare. La versione di Manganelli è permeata da una coesione testuale estremamente sintetica e compatta, ma non risultano essere omesse porzioni di testo.

La frase che apre il paragrafo è molto semplice «*The truth of the houl matter is jist simple enough*», Vittorini-Rodocanachi traducono propendendo per una tendenza conservatrice e “normalizzante”, che elimina ogni errore previsto dal testo originale, «La verità in tutta questa faccenda è abbastanza semplice». Manganelli tenta di emulare l'effetto di improbabilità linguistica, costruito attentamente da Poe, traducendo con «La vera verità della faccenda è semplicissima», quest'ultimo aggettivo superlativo, “semplicissima”, è una variazione di “semplicissimo” che conferisce un tono popolare e al contempo desueto, mentre il racconto si apre con l'espressione “La vera verità”, combinazione che prevede una ripetizione elementare, quasi infantile, tramite la quale il protagonista tenta di persuadere il lettore dell'autenticità del proprio racconto. Manganelli procede inserendo la locuzione “inzomma”, nella quale si percepisce un chiaro riferimento alla pronuncia della varietà d'italiano centro-meridionale. Il racconto di Sir Pathrick prosegue con «*for the very first day that I com'd from Connaught*» che viene tradotto correttamente dalla coppia Vittorini-Rodocanachi con «perché il giorno stesso che arrivai dal Connaught», mentre il medesimo passo viene totalmente modificato da Manganelli che sceglie «inzomma, il giorno uno che sono venuto dal Connaught» cercando, attraverso l'espressione “il giorno uno”, di compensare per la contrazione del verbo “*com'd*” che si sostituisce a *came*, la forma corretta del verbo irregolare al passato. Altre contrazioni verbali di questo tipo si verificano in casi come *showd* che viene tradotto in maniera strettamente letteraria nella traduzione di Vittorini-Rodocanachi con «misi in mostra» e Manganelli con «ho esibito». Dal punto di vista lessicale Poe introduce con toni vezzeggiativi il personaggio femminile del racconto la cosiddetta *widdy*, ovvero *the widow* (la vedova). Vittorini-Rodocanachi, in linea con la strategia impiegata in precedenza, scelgono di tradurre con «vedova» appiattendolo e riducendo l'effetto volutamente affettuoso e imprevedibile dei toni del personaggio principale. Manganelli

risolve il cruccio tonale cercando una valida alternativa «vidua»; termine nel quale riecheggiano vaghe origini latine e ispaniche. Questa scelta linguistica di Manganelli, prettamente creativa, arricchisce i toni improbabili del racconto, suscitando e facendo emergere l'aspetto profondamente comico incarnato dal personaggio. Il racconto di Poe procede con «*widdy, who was looking through the windy it was a gone case althegither wid the heart o' the purty Misthress Tracle*», in questo caso l'autore nel primo passo riproduce l'effetto di una rima baciata tra *widdy* e *windy* (*window*), sfortunatamente nella traduzione quest'effetto metrico-ritmico viene irrimediabilmente perduto, di fatti Vittorini-Rodocanachi traducono con «la vedova che sta alla finestra mi vide e il suo cuore fu all'istante preso!», mentre Manganelli elimina totalmente il primo passaggio, procedendo con la narrazione «per il corazone della signora vidua Triaca l'era fatta e finita». In questa traduzione Manganelli, nel tentativo di bilanciare e di ricreare la lingua di Sir Pathrick, sceglie di tradurre *heart* con “corazone” variante di pura invenzione, seppur chiaramente riconoscibile, dallo spagnolo *corazon*. Inoltre, sceglie di tradurre il nome della vedova Tracle in Triaca. Questa precisa operazione lessicale; la scelta di tradurre in italiano il cognome, risulta ad una prima analisi particolarmente più complessa. “Triaca” o “teriaca” derivano dal latino *theriàca*, che sta a significare: colui o colei che redime, che trae in salvo dal pericolo. Difatti, l'origine greca del termine *θηριακή* indica l'antidoto contro i veleni dei serpenti. Manganelli conferisce maggiore spessore al personaggio della vedova attribuendogli un potere salvifico nei confronti del protagonista. Poe in riferimento alla conquista dell'amore della vedova aggiunge «*it was a gone case*» letteralmente “un caso perso”, ovvero un colpo di fulmine improvviso e Vittorini-Rodocanachi traducono «il suo cuore fu all'istante preso!» alzando lievemente il tono e la letterarietà che il testo in lingua originale non ostenta. Manganelli invece sceglie di tradurre con «l'era fatta e finita.»; espressione emblematica e surreale che accenna e non chiarifica alcunché, riproducendo così l'atmosfera irreal delle vicende narrate. La narrazione procede con la seguente frase:

«*I percaved it, ye see, all at once, and no mistake, and that's God's thruth.*»²⁷⁶

²⁷⁶ E. A. POE, *Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling*, a cura di T. O. Mabbott, in Id., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. II, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 467.

«Me ne accorsi subito, vedete, e non mi sbagliai. È la verità sacrosanta.»²⁷⁷

«Oh, l'ho capito subito, appunto, lo giuro l'è verità.»²⁷⁸

In questo caso Manganelli sceglie di omettere l'inciso «and no mistake» e decide di iniziare il periodo con un'interiezione «Oh» che ripropone i toni prettamente colloquiali di Sir Pathrick. Inoltre, in chiusura Manganelli elimina il riferimento a Dio «*and that's God's thruth*» mitigando il solenne giuramento del protagonista con «lo giuro l'è verità». In questo caso Manganelli utilizza l'inflessione fiorentina e popolare «l'è» arricchendo linguisticamente l'idioletto del personaggio. Nella versione di Vittorini-Rodocanachi si registra, in continuità con l'operazione portata avanti sin ora, la volontà di rendere il testo più letterario di quanto non sia. Costoro scelgono di ricalcare pedissequamente la forma originale, seppur sottraendo l'effetto di stravaganza e improbabilità linguistica. Scelgono, inoltre, di conservare il riferimento al divino traducendo, seppur declinando, «È la verità sacrosanta».

Il passo in analisi si conclude con un lungo periodo:

*«First of all it was up wid the windy in a jiffy, and thin she threw open her two peepers to the itmost, and thin it was a little gould spy-glass that site clapped tight to one o' them, and divil may burn me if it didn't spake to me as plain as a peeper cud spake, and says it, through the spy-glass: [...].»*²⁷⁹

«Anzitutto aperse in gran fretta la finestra, poi spalancò gli occhi ed applicò ad uno di questi un occhialino d'oro, e con quello (se non è vero che il Signore mi castighi), mi disse, come si può parlare con un occhio attraverso un occhialino, proprio così: [...].»²⁸⁰

²⁷⁷ E. A. POE, *Perché il piccolo francese porta la mano al collo*, trad. di E. Vittorini, in *Racconti e Arabeschi*, Mondadori, Milano, 1937, p. 437.

²⁷⁸ E. A. POE, *Perché il francesino porta il braccio al collo*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, 197.

²⁷⁹ E. A. POE, *Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling*, a cura di T. O. Mabbott, in Id., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. II, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 467.

²⁸⁰ E. A. POE, *Perché il piccolo francese porta la mano al collo*, trad. di E. Vittorini, in *Racconti e Arabeschi*, Mondadori, Milano, 1937, p. 437.

«Subito quella s'infinestra, e spalanca la fanaleria e chiappa l'occhialino d'oro e ci guarda per dentro, e mi cuocia il diavolo se non mi parla con quel fanale nel cannocchiale: [...]»²⁸¹

In questo passo Poe costruisce un periodo mediamente lungo con una struttura essenzialmente ipotattica, in cui s'inseriscono diverse subordinate. Nella prima frase Poe ripropone l'elemento metrico-ritmico inserendo la coppia *windy* e *jiffy*, «*First of all it was up wid the windy in a jiffy*», letteralmente potrebbe essere tradotta con “per prima cosa si precipitò alla finestra in un batti baleno”. Vittorini-Rodocanachi traducono «Anzitutto aperse in gran fretta la finestra», mentre Manganelli suggerisce «Subito quella s'infinestra». Sebbene in entrambe le versioni non venga riprodotto il gioco ritmico, costituito dalla coppia *windy-jiffy*, Manganelli nella propria traduzione visibilmente scarna ed essenziale, ridotta quasi ai minimi termini, tenta di conferire maggiore dinamismo e rapidità all'azione. Inoltre, con la scelta «s'infinestra» attribuisce un tono comico e ilare che nella versione di Vittorini-Rodocanachi non si registra affatto. Il racconto prosegue con «*and thin she threw open her two peepers to the itmost, and thin it was a little Gould spy-glass that site clapped tight to one o' them*», che Vittorini-Rodocanachi traducono «poi spalancò gli occhi ed applicò ad uno di questi un occhialino d'oro», mentre Manganelli traduce «e spalanca la fanaleria e chiappa l'occhialino d'oro e ci guarda per dentro». Poe al posto del comune *eyes*, sceglie *peepers*, in questo modo egli conferisce un tono voyeristico alla scena rappresentata. Vittorini-Rodocanachi non colgono questa sfumatura, mentre Manganelli sceglie di sostituire agli occhi i “fanali” che rendono totalmente surreale e ilare la narrazione. Inoltre, invece del più letterario “inforcare” o “afferrare”, in riferimento all'occhialino, Manganelli sceglie il termine “chiappare”, (acchiappare) che, anche in questo caso, denota un'inflessione dialettale dell'italiano centro-meridionale. Il passo si conclude con «*and divil may burn me if it didn't spake to me as plain as a peeper cud spake, and says it, through the spy-glass: [...]*». In questo passo Poe crea una situazione surreale in cui la vedova affacciata alla finestra parlerebbe a Sir Pathrick attraverso l'occhialino d'oro afferrato pocanzi. L'occhio parlerebbe dunque attraverso l'occhiale. Vittorini-Rodocanachi traducono correttamente con «e con quello (se non è vero che il Signore mi castighi), mi disse, come si può parlare con un occhio attraverso un occhialino, proprio così:» sostituendo il diavolo con il

²⁸¹ E. A. POE, *Perché il francesino porta il braccio al collo*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, p. 197.

“Signore” e sostituendo il riferimento alle fiamme infernali di *divil may burn me*, che invece viene reinserito da Manganelli «e mi cuocia il diavolo se non mi parla con quel fanale nel cannocchiale:». Manganelli introduce la figura di un diavolo-cuoco, scelta in continuità con il tono ilare della novella, inoltre corregge l’imprecisione relativa allo *spy-glass*, che, in questo caso, non si riferisce più ad un occhialino, bensì si trasforma in un cannocchiale.

4.3.4. Considerazioni sulle analisi

Le presenti analisi traduttive lasciano intravedere, a seconda degli autori che affrontarono il “corpo a corpo” con i racconti di Poe, sensibilità e gradi di autorialità dei traduttori profondamente diversi. Sebbene nella valutazione complessiva di ciascuna traduzione sia necessario prendere atto di alcune valutazioni imprescindibili di carattere storico-culturale, ovverosia prendere in considerazione le motivazioni specifiche che spinsero le case editrici e gli stessi traduttori a proporre e a realizzare codeste traduzioni, non bisogna però relegare in secondo piano l’aspetto qualitativo: la bontà della traduzione. Sulla pratica traduttiva di Vittorini si è spesso rimarcato il suo prominente ruolo di manipolatore testuale, come dichiara Eleonora Gallitelli nella conclusione di uno studio condotto sulla traduzione *Luce d’agosto*²⁸² di Faulkner:

«Vittorini si impadronisce del testo, scegliendo molto spesso di eludere gli ostacoli di una scrittura tanto strabordante: taglia, nobilita, censura *ad libitum*, non teme di assumersi la paternità, se pure putativa, del romanzo che traduce, e, partendo da tale presupposto, rielabora e riallinea il testo alla propria idea della scrittura e del mondo.»²⁸³

Per Vittorini la traduzione è un atto creativo: un laboratorio di riscrittura²⁸⁴. Il traduttore Vittorini operò in qualità di mediatore culturale, vale a dire si adoperò per trasporre il significato adattandolo e addomesticandolo al gusto e al sistema linguistico-culturale della lingua ricevente. Nel caso specifico delle traduzioni di Poe, si evidenzia la tendenza a sacrificare la precisione semantico-lessicale. Inoltre, dalle analisi emergono carenze nelle modulazioni stilistiche, di conseguenza si determinano importanti variazioni tonali dell’opera rispetto al testo originale. Tuttavia, nelle traduzioni dei *Tales* di Vittorini non si riscontrano vistose e immotivate omissioni di testo, come è stato registrato nel caso della traduzione dell’opera faulkneriana. In diverse occasioni entrambi i traduttori della versione del 1937, Vittorini e Cinelli, propendono per una lingua letteraria²⁸⁵ e uno stile più convenzionale, laddove nell’originale non ve n’è traccia: è questo il caso emerso dall’analisi contrastiva di *Perché il francesino porta il braccio al*

²⁸² W. FAULKNER, *Luce d’agosto*, trad. di E. Vittorini, Mondadori, Milano, 1939.

²⁸³ E. GALLITELLI, *Il ruolo delle traduzioni in Italia dall’Unità alla globalizzazione. Analisi diacronica e focus su tre autori di lingua inglese Dickens, Faulkner e Rushdie*, Aracne editore, Roma, 2016, p. 207.

²⁸⁴ Cfr. A. LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino, 1998.

²⁸⁵ Seguendo la tendenza traduttiva prevalentemente conservatrice imperante durante il ventennio fascista.

collo. Le traduzioni di Vittorini e Cinelli risultano essere, nell'insieme, "monotonali": non riescono a mimare con la dovuta perizia l'insieme polifonico delle variazioni linguistiche e tonali, e tantomeno riescono a riprodurre e a diversificare le numerose anime che costituiscono e avvivano i *Tales*. Nonostante questa valutazione di carattere puramente qualitativo, sembra tuttavia necessario riconoscere il merito pregevole delle scelte editoriali prese da Vittorini. Difatti, esse ebbero un ruolo determinante nel definire e tracciare il gusto letterario di un'epoca, aprendo al pubblico italiano nuovi e lontani orizzonti letterari, che altrimenti gli sarebbero stati preclusi almeno fino alla fine del ventennio fascista.

Nel seguente passo tratto dal racconto *The Premature Burial* emergono traduzioni corrette sebbene stilisticamente diverse:

«The boundaries which divide Life and Death, are at best shadowy and vague. Who shall say where the one ends, and where the other begins? We know that there are diseases in which occur total cessations of all the apparent functions of vitality, and yet in which these cessations are merely suspensions, properly so called. They are only temporary pauses in the incomprehensible mechanism. A certain period elapses, and some unseen mysterious principle again sets in motion the magic pinions and the wizard wheels. The silver cord was not for ever loosed, nor the golden bowl irreparably broken. But where, meantime, was the soul?»²⁸⁶

«I limiti che dividono la vita dalla morte sono vaghi e confusi. Non si può dire dove finisca l'una e cominci l'altra. Sappiamo come vi siano malattie che possano portare all'arresto totale di tutte le apparenti funzioni della vita, arresto che però è momentaneo, è solo, come propriamente si dice, una sospensione, una pausa dell'incomprensibile meccanismo. Trascorso un certo tempo ecco un misterioso e invisibile principio rimettere in moto i magici ingranaggi e le ruote. La corda d'argento non s'era sciolta per sempre, il vaso d'oro non s'era irrimediabilmente rotto. Ma intanto, dove era andata l'anima?»²⁸⁷

«Sfuggenti e vaghi sono i confini che dividono la Vita dalla Morte. Chi può dire dove l'una termina e principia l'altra? Vi sono morbi, lo sappiamo, che comportano un totale arresto di ogni palese funzione vitale, e tuttavia si tratta propriamente di pause. Sono soltanto temporanee soste

²⁸⁶ E. A. POE, *The Premature Burial*, a cura di T. O. Mabbott, in Id., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. III, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 955.

²⁸⁷ E. A. POE, *Il seppellimento prematuro*, trad. di E. Vittorini, in *Racconti e Arabeschi*, Mondadori, Milano, 1937, p. 255.

del misterioso ordigno. Un certo periodo di tempo trascorre, ed un'ignota invisibile forza rimette in moto i magici ingranaggi, le ruote occulte. L'argentea molla non era allentata per sempre né l'aurea tazza irrimediabilmente infranta. Ma dove mai, nel frattempo, indugiava l'anima?»²⁸⁸

Questo passo mette in luce due stili distinti: Vittorini ricostruisce accuratamente il testo originale avvalendosi di periodi lunghi, di frasi complesse, che tuttavia si articolano agevolmente in un tessuto coeso. Manganelli innalza i toni della prosa, attingendo ad un italiano estremamente letterario, ma allo stesso tempo conferisce al testo una scorrevolezza armonica. Manganelli riesce, calibrando attentamente il grado di letterarietà della lingua a seconda dell'occasione narrativa, ad imitare e ad attraversare registri diversi e diacronicamente distanti. Nella prosa delle traduzioni dei racconti di Poe, Manganelli restituisce al lettore italiano dei nuclei narrativi particolarmente fedeli allo spirito delle narrazioni costruendo testi sottili e complessi, ornati di una prosa barocca *ad hoc* per ogni singola occasione narrativa.

Ciò che emerge dall'analisi è l'alto grado di affinità e congenialità che si genera dalla presenza ne *I racconti* di porzioni di prosa argomentativa puntuale e lucida. Poe argomenta con ingegno ogni svolta narrativa nel tentativo di convincere il lettore a credere a fatti irreali e implausibili. Manganelli si esercitò per molti decenni nella redazione di corsivi, saggi, trattatelli barocchi e, nel proprio personale percorso di ricerca letteraria, nella formulazione di ipotesi²⁸⁹. Quest'ultime venivano considerate da Manganelli come esclusivo mezzo di indagine di una realtà insondabile e, pertanto, assurgono a struttura generativa della propria scrittura: le ipotesi mettevano inevitabilmente in moto il linguaggio, come egli stesso affermò in un breve sketch teatrale presentato in occasione delle assise del Gruppo 63:

²⁸⁸ E. A. POE, *La sepoltura prematura*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, 459-460.

²⁸⁹ In un breve saggio Edoardo Sanguineti individua il nucleo dal quale si origina la prosa manganelliana: «Il necrolinguaggio di questo “lessicomane”, di questo “logotecnico”, di questo “verbiscalco”, congiunge così, di necessità, il falsetto di una astratta cerimonialità oratoria e lo scatto nevrotico del giocoliere psicoticamente lapsico. E certo le coniazioni manganelliane [...] vorrebbero un ragionamento minuzioso, trattandosi, come di regola, di altrettanti sintomi emblematici del suo labirinto mentale e morale. Al centro di questo coltivato e calcolato caos, sta comunque l'ossessione dell'“ipotesi”, come ideale struttura generativa. Anzi, la parola corretta è un'altra, ancora squisitamente sua, poiché la scrittura, per Manganelli, era un sistema di incongrue e inesauribili “hyperipotesi”, di smorfie espressive e intellettuali orrorose e festevoli, di arabeschi distruttivi, di nichilistici doodles» E. SANGUINETI, *Il linguaggio di Manganelli*, in M. Belpoliti e A. Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, «Riga», XXV, Milano, 2006, pp. 254-255.

«Signori e signore, l'importante è proporre delle ipotesi. Nessuna attività è più nobile di questa, più degna dell'uomo. In primo luogo, in qualsivoglia condizione, senza pausa elaborare ipotesi; in secondo luogo, confortarle di documenti, indizi, argomenti, fenomeni, epifenomeni... Ipotizzare è sano, relaxing... è l'attività euforica ed euforizzante, da week-end, come fondare religioni, concepire generali, merendare con consanguinei.»²⁹⁰

E ancora nel 1982, anno in cui realizzò le traduzioni de *I racconti*, nella raccolta di brevi saggi dal titolo *Discorso dell'ombra e dello stemma* Manganelli ribadisce la propria propensione per la pratica della formulazione di ipotesi, mettendo in evidenza la relazione che intercorre tra quest'ultime e la logica:

Io amo le ipotesi. Voi, voi non amate le ipotesi? Oh suavia. Le ipotesi contraddittorie, le ipotesi infondate, le ipotesi insensate, le ipotesi aleatorie. Sono così instabili, le ipotesi, così languide, indifese assolutamente, guardatele come aprono le manine pingui, infantili, in segno di resa a qualsivoglia maniacale sevizia. Oh, nazussuriosa è la logica, Frau Logik; datele, datele in mano una ipotesi, e ne farà strazio, Virgo von Nürnberg.»²⁹¹

Manganelli, nel corso della propria carriera, riuscì ad affinare a tal punto la propria arte retorica da riuscire a costruire edifici ed artifici linguistici, avvalendosi di periodi lucidi e strutturalmente ben organizzati, ineccepibili e inattaccabili, nonostante fossero sostanzialmente generati da un vuoto narrativo infinitamente cangiante. Gli edifici retorici costruiti da Manganelli si ergevano esclusivamente su una scrupolosa e metodologica organizzazione del linguaggio mortificando i significati. Manganelli avrebbe aspirato, e in parte vi è riuscito, a costruire un testo di impianto narrativo in cui i protagonisti assoluti sarebbero stati i connettivi logici e gli avverbi²⁹². Questa lucidità

²⁹⁰ G. MANGANELLI, *Iperipotesi*, in N. Balestrini e A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia - Critica e teoria*, Bompiani, Milano, 2013, p. 310.

Il testo venne incluso in:

G. MANGANELLI, *Hyperipotesi*, come prefazione a Id., *A e B*, Rizzoli, Milano, 1975, pp. 7-11.

²⁹¹ G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Rizzoli, Milano, 1982, p. 146.

²⁹² «Dunque: tuttavia. Parola d'onore, io sono un cavaliere, io immagino un libro, un librone, un Migne, tutto di "tuttavia", di "benché", di "sebbene", di "conciosiaccosacché", di "tuttavolta", di "daddovero", di "crede veramente?", di "chissà", di "sia come sia", di "comechessia", di "ciò malgrado", di "ebbene", di "e se supponesismo?". Come a dire: tutto ciò che fino a questo punto era vero, viene supposto falso; ma in modo garbato, amico, languido, rispettoso, come se già sapessimo, che quel che subentra ora come "vero" in realtà – che parola villana – in breve, volea dire in breve – sarà promosso – qui si danno solo promozioni, mai villane retrocessioni – al grado di opinabile, di improbabile, di infinto, che è, si sa, il grado più alto.» Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Rizzoli, Milano, 1982, p. 147.

d'espressione, che sfugge alla rigidità incarnata "Frau Logik", dimostra quanto Manganelli padroneggiasse perfettamente i meccanismi fondanti della coerenza logica, e di come da questa profonda conoscenza e dall'elusione sistematica delle regole che la governano la prosa manganelliana traesse la propria forza.

Il processo di traduzione sembrerebbe costringere Manganelli all'ordine: all'impossibilità di declinare qualsiasi ipotesi, data la necessità di seguire rigorosamente le formulazioni altrui. In questo schema stringente Manganelli dimostra la propria versatilità mettendo a disposizione il proprio bagaglio retorico e la propria esperienza nell'avallare e sostenere ipotesi irrealistiche e strampalate. Il mondo metafisico a cui afferisce Poe nei propri racconti, sebbene sia sostanzialmente distante dall'universo narrativo manganelliano, si basa sul medesimo principio: quello di ardire ad eludere la logica del lettore creando un'atmosfera irreal, ambigua ed insondabile. Per questo motivo Manganelli, con le proprie elucubrazioni narrative e lo spirito da guitto, che ha guidato gran parte della sua produzione, risulta essere particolarmente congeniale nel ruolo di traduttore di Poe.

Le traduzioni di Cinelli, sebbene siano molto aderenti al testo originale, risultano essere perlopiù grossolane; la prosa, ricalcando con approssimazione il modello originale, è di difficile lettura provocando un effetto di innaturale artificiosità. Ciò va inevitabilmente a scapito della scorrevolezza della lettura e rallenta il dinamismo della narrazione, che nella fattispecie, parlando di racconti brevi, dovrebbe essere considerata una componente essenziale e irriducibile. Segue, a sostegno di questa tesi, l'incipit di uno dei racconti più significativi *Manoscritto trovato in una bottiglia*:

«*Of my country and of my family I have little to say. Ill usage and length of years have driven me from the one, and estranged me from the other.*»²⁹³

«Non ho molto da dire del mio paese e della mia famiglia. I cattivi trattamenti, e il passar degli anni, mi hanno cacciato da quello e reso estraneo all'altra.»²⁹⁴

²⁹³ E. A. POE, *Ms Found in a Bottle*, a cura di T. O. Mabbott, in Id., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. II, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 135.

²⁹⁴ E. A. POE, *Manoscritto trovato in una bottiglia*, trad. di D. Cinelli, in *Racconti e Arabeschi*, Mondadori, Milano, 1937, p. 20.

«Della mia terra, della mia famiglia poco ho da dire. Oltraggi e continuato trascorrere del tempo mi hanno allontanato dall'una e straniato dall'altra.»²⁹⁵

Cinelli sembrerebbe prestare più attenzione ad una fedeltà strettamente letterale senza tener conto della qualità della prosa del testo tradotto. In altri casi si delinea la volontà dell'autore toscano, individuabile nella soluzione di discostarsi dalla mera letteralità, di effettuare dei tentativi per restituire alla traduzione maggiore aderenza allo spirito del testo, ma questi tentativi risultano vani e non conferiscono maggiore incisività e lucidità alla sua prosa tradotta. Cinelli non riesce a riprodurre un effetto pienamente convincente, come può essere facilmente esperibile dal seguente passo estratto dal celebre racconto orrorifico *Il pozzo e il pendolo*:

*«So far, I had not opened my eyes. I felt that I lay upon my back, unbound. I reached out my hand, and it fell heavily upon something damp and hard. There I suffered it to remain for many minutes, while I strove to imagine where and what I could be. I longed, yet dared not to employ my vision. I dreaded the first glance at objects around me. It was not that I feared to look upon things horrible, but that I grew aghast lest there should be nothing to see.»*²⁹⁶

«Non avevo intanto aperto ancora gli occhi. Sentivo che ero disteso sul dorso, senza legami. Allungai la mano e pesantemente essa cadde su qualche cosa di umido e duro. La lasciai vari minuti così, e intanto mi sforzavo d'indovinare dove potessi essere, che cosa fosse avvenuto di me. Ero impaziente di servirmi degli occhi, però non osavo. Avevo paura della prima occhiata sugli oggetti intorno a me. Non che mi aspettassi di vedere cose orribili. Era anzi l'idea che non ci fosse *nulla* da vedere ad atterrirmi.»²⁹⁷

«Fino a questo punto, non avevo aperto gli occhi. Sentivo di essere sdraiato sul dorso, slegato. Stesi la mano, urtò qualcosa di umido e duro. Rimasi immobile alcuni minuti, mentre cercavo di immaginare che mai fosse, e dove. Desideravo e non osavo guardare. Temevo il primo sguardo agli oggetti che mi stavano attorno. No, non temevo di scorgere cose orribili, ma questo mi terrorizzava, che non vi fosse *nulla* da vedere.»²⁹⁸

²⁹⁵ E. A. POE, *Manoscritto trovato in una bottiglia*, trad. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, p. 51.

²⁹⁶ E. A. POE, *The Pit and the Pendulum*, a cura di T. O. Mabbott, in Id., *Collected Works of Edgar Allan Poe*, voll. II, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, p. 684.

²⁹⁷ E. A. POE, *Il pozzo e il pendolo*, trad. di D. Cinelli, in *Racconti e Arabeschi*, Mondadori, Milano, 1937, p. 204.

²⁹⁸ E. A. POE, *Il pozzo e il pendolo*, trad. it. di G. Manganelli, in *I racconti*, Einaudi, Torino, 2016, p. 307.

Anche quando Cinelli tenta di prendere le distanze dal testo originale, per quanto sia consentito e possibile, il risultato non è convincente e non ne trae particolare giovamento. Nonostante i periodi brevi e concisi, presentati nel passo sopraccitato, la prosa di Cinelli resta rigidamente ingessata ed ancorata a strutture poco dinamiche, mentre la versione presentata da Manganelli, oltre ad essere visibilmente più snella, rappresenta una versione più scaltra, e sebbene anche in quest'ultima sia possibile ravvisare alcune imprecisioni e inesattezze²⁹⁹, essa si connota per un certo tipo di "essenzialismo" letterario schietto e lineare; insegue lo sfoltimento testuale, il cui motto potrebbe essere riassunto con la locuzione "*less is more*". Le traduzioni di Manganelli sono essenziali e funzionali, riescono ad incarnare lo spirito cinetico del racconto restituendo un testo in movimento, dalla scorrevolezza particolarmente dinamica.

Nonostante le traduzioni realizzate da Cinelli e Vittorini possano essere ritenute, per il contesto storico in cui vennero realizzate, di buona fattura, esse non riescono a convogliare per l'interesse della durata di ogni singolo racconto la fredda intensità, la numinosità oscura e quello "slancio intellettuale" che contraddistinguono la vitrea prosa di Poe. Le presenti traduzioni dovrebbero essere considerate da un punto di vista diacronico, in un *continuum* che racchiude in sé tutte le varie versioni, in cui l'esperibilità del testo, per un lettore di lingua italiana, non si esaurisce nella singola lettura di una delle versioni tradotte. Poe e la propria forza narrativa emerge in entrambe le versioni a livelli diversi; solo la lettura di entrambe le versioni, e di altre traduzioni, riesce a mostrare la complessità linguistica, scandagliando i recessi più nascosti e i misteri di un'opera che ha segnato profondamente lo sviluppo della letteratura mondiale.

²⁹⁹ Ci si riferisce in questo caso alla traduzione del seguente periodo: «Rimasi immobile alcuni minuti, mentre cercavo di immaginare che mai fosse, e dove.». In questo caso Manganelli si riferisce all'oggetto "umido e duro" che il protagonista ha incidentalmente urtato nel tentativo di stendere la mano. La versione originale invece si riferisce alla condizione del malcapitato protagonista; il quale s'indaga su cosa sia diventato e su dove fosse: «*There I suffered it to remain for many minutes, while I strove to imagine where and what I could be.*».

*Scrittore modesto, come
corruttore è nobilissimo
[...]*

Giorgio Manganelli

5. Tradurre la *short story*: Manganelli e la traduzione dei racconti di O. Henry

Data la scarsa notorietà³⁰⁰ nel nostro Paese dell'autore che ci si appresta ad analizzare, è parso doveroso inserire, in questo elaborato, una breve e concisa nota biografica per consentire una migliore comprensione dell'opera di O. Henry.

5.1. William Sydney Porter: ritratto biografico

O. Henry, pseudonimo di William Sydney Porter, nacque a Greensboro nella Carolina del Nord nel 1862. Nel corso della sua vita avventurosa O. Henry scrisse solo ed esclusivamente racconti; se ne contano più di quattrocento. Trasferitosi in Texas all'età di diciannove anni, si guadagnò da vivere facendo i mestieri più disparati: il farmacista, il cowboy, il disegnatore, il giornalista e il cassiere presso The First National Bank di Austin. La sua attività di scrittore di racconti cominciò nel 1894; iniziò a pubblicarli dapprima su *The Rolling Stone*³⁰¹, settimanale umoristico fondato dallo stesso Porter, e

³⁰⁰ In Italia la produzione letteraria di O. Henry non ha suscitato particolare interesse nella critica letteraria; difatti, si registra un numero molto esiguo di scritti critici sul presente autore. Mentre la fama del novellista statunitense è tuttora particolarmente florida nel suo Paese d'origine; difatti, ogni anno, viene assegnato un premio letterario che porta il suo nome: *The O. Henry Prize*. Questo premio viene conferito a scrittori di brevi racconti e tra i vincitori si annoverano alcuni dei maggiori scrittori americani del '900: William Faulkner, Truman Capote, F. Scott Fitzgerald, John Updike, Raymond Carver, Stephen King e Alice Munro.

Per maggiori informazioni sul premio è possibile consultare il seguente link:

<http://www.randomhouse.com/anchor/ohenry/>

³⁰¹ Sugli inizi della carriera letteraria di O. Henry Eichenbaum scrisse:

«O. Henry literary beginnings were extremely characteristic for the nineties: the feuilleton, parody, anecdote – such were his first ventures published in the little humor magazine, *The Rolling Stone* (1894). Among these pieces, incidentally, there are parodies on Sherlock Holmes detective mysteries (“Track to Doom or the Mystery of the Rue de Peychaud,” “The Adventures of Shamrock Jones” and “The Sleuths”). These stories are something like Bret Harthe’s “Condensed Novels” – detective mysteries carried to the

successivamente sul quotidiano *Houston Daily Post*. Nel 1896, dopo il fallimento dell'istituto di credito per il quale lavorava a Austin, William Sydney Porter venne accusato di appropriazione indebita e, sebbene si professasse innocente, fuggì in America centrale, più precisamente in Honduras. L'anno successivo venne condannato a scontare la pena di tre anni nel penitenziario federale di Columbus in Ohio. Porter sperava di essere raggiunto in Honduras dalla consorte e dalla figlia per sfuggire alla condanna, ma le precarie condizioni di salute della moglie impedirono la realizzazione di questo progetto. Per queste ragioni, tornò precipitosamente ad Austin per assistere Athol, la moglie ormai in fin di vita, per poi consegnarsi alla giustizia. Fu proprio in prigione, spinto dalla necessità di contribuire economicamente al sostentamento della figlia Margaret, che la sua carriera letteraria iniziò a decollare e la sua fama di scrittore si accrebbe raggiungendo la notorietà con lo pseudonimo di O. Henry. Nel 1897 si registra la pubblicazione del primo racconto firmato da O. Henry sulla rivista «McClure's Magazine»³⁰². Nel 1901, dopo aver scontato la pena, fu scarcerato e si trasferì a New York dove la sua produzione letteraria divenne frenetica e feconda; si calcola che tra il dicembre del 1903 e il gennaio del 1906 scrisse per il *New York World*³⁰³ una storia a settimana. La sua prima raccolta di racconti apparve nel 1904 col titolo *Cabbages and Kings*³⁰⁴ e tra le sue opere principali ricordiamo: *The Four Million* (1906), *Heart of the West* e *The Trimmed Lamp* (1907), *The Gentle Grafter* e *The Voice of the City* (1908), *Options* e *Roads of Destiny* (1909), *Whirligigs* (1910), *Sixes and Sevens* (1911), *Rolling Stones* (1913) e *Waifs and Strays* (1917). William Sydney Porter morì a New York nel 1910.

5.2. O. Henry e il genere della *short story*

absurd: instead of arresting the criminal whom he encounters in a saloon, the detective hastens to jot down the in his note-book the details of the place, the time of the encounter, ect.; horrors come thick and fast; situations, surprises and transformations are of the most improbable sort – in short, all the stereotypes hyperbolized. Alongside these pieces we find an anecdote (“A Strange Story”) about a father who went out to get some medicine for his sick child and returned home with the medicine after a lapse of so many years that he had since become a grandfather: he kept missing the streetcar. » EJCHENBAUM B., *O. Henry and the Theory of the Short Story*, Michigan Slavic Contribution – University of Michigan, Ann Arbor, 1968, p. 8.

³⁰² Il racconto si intitolava *The Miracle of Lava Canyon*.

³⁰³ Di proprietà del giornalista ed editore Joseph Pulitzer.

³⁰⁴ Il titolo di questa raccolta richiama *La ballata del Tricheco* di Lewis Carroll come suggerisce Ejchenbaum:

«[...] the title itself – Cabbages and Kings—which originates from Lewis Carroll's well-known ballad in which the Warlus proposes that the oysters listen to his tale of many things – of shoes, of ships, of sealing wax, of cabbages and kings.» EJCHENBAUM B., *O. Henry and the Theory of the Short Story*, op. cit., p. 10.

Per comprendere il carattere specifico del racconto breve molti scrittori, studiosi e autori di teorie letterarie hanno scelto di analizzarlo paragonandolo al romanzo, in quanto ritenuto genere più diffuso e più dettagliatamente descritto. Moravia in un saggio dal titolo emblematico *Racconto e romanzo*³⁰⁵ confrontò le qualità e le differenze delle due principali forme del genere narrativo, il racconto e il romanzo, e ne descrisse accuratamente le rispettive caratteristiche, mettendo in evidenza alcune peculiarità relative all'essenzialità al racconto:

«Tutto questo [riferendosi al romanzo] naturalmente non ha molto a che fare con le qualità principali del racconto, vogliamo dire con quell'indefinibile e ineffabile incanto narrativo che avvertono sia lo scrittore che lo compone sia il lettore che lo legge. Quest'incanto è di specie molto complessa: esso viene da un'arte letteraria senza dubbio più pura, più essenziale, più lirica, più concentrata e più assoluta di quella del romanzo. In compenso, il romanzo ci dà una rappresentazione della realtà più complessa, più dialettica, più poliedrica, più profonda e più metafisica di quella fornita dal racconto.»³⁰⁶

Nonostante Moravia in questo passo non facesse specificatamente accenno al genere americano della *short story*, alcune caratteristiche, quali l'ineffabilità e l'indefinitezza dell'incanto narrativo, si avvertono e si riscontrano, seppure con sfumature di toni sensibilmente diverse³⁰⁷, nei racconti dei novellieri americani. Il genere della *short story* nella seconda metà del XIX secolo trovò negli Stati Uniti un terreno fertile e privilegiato. Difatti, quei contesti editoriali, caratterizzato dalla pubblicazione di brevi storie su quotidiani e settimanali, favorì e contribuì alla proliferazione del suddetto genere. La giovane letteratura americana, in questo periodo storico, ricopriva un ruolo marginale all'interno del gruppo più vasto della letteratura anglofona e non era ritenuta all'altezza della sua diretta antenata, la letteratura inglese, la quale poteva vantare secoli di tradizione. Boris Eichenbaum, attraverso una calzante citazione di Washington Irving, sottolinea il sentimento di provincialismo diffuso, percepito soprattutto dagli scrittori statunitensi, alla metà del diciannovesimo secolo:

³⁰⁵ A. MORAVIA, *Racconto e romanzo*, in Id., *L'uomo come fine ed altri saggi*, Bompiani, Milano, 1964.

³⁰⁶ Ivi, p. 278.

³⁰⁷ Poe si cimentò nella composizione di racconti grotteschi, visionari, onirici e simbolici; mentre altri, come ad esempio Mark Twain e successivamente O. Henry, sperimentarono toni più dissacratori e meno elevati, quali quello ironico-parodico.

«La novella proprio in quanto *forma piccola (short story)*, non viene coltivata in nessun luogo con tanta coerenza come in America. Fino alla metà del XIX secolo la letteratura americana si fonde, sia nella coscienza di chi scrive che di chi legge, con la letteratura inglese e ne è in misura notevole assorbita come letteratura provinciale. Nella prefazione ai suoi bozzetti di vita inglese (*Bracebridge Hall*) Washington Irving dice che non senza amarezza: “Pareva una specie di miracolo che un selvaggio americano riuscisse a scrivere passabilmente in inglese. Mi guardavano come qualcosa di nuovo e strano in letteratura: un semiselvaggio con la penna in mano, anziché in testa; ed era curioso ascoltare quel che potesse dire un simile essere sulla società civile.”³⁰⁸

Nonostante O. Henry sia considerato, all'interno del panorama della letteratura anglo-americana della seconda metà dell'Ottocento e dei primi del Novecento, un autore minore, ricoprì un ruolo importante sia nell'affermazione del registro parodico³⁰⁹ all'intero del genere della *short story*, sia nello sviluppo e nella messa a punto di una tecnica narrativa raffinata che poneva particolare enfasi sul finale. O. Henry scrisse dei racconti lucidi ed essenziali, in cui la conclusione è sempre caratterizzata da un colpo di scena ad effetto³¹⁰; difatti, nelle ultime righe dei suoi racconti le narrazioni si risolvono inaspettatamente e si esauriscono in quello che Manganelli definisce un «*anticlimax* frustrante e liberatore»³¹¹.

Ejchenbaum, nel saggio *Teoria della prosa*, individuò due elementi che contraddistinguono formalmente il genere della *short story* dal romanzo: «dimensione

³⁰⁸ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, in T. Todorov (a c. di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 1968, p. 241.

³⁰⁹ «Nella storia dell'evoluzione di ciascun genere letterario si notano momenti in cui esso dopo essere stato utilizzato come pienamente serio o elevato, muta, riapparendo in forma comica o parodistica. [...] Nelle mani di Irving, Edgar Poe, Hawthorne, Bret Harte, Henry James ed altri la novella americana percorse il proprio cammino iniziale, mutando in stile e struttura, ma restando seria, “elevata”; del tutto naturale legittima fu perciò negli anni ottanta l'apparizione degli allegri racconti di Mark Twain che indirizzò la novella sulla via dell'aneddoto e diede peso al narratore-umorista.» B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, op. cit., p. 245.

³¹⁰ Federico Pellizzi in un articolo sulle varie forme che il racconto può assumere ha messo in luce questo aspetto ricorrente e distintivo delle *short stories* di O. Henry:

«Quando si riconosce l'esistenza del racconto come genere, spesso se ne individua solo un tipo particolare. E spesso lo si rifiuta. Per fare un esempio, Sandro Veronesi ha dichiarato di diffidare del racconto breve perché, secondo lui, tende a ridursi a un procedimento ad effetto, a un'idea che esplode con un colpo di scena [...]. Veronesi sembra parlare di un modello particolare di racconto, che ricorda molto le *short stories* di O. Henry analizzate da Ejchenbaum, contraddistinte dall'enfasi sul finale.» F. Pellizzi, *Forme del racconto*, in «Bollettino '900' - Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», Giugno-Dicembre 2005, n. 1-2.

L'articolo è consultabile online al seguente indirizzo:

<http://www.boll900.it/numeri/2005-i/W-bol/Pellizzi/Pellizzitesto.html#1>

³¹¹ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in O. Henry, *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, Adelphi, Milano, 2013, p.13.

piccola e accento dell'intreccio sulla fine»³¹². Il teorico russo, inoltre, in questo saggio descrisse accuratamente i due aspetti fondamentali e ineludibili sui quali si costruisce il racconto breve: la peculiare narrazione, che prende generalmente origine da un contesto situazionale complesso e dai caratteri contraddittori, e l'intreccio, che deve sciogliersi e risolversi in un finale ad effetto. Ejchenbaum per spiegare l'effetto di scioglimento improvviso della narrazione, ovvero la conclusione inattesa, introduce la metafora del proiettile che lanciato da un aereo in volo deve colpire con precisione il bersaglio:

«La novella deve essere costruita in base a una qualche contraddizione, mancanza di coincidenze, errore, contrasto ecc. Ma non basta. Per la sua stessa essenza, la novella, come pure l'aneddoto, accumula tutto il peso *verso la fine*. Come un proiettile che venga lanciato da un aeroplano, essa deve volare a precipizio all'ingiù per colpire con la sua punta, con tutta la sua forza, nel punto giusto.»³¹³

Lo stesso O. Henry nella novella dal titolo *The Pornograph and the Graf*, presente nella raccolta del 1901 *Cabbages and Kings*, svela ai suoi lettori, attraverso un dialogo fra i protagonisti, il trucco della composizione dei suoi racconti: il narratore non deve in alcun caso fornire al pubblico le informazioni che esso vorrebbe carpire, anzi deve oculatamente distogliere l'attenzione del lettore da esse. Questa strategia narrativa tende a differire, per quanto sia possibile data la natura breve del racconto, il momento in cui verranno svelati i segreti dell'intreccio per poi essere concentrati e rivelati nello scioglimento finale. Solo allora la curiosità del lettore viene soddisfatta e il racconto può concludersi:

«È contrario tanto all'arte che alla filosofia anticiparvi questo... L'arte del raccontare consiste nel tener nascosto all'uditorio tutto quello che lui vuol sapere, finché non avete prima esposto le vostre opinioni favorite su argomenti estranei al soggetto. Un buon racconto è come una pillola amara col rivestimento di zucchero all'interno. Comincerò quindi, se permettere, con un oroscopo...»³¹⁴

³¹² Ivi, p. 239.

³¹³ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, op. cit., p. 239.

³¹⁴ La riflessione in questione viene estrapolata in un dialogo presente nella novella *The Pornograph and the Graf*. La traduzione del presente estratto è stata realizzata da Cesare Pavese ed è consultabile in: C. PAVESE, *O. Henry. Del trucco letterario*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1951, p. 104.

Segue il brano in lingua inglese:

L'elemento della *brevitas*³¹⁵ insito nel racconto implica un'inevitabile accelerazione dello scioglimento dell'intreccio che coglie il lettore alla sprovvista. Lo spazio e il tempo letterario del racconto devono essere necessariamente condensati, circoscritti e ottimizzati dallo scrittore. L'autore di racconti deve rispettare un principio di economia narrativa e si trova costretto a dover scegliere un singolo frammento significativo che solleciti l'intelligenza del lettore. Nella tipologia delle *short stories* scritte da O. Henry di frequente viene individuata una certa meccanicità, quasi un automatismo, nelle modalità narrative impiegate dall'autore. Queste ultime sono perlopiù ricorrenti nei suoi racconti: nel momento in cui si giunge all'apice della narrazione, in un crescendo sincopato che scandisce il ritmo accelerato del racconto³¹⁶, O. Henry districa abilmente i nodi del racconto con un colpo di scena. Per questa ragione i racconti di O. Henry sono stati tacciati manierismo e al novelliere americano è stato più volte contestato di aver abusato della suddetta tecnica, come sottolinea Vittoria Intonti:

«Molti scrittori hanno sfruttato questa caratteristica della *short story*, talvolta indulgendo a un certo manierismo, come l'americano O. Henry, i cui racconti sembrano scritti esclusivamente per il colpo di scena finale, per la sorpresa che si concentra nelle ultime parole. Naturalmente la valorizzazione della fine dipende nella *short story* dalla imminenza della fine stessa, dalla sua vicinanza all'inizio, dunque dalla *shortness*, da cui dipendono anche l'*incipit* con la sua "immediate convergence on the moment" e una serie di scelte stilistiche, formali e contenutistiche tutte ispirate a quella che Norman Friedman chiama "the rule of economy". Tipico della *short story*" è l'*incipit* a forte presupposizione, che immette immediatamente il lettore all'interno della storia e risolve cataforicamente la referenza.»³¹⁷

«"Tis contrary to art and philosophy, to give you the information," said Keogh, calmly. "The art of narrative consisting in concealing from your audience everything he wants to know until after you expose your favourite opinions on topics foreign to the subject. A god story is like a bitter pill with the sugar coating inside of it. I will begin, if you please, with a horoscope [...]" » O. HENRY, *The Pornograph and the Graf*, in Id., *Complete Works of O. Henry The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, Doubleday & Company Inc., Garden City - New York, 1953, Vol. I, p. 588.

³¹⁵ «Il tempo del racconto e lo spazio del racconto devono essere come condensati, sottoposti a un'alta pressione spirituale e formale per provocare quella "apertura" a cui mi riferivo prima» J. CORTAZAR, *Alcuni aspetti del racconto*, in Id., *Bestiario*, Einaudi, Torino, 2014, p. 119.

³¹⁶ «each sentence carries a special urgency and calls for higher level of attention» N. FRIEDMAN, *Recent Short Story Theories*, in S. Lohafer e J. E. Clarey (a cura di), *Short Story at a Crossroad*, Louisiana State University Press, Baton Rouge & London, 1989, p. 23.

³¹⁷ V. INTONTI, *L'arte della short story: genesi, sviluppo e teoria del genere*, in Id., *L'arte della short story. Il racconto angloamericano*, Liguori editore, Napoli, 1996, p. 23.

A tale proposito, in questa ricorrenza di strutture e di temi paradossali nel racconto di O. Henry, Cesare Pavese non individua un punto di debolezza, bensì un punto di forza. Aver individuato la componente meccanica relativa alla costruzione dei racconti non aiuta a penetrare e a descrivere più accuratamente i racconti di O. Henry. Pavese confrontando, in maniera piuttosto generica, O. Henry con altri scrittori «stimatissimi», sottolineò il fatto che, al contrario di quest'ultimo, molti altri colleghi peccarono invece di un eccesso di assenza di azione e di costruzione:

«Ma quando si è detto che il libro è tutto costruito così come il solito castello di carte, che cosa si è scoperto di O. Henry, oltre a ciò che con troppa facilità ci ha già lui stesso confessato? Il discorso si può ripetere per ciascuno dei capitoli-novella che compongono il libro e per ogni altra novella che O. Henry abbia mai scritto. Sempre troviamo in lui, nella struttura dell'azione, questi rovesciamenti di valori, questi paradossi, questi bluff. È di qui invece che la faccenda deve cominciare. Non ci sarà proprio che l'azione macchinale di O. Henry? E questo – si noti – sarebbe un difetto altrettanto fatale quanto l'altro di scrittori pure stimatissimi, dove non si trova che frammenti di osservazioni, di “materiale” e l'azione, la costruzione, o non c'è o è come se non ci fosse?»³¹⁸

Secondo Boris Ejchenbaum O. Henry fu un maestro nella composizione di aneddoti portati all'estrema condizione, e, in accordo con il parere di molti altri critici, riconobbe un significato puramente formale nei racconti dello scrittore statunitense. Quest'ultimo evitò volutamente un approfondimento del carattere filosofico o dell'aspetto puramente psicologico nelle sue novelle. Nella meccanicità e nel manierismo narrativo di O. Henry Ejchenbaum individuò un valore prettamente ludico, che intrattiene il lettore coinvolgendolo tramite l'introduzione di un narratore-umoristico che invita il pubblico a partecipare direttamente e attivamente nello svolgimento della narrazione³¹⁹. Inoltre, secondo l'analisi condotta da Ejchenbaum, la struttura, la tecnica narrativa e l'umorismo sono le caratteristiche principali che collocano le *short stories* di O. Henry in continuità con il progetto di dissacrazione del genere iniziato da Mark Twain nei suoi racconti:

³¹⁸ C. PAVESE, *O. Henry. Del trucco letterario*, op. cit., p. 109.

³¹⁹ Esempio è l'incipit del racconto *il riscatto di Capo Rosso*:

«Sembrava una buona cosa: ma sta' un po' a sentire come è andata a finire.» O. HENRY, *Il riscatto di Capo Rosso*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., p.313.

«È caratteristica, quindi, della letteratura americana la linea della novella composta secondo il principio dell'unità costruttiva, con l'accentramento dell'effetto fondamentale e il forte accento finale. Fino agli anni ottanta questa novella varia di tipo, ora avvicinandosi al bozzetto, ora allontanandosene, ma serba comunque un carattere di serietà: edificante sentimentale, psicologico o filosofico. A partire da questo periodo (Mark Twain), la novella americana fa una brusca svolta in direzione dell'aneddoto, portando in primo piano il narratore-umorista o introducendo elementi d'ironia e parodia letteraria. La stessa sorpresa del finale acquista un carattere di gioco con lo schema dell'intreccio e con l'attesa del lettore. I procedimenti costruttivi vengono intenzionalmente messi a nudo nel loro significato puramente formale, la motivazione è semplificata, l'analisi psicologica scompare. È su questa base che si sviluppano le novelle di O. Henry, nelle quali il principio dell'avvicinamento all'aneddoto appare condotto agli estremi.»³²⁰

O. Henry divenne dunque l'erede di una tipologia di racconto fortemente connotata; difatti, la sua prosa è segnata da un «umorismo amabile»³²¹ e da una buona dose di sentimentalismo che lo rendono un narratore accattivante e divertente: un intrattenitore puro. Nei suoi racconti, come osserva acutamente Manganelli, O. Henry non ostenta e non propone mai modelli e valori morali, si contenta, da modesto scrittore qual è, di appassionare i lettori confezionando, con astuzia, destrezza e con le dovute accortezze da contafavole, piccole avventure e storie autentiche in modo da compiacere il suo pubblico:

«Non cercheremo dunque nelle sue storie significati e valori, a qualsivoglia livello; né cercheremo compenso nel suo modo sentimentale; ma non ci sfuggirà la sveltezza, da animale narratore, della sua astuzia naturale, la sua furbizia da innocente volpecula pronta d'occhio e zampa a trovare la traccia che la condurrà alla preda; l'orecchio infallibile per i tempi delle entrate e delle uscite, da buttafuori insieme istrionico e matematico; la agevolezza leale e cordiale con cui sa cogliere e porgere le situazioni, intricare e districare matasse ma non mai confuse; il gusto mimetico con cui rifà le voci dei suoi personaggi, con quella intenzionalità caricaturale che sollecita l'ilare compiacimento del lettore [...]»³²²

³²⁰ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, op. cit., pp. 246-247.

³²¹ Così viene definita nel risvolto anteriore della copertina di una delle più recenti ristampe dell'opera di O. Henry:

O. HENRY, *Il riscatto di Capo Rosso*, Guanda, Parma, 2014.

³²² G. MANGANELLI, *Prefazione*, in O. Henry, *Memorie di un cane giallo*, op. cit., p.13.

L'America e il clima culturale in cui si sviluppò la carriera di O. Henry (1900-1910) era mutato radicalmente rispetto a quello di Poe (1830-1850) e, come sottolinea Pavese, al lettore «parrà di trovarsi addirittura in un altro continente»³²³. Poe, Emerson, Melville, Hawthorne e Thoreau sono considerati gli epigoni che raccolsero l'eredità culturale e letteraria inglese ed europea; difatti, attinsero all'inglese forbito e barocco del Seicento, seppur apportando considerevoli innovazioni letterarie e modificando profondamente la lingua restituendole duttilità e vitalità. Come sottolinea Pavese essi avevano involontariamente istituito un piccolo centro letterario sulla costa orientale del nord:

«Quelli avevano fatto centro nella Nuova Inghilterra, nutrendosi di cultura europea, pur trasformandola vitalmente e ignorando tutto il gran territorio e la futura varietà di razze della Nazione. Usava allora parlare forbito della migliore tradizione seicentesca inglese, usava il letterato rinchiuso in una torre a rimuginare scienze quasi sempre occulte, usava insomma una puritana provincia di ribelli antipuritani, aristocratici e isolati.»³²⁴

Secondo l'analisi di Pavese l'unificazione degli Stati Uniti rappresenterebbe un vero e proprio spartiacque nella compagine storica e, di conseguenza, nel contesto letterario americano. Difatti, O. Henry appartiene ad una seconda generazione di scrittori, i quali, attraverso le proprie sperimentazioni letterarie, cercarono di emancipare la giovane letteratura americana dai modelli della tradizione inglese. La situazione storica era mutata sensibilmente; superata la crisi determinata dalla guerra di secessione, la nazione venne unificata grazie agli interventi e agli sforzi del governo di Theodore Roosevelt. Il New England, inteso come principale centro culturale, nonostante avesse contribuito a costruire solide basi per una imminente identificazione culturale e nonostante avesse dato avvio ad una nuova tradizione letteraria autorevole, era ormai decaduto per lasciare posto a diversi centri, sparsi in tutto il vasto Paese. Gli scrittori, attraverso le loro narrazioni, contribuirono a restituire un affresco ricco e composito della pluralità culturale americana. Iniziarono, dunque, ad emergere scrittori da regioni remote e selvagge, come Jack London, Lewis Sinclair, Theodore Dreiser e O. Henry, come sottolinea Pavese:

³²³ C. PAVESE, *O. Henry. Del trucco letterario*, op. cit., p. 105.

³²⁴ *Ibidem*.

«Guardate invece i tempi di O. Henry. Il governo di Roosevelt ha dato i suoi frutti: L’America è ormai tutta una nazione dall’Atlantico al Pacifico, non più puritana di quanto basti, colla faccenda del popolo eletto, a scusare le sue nuove conquiste e le sue nuove ricchezze, ed è tanto sicura di sé, tanto “crogiuolo di razze” che osa accogliere, per naturalizzarli, persino gli armeni, i negri e i cinesi. I centri culturali sono ormai disseminati per tutto l’immenso paese e ne consegue un po’ la dispersione delle forze, benché una fanciullesca semplicità, e non povertà, di spiriti sciolga proprio ora gli inni più sfrenati dell’energia vitale (Jack London). Non esiste più un’Atene degli Stati Uniti, la Nuova Inghilterra. I nuovi centri sono tanti quanti il libero gioco delle razze, sciolte da ogni barriera tradizionale [...]»³²⁵

In questo mezzo secolo (1850-1900) che separa Poe da O. Henry, negli Stati Uniti si sono dunque verificati numerosi cambiamenti di carattere storico e sociale. Inoltre, bisogna considerare che a cambiare sensibilmente fu soprattutto la tipologia di lettori. Il pubblico americano, data la sua composita eterogeneità, aveva disimparato, o in alcuni casi stava imparando, a leggere l’inglese. Pertanto l’inglese filosofico e complesso utilizzato dagli scrittori del New England non trovò più interlocutori diretti. I nuovi scrittori americani cercarono d’interpretare la vita americana raccontando il sostrato sociale più basso della *working-class* e le classi dimenticate come gli *hobos*. Ciò avvenne attraverso il rinnovamento di alcuni generi letterari – si ha l’affermazione della *short story* in chiave umoristica e parodica – e mediante l’impiego di una lingua schietta e semplice, ma non semplificata, che in alcuni casi miscela l’inglese con varietà dialettali. Pavese sottolinea con particolare enfasi questa transizione storico-culturale:

«[...] da Poe si giunge a O. Henry attraverso un mezzo secolo di apocalissi: trappolatori, minatori, nuove città, nuove province, guerra di secessione, contingenti tedeschi, svedesi, italiani, conquiste territoriali, industrialismo, petrolio e carbone, grano, amore sfrenato della vita in quanto vita, non più in quanto pensiero o pagina scritta. La Nuova Inghilterra di un tempo muore perché il pubblico inglese disimpara a leggere, non sa ancora bene l’inglese e tantomeno l’inglese forbito di Boston o di Richmond, o non ha più tempo da perdere a penetrare le filosofie. Il corpo strapotente dell’U.S.A. comincia a guardarsi intorno inquieto, a cercare scrittori che gli parlino della sua vita, che gli dicano qualcosa di più che non sia la sala da gioco, o il campo delle corse, o la febbre del lavoro. Ma, si badi: qualcosa in più, non qualcosa di diverso.»³²⁶

³²⁵ Ivi, pp. 105-106.

³²⁶ Ivi, p.106.

I protagonisti rappresentati nei racconti di O. Henry sono privi di un profilo psicologico approfondito, sono perlopiù innocui furfanti, piccoli truffatori, semplici cowboy, senza dimora con idee strampalate – seppure ispirate da una logica rigorosissima –, bambini capricciosi e indomiti – tanto da far perdere le staffe e la ragione ai suoi malintenzionati rapitori³²⁷ –, giovani poveri e innamorati, tristi dattilografe, eroi di provincia, bevitori accaniti, signore di buona famiglia, perdigiorno che vagano, come *flâneurs* d’oltreoceano, nelle giovani e ferventi metropoli americane. Essi rappresentano l’intera e complessa società americana³²⁸. Come sottolineò Moravia i personaggi dei racconti, anche quelli di O. Henry, si distinguono da quelli del romanzo in quanto perdono la consistenza psicologica, vengono colti in un limitato tempo d’azione e, pertanto, il loro agire non può essere indagato approfonditamente:

«Il racconto dunque si distingue di fronte al romanzo per le seguenti ragioni: personaggi non ideologici, visti di scorcio o di infilata secondo le necessità di un’azione limitata nel tempo e nel luogo; intreccio il più semplice possibile (fino a scomparire in certi racconti), che poi sono dei poemi in prosa) e comunque che tragga la sua complessità dalla vita e non dall’orchestrazione di un’ideologia purchessia; psicologia in funzione dei fatti e non delle idee; procedimenti tecnici tutti intesi a dare in sintesi ciò che il romanzo richiede invece lunghe e distese analisi»³²⁹

I personaggi di O. Henry sono ridotti ad una tipologia semplice, la narrazione non si fonda sull’esplorazione psicologica, bensì sulle azioni che svolgono all’interno del racconto e sulle interazioni che hanno con gli altri personaggi. O. Henry descrive in maniera diretta e sentimentale i suoi personaggi, i quali non ambiscono a essere presi a modello, ma,

³²⁷ Ci si riferisce ad uno dei più noti racconti di O. Henry, ovvero *Il riscatto di Capo Rosso*.

³²⁸ «O. Henry predilige quegli esseri refrattari, solitari stilisti di un’America collettiva, transfughi da prigionia domestica, facili all’alcool, alla vanteria improbabile, alla erratica mitomania del vagabondo; lesto-fanti, avventurieri, “uomini freddi, disinvolti, cospicui, pronti a rischiare tutto a levacarta, a sfidare orsi grigi, fuoco o estradizione”; anche, uomini pronti, assistiti dalla agevole, codarda libertà del whiskey, ad abbandonare una vessatoria consorte e a fuggire verso il west, in compagnia di un cane giallo; non eroi, giacché l’eroismo rende pur sempre omaggio ai più esigenti miti sociali; ma liberi in forza di una viltà ingegnosa, affidata ad astute macchine di menzogne, truffe, imbrogli e spregevoli trame. I racconti di O. Henry sono affollati di *hoboes*, dall’impeccabile peccatore Soapy, di sapore harvardiano, all’incolto loquace ‘Pollo’ Ruggles, detto Aquila Nera; esseri improduttivi e ineducabili che, arrecano moderato danno all’economia nazionale, hanno conquistato, loro soli nella grande, altera e prospera nazione, un frammento di minima, infima indipendenza. Sono, queste, le clandestine figure di una mitologia privata, fatte in parti uguali di onestà e sotterfugio, di candore e di frode; non tragiche né illuminanti, ma di dinamica non fittizia; grazie ad esse O. Henry trovò una sua piccola libertà, dolce e vergognosa come un vizio, se non al di là, certo al di qua del bene e del male.» G. MANGANELLI, *Prefazione*, in O. Henry, *Memorie di un cane giallo e altri racconti*, Feltrinelli, Milano, 1962; ora Adelphi, pp. 20-21.

³²⁹ A. MORAVIA, *Racconto e romanzo*, op. cit., pp. 277-278.

come sottolinea Pavese, tentano di raccontare «un ricordo di qualcosa di inaudito, di curioso, di paradossale»³³⁰. O. Henry, con toni perlopiù ironici e popolari, descrive personaggi che si confrontano con situazioni bizzarre, insolite e paradossali. Secondo Pavese il filo conduttore che lega l'insieme delle novelle e i personaggi di O. Henry sembrerebbe ricondursi a «l'esposizione scaltrita di un qualcosa di intellettualmente insolito, di bizzarro, di *queer*»³³¹. I personaggi di questi racconti vennero più volte criticati, in quanto giudicati superficiali e incapaci d'incarnare un qualsiasi profilo psicologico più pregante. Per questi motivi i racconti di O. Henry sono stati a lungo sottovalutati dalla critica italiana, come sottolinea Pavese:

«I suoi racconti, è ormai assodato, finiscono con urtare perché sono vuoti, perché della realtà non danno che l'epidermide, perché in essi freddure e paradossi sono lenocinio di una povera vita interiore. Lasciamo stare – per ora – la “vita interiore”: personalmente posso affermare che a leggere O. Henry quasi sempre ci si diverte e sempre si ha innanzi un tipo d'uomo simpaticissimo che, pieno di brio come uno dei suoi tanti eroi di whisky, continua a raccontare storielle e barzellette e avventure con una cordialità e uno spirito, senz'altro, eccezionali. Coloro quindi che si lamentano che O. Henry non ha creato nulla, nessun *personaggio*, hanno intanto, almeno per una volta, torto: O. Henry, per gli amici William S. Porter.»³³²

Pavese individua nella figura di O. Henry il personaggio archetipico dal quale si originano gli innumerevoli protagonisti dei racconti dello scrittore. O. Henry rappresenta forse il suo personaggio più riuscito, difatti in esso la narrativa incontra la realtà confondendo abilmente i confini tra il limite della finzione, imposto dai margini della pagina scritta, e la vita. O. Henry, come suggerisce Manganelli, riuscì a corrompere la realtà letteraria ammiccando amabilmente, con bonaria scaltrezza, al suo pubblico. I racconti di O. Henry presentano, nella maggior parte dei casi, «una umoristica stilizzazione di personaggi o di casi»³³³. I suoi mezzi narrativi sono poveri ed essenziali, ma il risultato è affascinante; la sua abilità nella combinazione di elementi semplici e ricorrenti è sorprendente, intelligente e raffinata. I suoi racconti lambiscono, con tecnica magistrale, momenti frugali e frammenti di esistenza dei personaggi. Anche Vittorini riferendosi alla più vasta categoria dei “veristi americani”, nella quale viene incluso anche O. Henry, suggerisce

³³⁰ C. PAVESE, *O. Henry. Del trucco letterario*, op. cit., p. 111.

³³¹ *Ididem*.

³³² *Ivi*, pp. 103-104.

³³³ *Ivi*, p. 110.

“il vero” come processo psicologico che determina in maniera esclusivamente istintiva l’agire umano:

«Il verismo (e qui dico verismo in genere: insomma il realismo) ha mostrato, volendo essere “la verità”, il vero *processo psicologico* per mezzo del quale gli uomini reagiscono alle cose reali della vita quotidiana. Questo ha mostrato; e questo non porta, in effetti, nulla di propriamente nuovo per la coscienza umana. Dà all’uomo un metodo molto efficace di elaborazione istintiva; ma può rientrare in un mondo di preesistenti verità come in un mondo di verità ancora sotto pressione.»³³⁴

Secondo Pavese in Italia la figura di O. Henry e la relativa produzione novellistica sono stati vittime di un’ingiusta «volgarizzazione»³³⁵. Inoltre, ad O. Henry si imputò d’aver scritto troppe novelle brillanti, che tuttavia dovevano essere fruite poco alla volta altrimenti rischiavano di annoiare mortalmente il lettore. Pavese sottolinea come questo atteggiamento non sia d’attribuirsi esclusivamente alle novelle di O. Henry, ma che generalmente si applica alla categoria degli scrittori di racconti:

«Troppe novelle brillanti avrebbe scritto O. Henry. E alla ventunesima si grida basta. Ma intanto, chi non ha gridato basta ad un certo punto di un qualunque novelliere? Sono cose queste cose come le raccolte, che usavano una volta, di epigrammi o di sonetti: vanno lette a piccole dosi, a rate.»³³⁶

Pavese, oltre ad essere stato uno dei pochi tra gli estimatori italiani del primo Novecento dei racconti di O. Henry³³⁷, individuò, in questo scrittore americano, un aspetto linguistico importante: quello dialettale. Pavese sottolineò come O. Henry si dovesse rivolgere ad un pubblico «democratico»³³⁸, eterogeneo nella sua complessa composizione; difatti, doveva interagire contemporaneamente sia con un pubblico di bassa estrazione e di poche pretese

³³⁴ E. VITTORINI, *Leggenda e verismo*, in Id., *Americana raccolta di narratori*, Bompiani, Milano, 1968, p. 417.

³³⁵ C. PAVESE, *O. Henry. Del trucco letterario*, op. cit., p. 103.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Con quasi assoluta certezza possiamo affermare che Pavese fu addirittura l’unico a dedicargli un saggio ben strutturato e articolato sulla sua produzione letteraria. Difatti, si registra quasi l’assenza di attenzione da parte della critica italiana nei confronti della produzione letteraria di O. Henry.

³³⁸ «La dialettalità delle *short-stories* da Mark Twain a O. Henry viene dal bisogno di parlare a un pubblico parecchio democratico (minatori, talvolta) e, ad ogni modo, sempre ad una borghesia che tira al sodo e vuol capire e riconoscere se stessa nei suoi giornali. Poiché da Mark Twain a O. Henry, tutta la letteratura che vive è giornalistica.» C. PAVESE, *O. Henry. Del trucco letterario*, op. cit., p. 107.

culturali «(minatori, talvolta)»³³⁹, sia con la classe borghese emergente. Nei giornali e nei periodici della giovane nazione americana si pubblicavano regolarmente storie brevi; pertanto la richiesta di racconti era in crescita costante. La giovane società americana richiedeva una letteratura più dinamica e fruibile, nella quale poteva rispecchiarsi e poteva trovare modelli più simili ai costumi e ai gusti americani. Inoltre, Pavese sottolinea come persone provenienti da luoghi diversi – sia all’interno della vasta nazione statunitense, sia dal vecchio continente – arrivassero ad incontrarsi nelle nuove realtà metropolitane e cosmopolite, veri e propri crocevia di culture, rendendo necessaria l’istanza di una diversificazione linguistica:

«E finalmente un carattere nuovo ha questa letteratura che culmina nel “principe” O. Henry: essa è una letteratura dialettale. È una curiosa letteratura dialettale, perché noi immaginiamo i dialetti come locali e ci saremmo aspettati una letteratura dialettale piuttosto dalla Nuova Inghilterra. Ma in America il dialetto è una lingua volgare parlata da tutti in contrasto all’inglese colto e aulico, insegnato nelle scuole. Non esistono quasi localismi (come dicono laggiù) nella loro lingua. Motivi: la giovinezza di questa e l’intrico delle comunicazioni che fa vivere giorno per giorno il nuovayorchese in California e il cittadino dei Laghi in Florida.»³⁴⁰

Secondo Pavese evidenziare la linea diretta di discendenza tra O. Henry e Mark Twain, sebbene sia innegabile, non spiega molto le origini del fenomeno rappresentato dal successo di O. Henry³⁴¹. Lo scrittore piemontese sottolineò che nonostante O. Henry fosse ritenuto uno scrittore prevalentemente «leggero», «epidermico» e «concettista», contribuì con il proprio lavoro a proseguire un percorso letterario che iniziava ad affacciarsi. Egli continuò a percorrere la strada apertagli da Bret Harte e Mark Twain³⁴² con estro e

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ivi*, p. 107.

³⁴¹ «Basterebbe quindi senz’altro, se accadesse per la poesia come per una coltivazione di frutta, definire la novella di O. Henry l’ultima manifestazione letteraria di quel periodo che comincia coi fogli rozzi di anonimi minatori dove barzellette in dialetto han da rallegrare gente piuttosto triviale e piuttosto provata dall’esistenza. Ma, ripeto, la poesia non è una coltivazione di frutta, e non è ancora dimostrato che bell’esempio di essa sorga da lunghe stagioni di selezione e di innesto: accadde quindi che, spiegato tutto quanto, giovi ricominciare daccapo e richiedersi: O. Henry ha proprio “creato qualcosa”? O non è piuttosto lo scrittore “leggero” “epidermico” “concettista” e nel senso peggiore di queste parole?» C. PAVESE, O. Henry del trucco letterario, op. cit., pp. 107-108.

³⁴² Elio Vittorini in uno dei saggi di raccordo, inserito nell’antologia *Americana*, dal titolo *Leggenda e verismo* asserisce: «Il verismo americano, che del resto non fu ricco come in Europa, trasse diretta derivazione dalla “canzone di gesta” o leggenda, voglio dire della letteratura picaresca di cui Twain e Bret Harte erano stato, oltre che gli iniziatori, gli esponenti più illustri. Quell’opera inconscia di rielaborazione istintiva dei nuovi valori stabiliti dai classici alla quale ho accennato parlando appunto di Twain e Bret Harte, trovò nel verismo continuazione non inefficace.» E. VITTORINI, *Leggenda e verismo*, op. cit., p. 414.

innovazione, tanto che le accuse che gli rivolsero furono per lo più immeritate. O. Henry seppe interpretare con un tempismo perfetto, seppure con le specificità e le limitazioni del caso, il tono giusto da rivolgere all'intera nazione, combinando elementi bizzarri e paradossali al tono umoristico e parodico. Pavese, nella conclusione del saggio dedicato a O. Henry, sottolinea questi aspetti:

«O. Henry trovò il tono con una scrittura e una tempestività rare. Era anche il meglio adatto di tutti gli scrittori del suo tempo, lui, a parlare su di un giornale a *tutta* la nazione. La vena del bizzarro e del cosmopolitico che egli aprì, fu, per, pur nelle sue precise delimitazioni, il sunto più comprensivo di ogni sforzo novellistico compiuto fino ad allora nella nuova Nazione. E se pure, come Rabelais, egli conchiuse un periodo, in modo che più nessuno ebbe a fermarsi là ed altre tendenze ebbero a svilupparsi, comunque, la lingua, l'estro espressivo americano, da lui esemplificati e giustificati in mille modi, poterono ben sopravvivergli.»³⁴³

Sebbene Pavese confronti l'operazione letteraria di O. Henry con quella effettuata da Rabelais in Francia, il paragone è del tutto estrinseco. O. Henry non ricevette alcuno stimolo culturale proveniente al di fuori dei confini americani; non era certo uno scrittore colto, e si formò in maniera perlopiù autonoma e la sua produzione letteraria non era mossa da alcuno spirito di emancipazione letteraria. Anzi, come sottolineò Vittorini, egli si mosse «a fiuto», con le sue limitate doti di scrittore, interpretando tuttavia il gusto di un'intera nazione. Per queste ragioni egli raggiunse un imprevedibile successo di pubblico e divenne, all'epoca, uno degli scrittori più amati e stimati dai lettori d'oltreoceano. Vittorini suggerisce a proposito di O. Henry:

«Al contrario di Crane e di Norris, O. Henry non ebbe alcun incitamento culturale dall'estero. Egli operò cercando senza cercar di discernere nella confusione apparente dell'atmosfera americana, e, regolandosi a fiuto, fu per una parte dei suoi racconti, un continuatore ora scanzonato ora burlesco dei modi picareschi per un'altra parte, un verista anche più categorico di Crane e di Norris.»³⁴⁴

³⁴³ C. PAVESE, *O. Henry. Del trucco letterario*, op. cit., p. 113.

³⁴⁴ E. VITTORINI, *Leggenda e verismo*, op. cit., p. 416.

5.3. Le traduzioni italiane di O. Henry e la fortuna e l'angoscia di Manganelli

La prima traduzione italiana di una raccolta scelta dei racconti di O. Henry venne realizzata nel 1928 da Giovanni Marcellini per Sonzogno, col titolo *La quadratura della vendetta racconti scelti e tradotti dall'inglese*³⁴⁵. Appena qualche anno dopo, nel 1931, il rinnovato interesse per le novelle di O. Henry portò a una nuova traduzione realizzata dal poliglotta Giacomo Prampolini per la casa editrice Treves³⁴⁶. Mario Musso realizzò invece, nel 1946, una traduzione per Frassinelli³⁴⁷, nella quale lo stesso editore, Carlo Frassinelli, nella prefazione al testo esprimeva il suo rammarico intorno al mancato riconoscimento del valore di O. Henry da parte della critica italiana, attribuendo la colpa, a difficoltà di traduzione:

«Forse per l'eccezionale difficoltà che presenta alla traduzione, la narrativa di O. Henry non ha trovato per molto tempo in Italia la fortuna che meritava e che merita, quella fortuna che invece ha arriso ad autori non certo migliori di lui.»³⁴⁸

La traduzione di Musso per Frassinelli venne ristampata nel 1962, anno in cui fu pubblicata per Feltrinelli la traduzione della raccolta curata da Manganelli: *Memorie di un cane giallo e altri racconti*³⁴⁹. Cinque anni dopo la pubblicazione della traduzione di Manganelli, nel 1967, Luigi Brioschi propose al pubblico una nuova traduzione e selezione di racconti per la casa editrice Bietti³⁵⁰. Le ultime due traduzioni sono le uniche ad essere sopravvissute e possono tutt'ora essere lette nelle rispettive ristampe di Adelphi e di Guanda.

Queste numerose traduzioni, effettuate, in alcuni casi, quasi contemporaneamente da diverse case editrici, testimoniano il grande interesse editoriale nei confronti di O. Henry e la profonda stima del suo valore letterario. O. Henry e la sua produzione non raggiunsero però mai il grande successo sperato dalle case editrici italiane, ma grazie alla

³⁴⁵ O. HENRY, *La quadratura della vendetta. Racconti scelti e tradotti dall'inglese*, tr. di G. Marcellini, Sonzogno, Milano, 1928.

³⁴⁶ O. HENRY, *Racconti*, tr. di G. Prampolini, Treves, Milano, 1931.

³⁴⁷ O. HENRY, *Quattro milioni*, tr. di M. Musso, Frassinelli, Torino, 1946.

³⁴⁸ C. FRASSINELLI, *Prefazione*, in O. Henry, *Quattro milioni*, tr. di M. Musso, Frassinelli, Torino, 1946, p. 4.

³⁴⁹ O. HENRY, *Memorie di un cane giallo e altri racconti*, tr. di G. Manganelli, Feltrinelli, Milano, 1967; Garzanti, Milano, 1970; ora Adelphi, Milano, 1980.

³⁵⁰ O. HENRY, *Il riscatto di Capo Rosso*, Bietti, Milano, 1967; ora Guanda, Parma, 2014.

traduzione di Giorgio Manganelli acquisirono una notorietà mai raggiunta prima. Inoltre, è bene ricordare che la carriera di Manganelli come traduttore si legò saldamente alla brillante realizzazione di tale impresa. Molti editori si accorsero del talento traduttivo di Manganelli e tra questi si ricorda Italo Calvino³⁵¹ che in una lettera, datata 9 ottobre 1962, lo invitò a collaborare come traduttore per la casa editrice Einaudi:

«ho visto la Sua traduzione di O. Henry. Noi è da tanto che volevamo fare una bella raccolta di O. Henry, ma non abbiamo mai trovato il traduttore adatto. Lei mi pare abbia trovato il tono giusto. Non so se Lei si dedichi alle traduzioni stabilmente e se sia già impegnato con altri editori. Se potesse e Le piacesse tradurre per noi, potremmo subito farle delle proposte.»³⁵²

Manganelli in una lettera di risposta, datata 4 ottobre dello stesso anno, declinò con garbo la proposta di Calvino adducendo il rifiuto alle difficoltà e allo stato di angoscia in cui era piombato durante la realizzazione delle traduzioni dei racconti di O. Henry:

«Caro Calvino,

La ringrazio molto per la Sua cortese lettera e per il giudizio che Lei dà della mia traduzione di O. Henry.

Per il momento almeno – un momento che mi auguro assai lungo – non penso di riprendere a tradurre: il lavoro di O. Henry è stato abbastanza duro da farmi contemplare con angoscia l'idea di rimettermi a fatiche del genere.

Le sono molto grato della gentile offerta che Lei ha ritenuto di farmi, e la considero assai lusinghiera.»³⁵³

Un'ulteriore proposta di traduzione venne avanzata l'anno successivo da Luciano Foà, il quale, oltre a proporgli di lavorare alla selezione di testi per la preparazione di intero

³⁵¹ A tale proposito Nigro sottolinea in una nota: «La traduzione e la presentazione critica delle *Memorie di un cane giallo* di O. Henry (Feltrinelli, Milano, 1962) attirarono l'attenzione degli editori su Manganelli traduttore. Il primo a muoversi, per conto della Einaudi, fu Italo Calvino [...]» S. NIGRO, *IV Appendice La pausa del traduttore*, in G. Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, op. cit., p. 288.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ G. MANGANELLI, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, op. cit., p. 157.

volume dedicato a Swift³⁵⁴, anticipò a Manganelli l'intenzione di Roberto Calasso³⁵⁵ di richiedere la sua partecipazione in un progetto che prevedeva la realizzazione della traduzione di *Flatlandia*, la favola matematica, di Edwin Abbott. Segue la missiva di Foà:

«Un'ultima cosa: Calasso le proporrà di tradurre un piccolo libretto (100 pp.) che dovrebbe piacerLe molto: *Flatlandia* di Abbott. Ci vuole un traduttore eccezionale. E mi auguro che Lei si lasci sedurre dalla brevità del lavoro e dalle sue attrattive»³⁵⁶

Anche in questa occasione, nonostante fosse passato quasi un anno dall'esperienza della traduzione dei racconti di O. Henry, Manganelli respinse la proposta di Foà. Manganelli motivò la sua decisione sottolineando come l'avversione nei confronti della traduzione non si fosse ancora attenuata:

«Infine: mi spiace di non poter tradurre il libro di Abbott, ma dopo O. Henry ho concepito un'avversione per le traduzioni che vorrà qualche tempo per attenuarsi.»³⁵⁷

La traduzione di *Flatlandia*³⁵⁸ venne affidata a Masolino D'Amico, nipote di Emilio Cecchi, e venne pubblicata nel 1966 per Adelphi. Manganelli si riservò di scrivere un saggio in appendice del presente volume dal titolo *Un luogo è un linguaggio*³⁵⁹. Questo breve e brillante saggio, per le sue considerazioni critiche, venne poi ripreso nel libro che venne interpretato come manifesto programmatico della produzione letteraria di Manganelli: *La letteratura come menzogna*³⁶⁰, pubblicato da Feltrinelli nel 1967.

Questi brevi scambi epistolari testimoniano come Manganelli si ritenesse una personalità libera ed indipendente all'interno del contesto editoriale; tradusse solo alcune delle opere che gli furono sottoposte, senza lasciarsi influenzare e scegliendole accuratamente. La scelta doveva essere accuratamente ponderata e doveva ricadere su opere che Manganelli riteneva affini e congeniali alla sua personalità; difatti, se si scorre

³⁵⁴ Il progetto non venne mai realizzato e come sottolinea Nigro: «Il progetto di Swift resterà un miraggio: sempre inseguito, più volte sospirato, mai agguantato» S. NIGRO, *IV Appendice La pausa del traduttore*, in G. Manganelli, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, op. cit., p. 289.

³⁵⁵ Attuale direttore editoriale della casa editrice Adelphi, fondata nel 1962 da Luciano Foà, Roberto Olivetti e Roberto Balzen.

³⁵⁶ G. MANGANELLI, *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*, op. cit., p. 289.

³⁵⁷ Ivi, pp. 158-159.

³⁵⁸ E. ABBOTT, *Flatlandia*, tr. di M. D'Amico, Adelphi, Milano, 1966.

³⁵⁹ G. MANGANELLI, *Un luogo è un linguaggio*, in Id., *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano, 1967; ora Adelphi, pp. 43-53.

³⁶⁰ G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna*, op. cit.

la lista dei titoli tradotti da Manganelli, soprattutto dopo il 1964 – anno in cui iniziò ad intraprendere la carriera di scrittore e pubblicò, con puntualità e cadenza quasi esoterica, le sue opere – si noterà che la quantità delle traduzioni si ridusse drasticamente. Manganelli si cimentò nuovamente nella traduzione solo qualche anno più tardi nel 1965, allorché tradusse, su commissione del Teatro dell'Opera di Roma, il *Manfred*³⁶¹ di Byron. Quest'ultima opera venne curata e messa in scena da Carmelo Bene. Manganelli tradusse ancora, nel 1979, *La duchessa di Amalfi*³⁶² di Webster per uno spettacolo teatrale di Mario Missiroli e, infine, si cimentò nella difficile traduzione dei racconti di Poe che vennero pubblicati nel 1983 e che conclusero la sua esperienza di traduttore.

Dalle presenti lettere emerge la complessità di tradurre O. Henry: una difficoltà oggettiva, che in taluni casi provocò addirittura forti sentimenti di angoscia e di repulsione.

5.4. Introduzione all'Arcadia: la prefazione di Manganelli alla raccolta di O. Henry

La prefazione di Manganelli è rilevante in questa sede e ha carattere saggistico. Molto spesso le traduzioni eseguite da Manganelli vengono precedute da brevi saggi che introducono alla lettura critica dell'opera. In questo caso Manganelli apre la prefazione con un incipit alquanto insolito; nella parte iniziale non manca di mettere in rilievo la qualità modesta delle narrazioni di O. Henry, soprattutto per il lettore avvezzo a considerare la letteratura una virtù. Sono elencate e di illustrate le debolezze di O. Henry, in uno scrupoloso ridimensionamento critico. In apparenza il traduttore Manganelli non sembra affatto interessato nel celebrare il rinnovato interesse nei confronti dell'autore di Greensboro:

«I racconti di O. Henry non offrono, sotto nessun punto di vista, una lettura problematica. Sebbene siano brevi e rapidi, spesso ristretti in poche pagine gremite di eventi, la loro dinamica è modesta; quale che sia il groviglio di sentimenti e fantasia da cui nascono, non hanno nulla di inquietante, di aggressivo. Presuppongono, attorno al lettore, un certo ozio, un agio breve ma non fittizio: per

³⁶¹ G. BYRON, *Manfredi*, tr. di G. Manganelli, Einaudi, Torino, 2000.

³⁶² J. WEBSTER, *La duchessa di Amalfi*, tr. di G. Manganelli, Einaudi, Torino, 1999.

chi è abituato alla letteratura come virtù, O. Henry è un modesto, circoscritto vizio. Un vizio, aggiungerei, un poco infantile, [...]»³⁶³

Manganelli delinea chiaramente il profilo e la tipologia di lettore che non riuscirà ad apprezzare la produzione letteraria di O. Henry e lo individua, in maniera molto generica, nel suo opposto. Manganelli, nella sua formulazione teorica, considerava la letteratura come un'attività corruttrice e incantatrice³⁶⁴, sostanzialmente solipsistica, di nessuna rilevanza sociale; pertanto, nonostante la produzione letteraria di O. Henry sia «largamente sociale», tutto è artificialmente e facetamente costruito. Sebbene O. Henry racconti la società americana in maniera perlopiù canzonatoria, occupandosi dei suoi sostrati più deboli e, in qualche modo, dei suoi aspetti più risibili, egli non intende in alcuna maniera associarvi un qualsivoglia discorso morale. Secondo Manganelli anche i racconti più intelligenti e, dunque più riusciti, non riescono comunque a proiettare un'ombra di moralità:

«Anche il pericolo di uscire dalla lettura di codesti racconti più intelligenti, o comunque migliori, più disposti alle aspre imprese della moralità, è, direi, nullo, il mondo morale di O. Henry è largamente sociale, e di una società, quella americana del primo anteguerra, provinciale ed incolta; pertanto, priva di ogni prestigio, e, più che perentoria, *démodé* e un po' risibile; certe astinenze e cortesie, certe grazie socievoli e galanti sono pezzi di infimo antiquariato; né O. Henry può dirsi propriamente intelligente, come a dire callido ricercatore e inventore di problemi e documenti illuminanti.»³⁶⁵

Tuttavia dopo aver ridimensionato, all'occhio del lettore, la figura del novelliere statunitense, Manganelli cambia repentinamente tono. Nel paragrafo successivo emerge un giudizio più analitico, nonché più personale, che mette in luce vere qualità della prosa di O. Henry; quest'ultima, secondo Manganelli, riserva qualche pregio notevole e sorprendente. Di rado nella prosa di Manganelli si individua la presenza, forse ritenuta troppo perentoria, dei due punti. Manganelli inizia quindi ad elencare tutte le virtù che i racconti di O. Henry incarnano e dimostra tutta la sua stima nei confronti dello scrittore statunitense rivolgendogli il complimento più onesto e riguardoso, quanto insolito

³⁶³ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in O. Henry, *Memorie di un cane giallo e altri racconti*, op. cit., p. 11.

³⁶⁴ Manganelli la definiva «ascetica e puttana».

³⁶⁵ G. MANGANELLI, *Prefazione*, in O. Henry, *Memorie di un cane giallo e altri racconti*, op. cit., pp. 11-12.

nell'universo manganelliano: quello di essere un «corruttore» e un «*entertainer*». Così Manganelli inizia a spiegare cosa racchiudessero i racconti di O. Henry:

«È altra cosa: uno scrittore divertente, straordinariamente amabile; cattivante in modo irresistibile per chi abbia il gusto della ciarla erratica e svagata, delle favole oziose e improbabili, e nelle fantasie assurde, nelle imprese provocatorie del contafavole sappia gustare il gesto della metafora e dell'iperbole, la libertà della pura e semplice menzogna. Ci affronta e cattura con indifeso candore; malizioso e dabbene discreto quanto intollerante di dinieghi, ci irretisce con una comunicativa fisiologica cui è difficile far da contrasto; compagnevole e costumato, ci sollecita a momentanea astinenza da ogni forma di superiore vita intellettuale; ci degrada, parte riluttanti, parte consenzienti, come un vinello conviviale, temperato ma insinuante, caldo di una spuria fraternità, che ci lusinga ad allentare le solenni imbracature delle inibizioni. O. Henry è l'uomo delle vacanze; un *entertainer*, un corruttore.»³⁶⁶

In questo saggio Manganelli mette in evidenza alcuni aspetti peculiari relativi alla realtà rappresentata da O. Henry. Ad esempio nell'analisi dei protagonisti dei racconti Manganelli evidenzia la totale assenza della sfera sessuale. Questi personaggi sono pressoché asessuati, accuratamente costruiti dallo scrittore in modo tale da circoscrivere sia la sfera sentimentale, sia quella sessuale. Difatti, O. Henry, con i suoi racconti, non intendeva offendere il decoro del suo pubblico che, per quanto fosse eterogeneo, era ancora fortemente legato della tradizione inglese e vittoriana³⁶⁷. Oltre alla sessualità O. Henry spoglia i suoi personaggi anche della violenza e della brutalità. Lo scrittore americano propone un popolo di personaggi puri, affettuosi, privi di ogni malizia, incapaci di commettere atti di inaudita e gratuita violenza e, come sottolinea Manganelli, sono stati esonerati dalla consapevolezza della drammaticità della vita. Questa operazione, di attenta delimitazione della realtà rappresentata, a dire di Manganelli

³⁶⁶ Ivi, p. 12.

³⁶⁷ «Codesta esclusione ha ovviamente delle motivazioni sociali: O. Henry scriveva per una classe media ancora fedele alle regole del gioco vittoriano; ma nasce, anche da un oscuro e complesso compromesso tra rivolta e ossequio; a noi interessa, ora perché O. Henry ne usò come di strumento essenziale per la invenzione del suo mondo narrativo. Come s'è detto O. Henry non spoglia i suoi personaggi di sessualità e brutalità, ma li taglia nel legno dolce della sua fantasia in modo che nascano immuni da codeste indecorose tare del mondo reale; li fabbrica piccoli e completi, adatti ad abitare i minuscoli appartamenti dei racconti loro assegnati.» G. MANGANELLI, *Prefazione*, in O. Henry, *Memorie di un cane giallo e altri racconti*, op. cit., p. 15.

sarebbe alquanto disonesta; e, pertanto, s'addice perfettamente all'idea manganelliana di scrittore:

«Il silenzio sul sesso è totale; rigorosa la sordina imposta agli atti di violenza; impeccabile la traduzione in linguaggio civile dei presumibili eccessi verbali degli irregolari. Troveremo fidanzati capricciosi; ma non infelici; sposi innamorati ma non passionali; coniugi vessatori ma leali. Per poter raccontare le sue storie, O. Henry ha espunto dal suo campo visivo larghe zone della realtà: anzi tutto ciò che poteva essere variamente minaccioso e oltraggioso; quindi O. Henry, oltre che un frivolo, è anche un disonesto.»³⁶⁸

Questa realtà narrativa venne scrupolosamente selezionata da O. Henry: il taglio chirurgico è netto ed impercettibile. I suoi personaggi vennero esentati da ogni cattiveria, passione smisurata e, in generale, da ogni eccesso troppo vistoso. Questa operazione narrativa prevede una rappresentazione inesatta e incompleta della realtà che risulta, a tutti gli effetti, accuratamente ritagliata. Il pregio di O. Henry fu la maestria con la quale eseguì tale operazione; in modo tale che il lettore non riuscisse a determinare e a rilevare questa assenza. Manganelli individuò ne «l'Arcadia» il luogo letterario d'elezione di O. Henry. L'Arcadia coincide, da un punto di vista geografico, con un luogo incontaminato ed isolato: l'isola. La realtà che lo scrittore propone al lettore è affettata, recitata, priva di ogni effettivo pericolo. A tale riguardo Manganelli sottolineò:

«Per ritagliarsi il suo mondo, O. Henry ha manovrato le forbici sulla mappa dell'esistenza così da escludere rigorosamente tutti gli *hic sunt leones*; per farlo con tanto minuto rigore gli ci è voluta la mano ferma, e la improntitudine da persona dabbene; alla fine, ha potuto eleggere domicilio narrativo in una zona angusta, anche innaturale, ma abitabile e non sterile; una zona che in letteratura ha avuto una larga non conclusa tradizione: chiamiamola Arcadia. Tanto netto e pulito è stato il lavoro delle forbici che nemmeno si avverte la cicatrice del confine; per la sua vocazione, l'Arcadia è un'isola. Il mondo di O. Henry, la tribù dei suoi personaggi, non mostra tracce di sviluppo, anormale, o comunque coartato; ha le dimensioni congrue a quel genere di vita, e vive una vita apparentemente integrale. In realtà, il raccontatore ha inventato esseri umani decenti, affettuosi, asessuati, efficienti; incapaci di passioni ingovernabili; raramente violenti; in breve uomini ignari della drammaticità del male, anche se impegnati in varie e ingegnose violazioni

³⁶⁸ Ivi, p. 14.

della legge; pertanto, immuni dalla impacciata dignità che viene dall'esser partecipi di peccato.»³⁶⁹

Di ogni sentimento O. Henry rappresentò una versione minore e censurata, dei sottoprodotti abilmente delimitati e controllati della penna dell'autore. L'amore non è mai passione; esso viene sempre rappresentato attraverso il matrimonio o il fidanzamento. I personaggi hanno un carattere pressoché infantile o adolescenziale, mai nessun sentimento viene esplorato fino all'estrema conseguenza. Essi vengono modellati e livellati su di un mondo in cui la maturità, determinata dal conseguimento dell'età adulta, non è stata mai pienamente raggiunta. I personaggi di queste finzioni letterarie sono aprioristicamente e volutamente immuni dal peccato, e quando, in qualche modo, superano il limite tutto è riconducibile al gioco e ad un aspetto puramente ludico. Sulla dimensione infantile dei personaggi Manganelli sottolinea:

«Nell'Arcadia, mondo escluso dalla villana dialettica dell'esistenza, non si hanno esperienze, né storia, né violazioni di leggi eterne, ma tutto è recitazione e didascalia [...] Non troveremo il male, ma i "cattivi"; non la miseria, ma una sentimentale indigenza goliardica, un cascame di *bohème*; non di odio, ma dispetto minorene; non sopraffattori, ma tiranni da operetta; non sventura, ma jella; infine, non amore, ma fidanzamenti e matrimoni. E tuttavia sarebbe inesatto definire "falso" questo mondo; non è fittizio, è recitato. I suoi personaggi hanno dimensioni di perpetui infanti e adolescenti: giocoloni, mitomani, affettuosi, psicologicamente somari.»³⁷⁰

Anche la morte secondo Manganelli viene privata dei suoi tratti tragici e solenni, mentre prevale il sentimentalismo che mitiga il suo valore. Questa operazione è stata resa possibile grazie alle modulazioni di tono del linguaggio utilizzato nei racconti da O. Henry; talvolta figurato e artificiosamente solenne, talora esilarante. Questo tono avviluppa le trame dei racconti e ammanta i personaggi in un'aurea di incredula assurdità, e, molto spesso, sfiora l'ilarità. Come suggerì Manganelli queste esclusioni del reale operate da O. Henry sono determinate «da un oscuro e complesso compromesso tra rivolta e ossequio»³⁷¹. I personaggi O. Henry vestono i panni di buffoni solenni e innocui che si

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Ivi, p. 16.

³⁷¹ Ivi, p. 15.

prendono gioco della drammaticità della realtà dissacrandola, rendendola dunque ridicola e risibile:

«Anche la morte in questi racconti [...] veste morbidi veli sentimentali. A reggere ed alimentare codesta invenzione regressiva, O. Henry trovò varie arguzie di stile e tecnica: in primo luogo, si lavorò un linguaggio parte faceto, parte solenne, parte retorico e anche un poco, e non inutilmente ignorante. È un linguaggio, o piuttosto un tono, ornato, figurato, di eleganza intenzionalmente esilarante; ha lo scopo di avvolgere personaggi ed eventi in un'aura di assurdo, risibile decoro Soapy, Stuffy, Aquila Nera si immergono in quella prosa sintattica, solenne pseudodotta, come i clowns si immettono nei loro variopinti, enormi calzoni, esibendo le loro mosse maldestre e complicate con ostinata ed inefficiente dignità: la arcaica seria dignità dei buffoni. Questo linguaggio di solennità fittizia si lascia agevolmente articolare su toni di infanzia, si acconcia alla bamboleggiante filastrocca.»³⁷²

Manganelli si soffermò brevemente sul finale ad effetto nei racconti di O. Henry, e, a differenza di molti altri critici, ne sottolineò la qualità e soprattutto ne elogio l'abilità magistrale nell'esecuzione³⁷³. Sebbene il colpo di scena finale sia ricorrente, secondo Manganelli ciò che il lettore dovrebbe ammirare non è il suo contenuto, riconducibile alla conclusione del racconto, ma l'agilità e la perizia della forma. Manganelli sottolineò come la «destrezza» dimostrata da O. Henry nel risolvere il racconto nelle ultime battute sia particolarmente affascinante e finemente costruita. Manganelli, inoltre, individuò in questi finali almeno due funzioni: la limitazione della narrazione, essenziale nell'ottica di economia del racconto, e l'estirpazione di qualsiasi ulteriore significato. Così Manganelli descrive queste funzioni:

«In queste storie, le conclusioni hanno più di una funzione: con lo scatto esatto, un poco metallico, significano la compiutezza e la finitezza del racconto; storie così tagliate e portate a conclusione non possono rimandare ad altro, neppure ad altre storie: sono artefatti, oggetti in sé completi, limitati e perfetti; ma soprattutto il finale amplia retrospettivamente la favola, la illumina bruscamente, senza tuttavia caricarla di intollerabili gravami di significato. Questa fulminea

³⁷² Ivi, pp. 16-17.

³⁷³ «O. Henry ama mettere in movimento ordigni narrativi di grande solennità, alare policromi pennoni e lanciare mongolfiere avventurose, per poi sgonfiare, ammainare e spengere le astute macchinazioni in una battuta, un *anticlimax* frustrante e liberatore: operazione bellissima, a vederla fare con tanta destrezza, ma che esige una frivolezza di grado eroico, difficile ed esigente come tutte le autentiche, profonde, vocazioni.» G. MANGANELLI, *Prefazione*, in O. Henry, *Memorie di un cane giallo*, op. cit., pp. 13-14.

aggressione, e l'altrettanto fulmineo volatizzarsi della luce che ne scaturisce, sono essenziali all'economia del racconto.»³⁷⁴

In conclusione, il giudizio critico di Manganelli sulla produzione novellistica di O. Henry, emerso in questo breve saggio introduttivo, è particolarmente benevolo e positivo. Manganelli in O. Henry individuava un «corruttore» abile e consapevole, dunque un antenato ammirevole e degno di stima. O. Henry con le sue semplici narrazioni ingannò e, di conseguenza, incantò volutamente il suo pubblico, senza tuttavia mai farglielo percepire. Il sottile inganno narrativo e la consapevolezza dell'autore nel perpetrare la frode nei confronti del lettore è ciò che Manganelli ha sempre sostenuto nella sua formulazione teorica; pertanto O. Henry, fregiandosi anch'egli del titolo di formalista abile nell'esecuzione della conclusione dei suoi racconti, si annovera tra le personalità letterarie affini alla cultura letteraria a cui Manganelli fece costate riferimento nella formulazione della sua teoria letteraria.

³⁷⁴ Ivi, pp. 19-20.

6. Analisi comparative delle traduzioni dei racconti di O. Henry

In questo capitolo si è scelto di confrontare, attraverso il metodo dell'analisi contrastiva, la traduzione dei racconti di O. Henry realizzata da Manganelli (1962) e quella eseguita da Brioschi (1967). Queste traduzioni sono le uniche ad essere state ristampate e possono tuttora essere reperite negli scaffali delle librerie italiane. Le due raccolte sono molto diverse: quella realizzata da Manganelli è più vasta, conta in tutto trentanove racconti che attingono a tutte le raccolte dei racconti di O. Henry³⁷⁵, mentre quella proposta da Brioschi ne conta solo diciannove³⁷⁶. Queste traduzioni, sebbene siano state realizzate e pubblicate nello stesso decennio, mettono in luce scelte stilistiche e traduttive molto diverse, e attraverso l'analisi si tenterà di illustrarle con chiarezza.

6.1. “Lo sbirro e l'inno”: tradurre i *realia*

Il protagonista del racconto è Soapy spensierato senz'altro che ha scelto come dimora una panchina in Madison Square a New York. La narrazione ha origine quando, a causa dell'imminente arrivo dell'inverno, Soapy inizia ad essere irrequieto sulla sua panca. Sebbene si tratti di una situazione dai caratteri apparentemente tragici, il tono del racconto vira, sin dalle prime righe, sul tragicomico. Soapy non si cura, tantomeno si dispera per la sua misera condizione, non si perde d'animo e cerca di trovare rimedio e riparo dal rigido inverno newyorkese. Nonostante Soapy sia sprovvisto di mezzi economici, inizia a meditare una soluzione che non preveda l'umiliazione del suo spirito fiero. La decisione che prende il protagonista è molto semplice: trascorrere l'inverno nella residenza invernale, individuata nell'ospitale istituto penitenziario di Blackwell, situato sull'omonima isola. Pertanto egli cerca in tutti i modi di commettere piccoli e innocui crimini che gli consentano di passare la stagione invernale al caldo, assicurandosi un posto nella dimora prescelta. I suoi tentativi, al di là di ogni possibile previsione, risultano vani e nel momento in cui il personaggio decide di redimersi e di cambiare definitivamente la sua vita, per nessun motivo apparentemente illecito, viene inaspettatamente arrestato da un poliziotto e condotto sull'isola.

³⁷⁵ Rispettivamente: *The Four Million*, *Heart of West*, *The Gentle Graft*, *Roads of Destiny*, *Options*, *Sixes and Sevens*, *Rolling Stones*, *Whirligigs*, *The voice of the City* e *The Trimmed Lamp*.

³⁷⁶ Trattati dalle seguenti raccolte: *Sixes and Sevens*, *Rolling Stones*, *Whirligigs*, *The Four Million* e *The Gentle Graft*.

Il racconto dal titolo *The Cop and the Anthem* si apre con questo incipit, che, dal punto di vista traduttivo, comporta più di qualche cruccio:

«On his bench in Madison Square Soapy moved uneasily. When wild geese honk high of nights, and when women without sealskin coats grow kind to their husbands, and when Soapy moves uneasily on his bench in the park, you may know that the winter is near at hand. A dead leaf fell in Soapy's lap. That was Jack Frost's card. Jack is kind to the regular denizens of Madison Square, and gives fair warning of his annual call. At the corners of four streets he hands his pasteboard to the North Wind, footman of the mansion of All Outdoors, so that the inhabitants thereof may make ready.»³⁷⁷

«Soapy si agitava sulla panca in Madison Square. Quando di notte le oche selvatiche fan suonare alto il loro clackson, e le donne sprovviste di pelle di foca trattano con gentilezza i propri mariti, e irrequieto si agita Soapy sulla panchina del parco, siate pur certi che l'inverno è vicino. Una foglia morta cadde in grembo a Soapy. Era il biglietto da visita di Jack Gelo. Jack è cortese con gli abituali inquilini di Madison Square, e dà tempestivo avviso della sua visita annuale. Agli angoli di quattro strade egli consegna il suo biglietto al vento del Nord, lacchè di Magione di Tutti all'Aperto, affinché gli inquilini di quella possano provvedere ai necessari preparativi.»³⁷⁸

«Sulla panchina di Madison Square, Soapy si agitava, inquieto. Quando le oche si mettono a schiamazzare, quando donne prive di pelliccia si fanno tutte gentili coi mariti, quando Soapy si agita, inquieto, sulla panchina del parco, vuol dire che l'inverno è alle porte. Una foglia morta cadde in grembo a Soapy. Era quello, il biglietto da visita di Jack Frost. Jack è cortese con i frequentatori regolari di Madison Square, e li avvisa per tempo del suo arrivo annuale. Agli incroci affigge manifesti del Vento del Nord, lacchè del castello di Aria Aperta, in modo che gli abitanti del vasto e malriparato maniero possano prepararsi.»³⁷⁹

Le traduzioni del seguente passo, seppur nell'insieme risultano molto simili, mettono in evidenza delle strategie traduttive diverse. La prima difficoltà nel volgere il testo in italiano si individua nella seconda frase: «*When wild geese honk high of nights*». Il verbo *honk* è polisemico e racchiude in sé diversi significati, che, in questo caso, s'addicono perfettamente al contesto situazionale: “*honk*” vuol dire sia starnazzare, sia suonare il

³⁷⁷ O. HENRY, *The Cop and the Anthem*, in Id., *Complete Works of O. Henry The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, Doubleday & Company Inc, Garden City/New York, 1953, Vol. I, p. 37.

³⁷⁸ O. HENRY, *Lo sbirro e l'inno*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., p. 39.

³⁷⁹ O. HENRY, *La guardia e l'inno*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., p. 79.

clacson. Il traduttore si trova di fronte a soluzioni diverse, una più concreta, aderente al contesto situazionale (starnazzare) e una più distante dalla realtà narrata (suonare il clacson). In questo caso specifico Manganelli adotta una versione raffinata che cerca di conservare entrambi i significati: «Quando di notte le oche selvatiche fan suonare alto il loro clacson». Il merito di questa scelta è di conferire un tono surreale e ilare alla situazione tragica che verrà presentata nelle righe che seguono. Luigi Brioschi sceglie la soluzione più tradizionale banalizzando e normalizzando il testo, lasciandolo più ancorato alla drammaticità della realtà con «Quando le oche si mettono a schiamazzare».

Nella stessa frase O. Henry propone un'altra sfida traduttiva, questa volta più prettamente lessicale, con «*sealskin coats*». In questo caso l'autore si riferisce ad una pelliccia di pelle di foca, un capo d'abbigliamento apparentemente di gran valore nella metropoli di O. Henry, ma che sfortunatamente in Italia non trovò lo stesso successo. Pertanto Manganelli, coerentemente con la strategia traduttiva adottata, sceglie di creare un universo narrativo dai toni irreali con la soluzione «le donne sprovviste di pelle di foca». Brioschi sceglie di semplificare il testo, eliminando il riferimento specifico, proponendo «donne prive di pelliccia». Dunque, l'inverno è alle porte e, allegoricamente parlando, O. Henry affida il compito di abbassare le temperature a New York a Jack Frost. In questo caso si parla di realia³⁸⁰, ovvero di termini culturospecifici, come si usa dire

³⁸⁰ Sugli elementi testuali riconosciuti come realia, o termini culturospecifici, i primi studi sono stati realizzati da Vlahov e Florin nel 1969:

«In ogni lingua ci sono parole che, senza distinguersi in alcun modo nell'originale dal co-testo verbale, ciò nondimeno non si prestano a trasmissione in un'altra lingua con i mezzi soliti e richiedono al traduttore un atteggiamento particolare: alcune di queste passano nel testo della traduzione in forma invariata (si trascrivono), altre possono solo in parte conservare in traduzione la propria struttura morfologica o fonetica, altre ancora occorre sostituirle a volte con unità lessicali di valore del tutto diverso di aspetto o addirittura 'composte'. Tra queste parole s'incontrano denominazioni di elementi della vita quotidiana, della storia, della cultura, ecc. di un certo popolo, paese, luogo che non esistono presso altri popoli, in altri paesi e luoghi. Proprio queste parole nella teoria della traduzione hanno ricevuto il nome dei 'realia'» S. VLAHOV, S. FLORIN., *Neperovodimoe v perevode. Realii*, in *Masterstvo perevoda*, n. 6, 1969; poi *Sovetskij pisatel'*, Moskvà, 1970, p. 432.

Riprendendo la definizione di Vlahov e Florin, Osimo definisce con precisione le diverse strategie traduttive applicabili nel suddetto caso:

«La traduzione dei realia fa parte del più ampio problema della traduzione della cultura (Vlahov Florin 1986:14), questione cardine dell'intera scienza della traduzione (Osimo 200). Le "parole culturali" o culturo specifiche sono in effetti tra quelle che creano più problemi perché su queste si gioca in modo esplicito la strategia traduttiva. È molto evidente se un elemento di realia viene conservato nella sua lingua originale (Vlahov Florin 1970:432), altre volte sono sostituiti dalla cultura ricevente (traduzione appropriante), altre volte ancora sono tradotti con parole che hanno un significato più vago (traduzione generalizzante)» B. OSIMO, *Traduzione e qualità: la valutazione in ambito accademico e professionale*, Hoepli, Milano, 2004, p. 82.

oggi con un calco non felicissimo dall'inglese, perlopiù intraducibili perché legati in maniera imprescindibile alla cultura di riferimento. Manganelli, ben conscio di non potersi affidare ad un personaggio equivalente nella cultura italiana, sceglie di tradurre in parte il nome dello spirito del ghiaccio propendendo per «Jack Gelo». Questa scelta, che rientra nella strategia della traduzione generalizzante, provoca nel lettore un sentimento estraniante che lo induce ad immaginarsi uno spiritello del gelo. Mentre nella traduzione di Brioschi “Jack Frost” viene conservato nella sua versione in lingua originale, introducendo il dubbio che, per il lettore culturalmente debole, sia anch'egli un personaggio effettivo, non esclusivamente figurato, della narrazione.

Jack Frost ha il compito di avvertire e anticipare alla popolazione dei senzاتetto l'arrivo dell'inverno e O. Henry racconta «*At the corners of four streets he hands his pasteboard to the North Wind*». Questa frase equivarrebbe “Agli angoli di quattro strade dà il suo cartello pubblicitario al Vento del Nord”. Manganelli suggerisce come traduzione «Agli angoli di quattro strade egli consegna il suo biglietto al vento del Nord». Il “*pasteboard*” è il cartellone pubblicitario, mentre Manganelli modifica sensibilmente il significato scegliendo il lemma “biglietto”, che in questo caso sembra alludere al biglietto da visita. Brioschi con la soluzione «Agli incroci affigge manifesti del Vento del Nord», tenta di risolvere il problema traduttivo posto dal termine “*pasteboard*”, cercando di aderire al significato della versione originale, ma altera sostanzialmente il rapporto sintattico all'interno della costruzione; difatti, Jack Frost, nella versione originale, darebbe questo cartellone da affiggere al Vento del Nord, inteso come subalterno e “cameriere”. Pertanto, Brioschi trasforma il Vento del Nord nel protagonista della campagna pubblicitaria promossa da Jack Frost modificando il significato originario. La frase si conclude con la precisazione della mansione del Vento Nord «*footman of the mansion of All Outdoors*»; dunque, il Vento del Nord sarebbe il valletto, il lacchè del palazzo di “Tutti fuori all'aperto”. Manganelli propone come soluzione «lacchè di Magione di Tutti all'Aperto», mentre Brioschi sceglie «lacchè del castello di Aria Aperta». Manganelli propone come equivalente di “*mansion*” il termine “Magione”, il quale conferisce un tono nobile e poetico alla residenza, seppure in maniera del tutto iperbolica e ironica, sfarzosa e principesca dei senzاتetto newyorkesi. Brioschi sceglie il termine meno ricercato “castello” che avvolge il contesto di un velo favolistico e sentimentale.

Durante la lettura del racconto ci si imbatte in altri piccoli enigmi traduttivi, come nel seguente passo, in cui Soapy tenta di ripararsi dal freddo con dei giornali, senza riuscirci e, allorché il freddo si fa sempre più pungente, inizia ad anelare il soggiorno presso la prigione di Blackwell:

«On the previous night three Sabbath newspapers, distributed beneath his coat, about his ankles and over his lap, had failed to repulse the cold as he slept on his bench near the spurting fountain in the ancient square. So the Island loomed big and timely in Soapy's mind. He scorned the provisions made in the name of charity for the city's dependents. In Soapy's opinion the Law was more benign than philanthropy. There was an endless round of institutions, municipal and eleemosynary, on which he might set out and receive lodging and food accordant with the simple life. But to one of Soapy's proud spirit the gifts of charity are encumbered. If not in coin you must pay in humiliation of spirit for every benefit received at the hands of philanthropy.»³⁸¹

«La notte precedente, tre giornali festivi, distribuiti sotto la sua giacca, attorno alle caviglie e sul grembo, non erano valsi a respingere il freddo mentre egli dormiva vicino allo spruzzo impetuoso della fontana all'antica piazza. E l'Isola si era affacciata, imponente e tempestiva, alla mente di Soapy. Egli disprezzava le provvidenze apprestate in nome della carità per gli umili membri della cittadinanza. Soapy era d'avviso che la Legge fosse più benigna della Filantropia. Infinito era il numero delle istituzioni, municipali e private, cui avrebbe potuto rivolgersi per trovar cibo e ricetto dicevoli alla sua semplice vita. Ma per uno spirito orgoglioso, qual era quello di Soapy, assai onerosi sono i doni della carità. Per ogni beneficio ricevuto dalla mano della Filantropia, dovete pagare se non in denaro, in umiliazioni di spirito.»³⁸²

«Nella notte precedente, tre giornali domenicali, distribuiti sotto la giacca, sulla pancia e attorno alle gambe, non erano riusciti a respingere il freddo che lo aveva assalito mentre se ne stava a dormire sulla sua panchina, nei pressi della scaracchiante fontana della piazza. Così l'Isola che luccicava nella mente di Soapy d'un chiarore tempestivamente invogliante. Soapy disdegnava ciò che in nome della carità veniva approntato per la gente che, come lui, era considerata "a carico" della città. A suo parere la Legge era più benigna della Filantropia. C'era un'infinita teoria di elemosinarie istituzioni cittadine sulle quali avrebbe potuto contare per alloggio e cibo, in concordanza con parsimoniosi e semplici principi di vita. Ma per un individuo del suo orgoglio,

³⁸¹ O. HENRY, *The Cop and the Anthem*, in Id., *Complete Works of O. Henry. The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, op. cit., p. 38.

³⁸² O. HENRY, *Lo sbirro e l'inno*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., p. 40.

i doni della carità erano imbarazzanti. Se non in denaro, bisogna pagare in pedaggi d'umiliazione i benefici ricevuti dalle mani della filantropia.»³⁸³

Questo passo si apre con un riferimento allo Shabbat, difatti i giornali che Soapy utilizza per respingere il freddo sono «*three Sabbath newspapers*». Questo riferimento alla cultura ebraica viene inevitabilmente perso in entrambe le traduzioni italiane, difatti Manganelli traduce generalizzando «tre giornali festivi», mentre Brioschi adotta «tre giornali domenicali». Sebbene O. Henry si riferisca ad un giorno festivo, lo Shabbat cade regolarmente di sabato e non di domenica.

Segue «*as he slept on his bench near the spurting fountain*», in questo caso Manganelli innalza lo stile della sua versione e sceglie di tradurre «mentre egli dormiva vicino allo spruzzo impetuoso della fontana». Brioschi, in questo caso, sceglie come equivalente «mentre se ne stava a dormire sulla sua panchina, nei pressi della scaracchiante fontana». Sebbene il verbo “*to sprut*” venga tradizionalmente tradotto con schizzare, Brioschi ardisce una traduzione meno convenzionale, ma fortemente espressiva e onomatopeica avvalendosi del verbo “scaracchiare”.

La narrazione prosegue con Soapy che sogna l'isola: «*So the Island loomed big and timely in Soapy's mind.*». Il pensiero dell'isola si staglia tempestivamente nella mente di Soapy e Manganelli sceglie di tradurre avvalendosi di una versione letteraria e sentimentale «E l'Isola si era affacciata, imponente e tempestiva, alla mente di Soapy.». Brioschi ricostruisce una frase il cui significato è sensibilmente diverso nel tentativo di restituire alla sua versione i toni sentimentali e nostalgici della versione originale «Così l'Isola che luccicava nella mente di Soapy d'un chiarore tempestivamente invogliante».

Soapy inizia a svelare al lettore perché, secondo la sua logica rigorosa, l'Isola è l'unico luogo in cui può trascorrere l'inverno, motivando come segue: «*He scorned the provisions made in the name of charity for the city's dependents*». Egli disprezza l'aiuto messo a disposizione e fatto in nome della carità per i cittadini a carico della comunità. Manganelli conferisce alla propria traduzione un tono particolarmente solenne, ma al tempo stesso ilare e parodico «Egli disprezzava le provvidenze apprestate in nome della carità per gli umili membri della cittadinanza». Brioschi traduce la frase rimanendo fedele

³⁸³ O. HENRY, *La guardia e l'inno*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., p. 80.

allo spirito ironico, ma la forma che sceglie per questa traduzione rispecchia, anche nella punteggiatura, dei canoni letterari più tradizionali aggiungendo l'inciso "come lui" che non compare nella versione in lingua originale. Questo molto probabilmente perché, nell'intenzione dell'autore, Soapy è un senz'altro orgoglioso e dignitoso che non si adegua alle abitudini dei più umili. Brioschi traduce «Soapy disdegnava ciò che in nome della carità veniva approntato per la gente che, come lui, era considerata "a carico" della città».

La voce narrante procede nel chiarificare quali fossero le alternative all'isola: «*There was an endless round of institutions, municipal and eleemosynary, on which he might set out and receive lodging and food accordant with the simple life*». Manganelli traduce la presente frase eliminando il riferimento a "eleemosynary" sostituendolo con il più dignitoso "private". Manganelli compie una precisa operazione nella traduzione di questo passo, per raggiungere il tono parodico sceglie il contrasto tra la lingua, nobilitata dalla sua prosa un po' desueta e decaduta, e la misera condizione del protagonista, il quale non rinuncia alla sua dignità e ai suoi valori in nome della carità. Manganelli traduce: «Infinito era il numero delle istituzioni, municipali e private, cui avrebbe potuto rivolgersi per trovar cibo e ricetto dicevoli alla sua semplice vita». Inoltre, Manganelli sceglie l'espressione colta e letteraria "cibo e ricetto" al posto dell'espressione più comunemente nota "vitto e alloggio". Questa strategia traduttiva ammanta il protagonista di un'aurea di decaduta nobiltà e contribuisce a ricreare l'atmosfera di ilare leggerezza che costituisce il fulcro della narrazione. Brioschi traduce «C'era un'infinita teoria di elemosinarie istituzioni cittadine sulle quali avrebbe potuto contare per alloggio e cibo, in concordanza con parsimoniosi e semplici principi di vita». Nella traduzione di questo frammento Brioschi sceglie di aggiungere alcune informazioni³⁸⁴ per rendere la frase più scorrevole e per agevolare la sua comprensione.

La voce narrante prosegue nella sua spiegazione con: «*But to one of Soapy's proud spirit the gifts of charity are encumbered*» che equivale a "Ma per lo spirito orgoglioso di Soapy i doni della carità sono gravosi". Manganelli traduce con una formula che impreziosisce la prosa «Ma per uno spirito orgoglioso, qual era quello di Soapy, assai onerosi sono i doni della carità», mentre Brioschi sceglie una soluzione che modifica il

³⁸⁴ Ad esempio "teoria" di cui non si fa cenno nella versione originale.

tono del racconto: «Ma per un individuo del suo orgoglio, i doni della carità erano imbarazzanti». La scelta di tradurre il termine inglese “*encumbered*” con l’aggettivo “imbarazzanti” è fuorviante perché svilisce e riduce la figura del protagonista, declassandolo da nobile decaduto a senz’altro stizzito.

Il passo analizzato si conclude con le motivazioni che spingono Soapy a declinare l’aiuto caritatevole della comunità cittadina «*If not in coin you must pay in humiliation of spirit for every benefit received at the hands of philanthropy.*», ovvero la moneta che pretende questo aiuto della filantropia è l’umiliazione dello spirito. Manganelli traduce «Per ogni beneficio ricevuto dalla mano della Filantropia, dovete pagare se non in denaro, in umiliazioni di spirito». Questa traduzione rispecchia in maniera piuttosto onesta la formulazione originaria, mentre nella traduzione di Brioschi viene introdotto il concetto di “pedaggio”, che, sebbene sia molto affine al contesto, non si riscontra nella versione originale. Brioschi traduce come segue: «Se non in denaro, bisogna pagare in pedaggi d’umiliazione i benefici ricevuti dalle mani della filantropia.».

La narrazione procede e Soapy tenta disperatamente di essere colto dalla polizia nel momento in cui compie piccoli reati. I problemi traduttivi e i contrasti tra le due traduzioni analizzate non mancano nei passi successivi e si registrano due diverse strategie applicate dai traduttori:

«“Now, get busy and call a cop,” said Soapy. “And don't keep a gentleman waiting.”»

“No cop for youse,” said the waiter, with a voice like butter cakes and an eye like the cherry in a Manhattan cocktail. “Hey, Con!”

Neatly upon his left ear on the callous pavement two waiters pitched Soapy. He arose, joint by joint, as a carpenter's rule opens, and beat the dust from his clothes. Arrest seemed but a rosy dream. The Island seemed very far away. A policeman who stood before a drug store two doors away laughed and walked down the street.

Five blocks Soapy travelled before his courage permitted him to woo capture again. This time the opportunity presented what he fatuously termed to himself a “cinch”. A young woman of a modest and pleasing guise was standing before a show window gazing with sprightly interest at its display

of shaving mugs and inkstands, and two yards from the window a large policeman of severe demeanour leaned against a water plug. »³⁸⁵

«”Ed ora affrettati a chiamare un poliziotto,” disse Soapy “e non fare aspettare un signore”.

“Niente poliziotto per te” disse il cameriere con voce pasta margherita e occhio simile alla ciliegia di un cocktail Manhattan. “Ehi, Con!”. Esattamente sulla sua orecchia sinistra, contro l’ostile pavimento i due camerieri scaraventarono Soapy. Egli si alzò snodandosi tutto, come un metro da falegname, e scosse la polvere dai suoi vestiti. L’arresto sembrava più che mai un roseo sogno. L’isola sembrava bel lontano. Una guardia che stava davanti a uno spaccio lontano due porte, rise e si allontanò per la strada.

Soapy camminò per cinque isolati prima che il suo coraggio gli permettesse di sollecitare nuovamente l’arresto. Questa volta l’occasione gli presentò quel che egli di compiacque di definire, un poco fatuamente, un “colpo sicuro”. Una giovane donna di aspetto discreto e amabile stava difronte ad una vetrina e contemplava con acuto interesse uno sfoggio di bacinelle da barba e calamai, e a due iarde di distanza un voluminoso poliziotto di aspetto austero stava appoggiato ad una fontanella.»³⁸⁶

«“Ora si dia da fare e chiami una guardia” fece Soapy. “E non faccia aspettare un gentiluomo.”

“Niente guardia, per lei” fece il cameriere con una voce burrosa e l’occhio che pareva la ciliegina di un manhattan. “Ehi, Con!”

Con garbo i due camerieri scaraventarono Soapy sul ruvido, insensibile marciapiede. Soapy si rialzò pezzo per pezzo, come il metro di un carpentiere quando si distende, e si tolse la polvere di dosso. L’arresto pareva un sogno irraggiungibile. L’isola era così lontana... Un poliziotto che se ne stava fermo davanti a una drogheria, due porte più in là, ghignò e se ne andò giù per la via.

Soapy si fece cinque isolati, prima di trovare il coraggio di tentare di nuovo la sfortuna e la cattura. Stavolta il caso presentò una di quelle occasioni che fatuamente Soapy definiva “sicure”. Una giovane donna di sembianza discreta e gradevole stava guardando con abbagliato interesse l’assortimento di calamai e pentolini da barba. A poca distanza un grosso poliziotto di aspetto severo stava appoggiato a una fontanella pubblica.»³⁸⁷

³⁸⁵ O. HENRY, *The Cop and the Anthem*, in Id., *Complete Works of O. Henry. The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, op. cit., p. 39.

³⁸⁶ O. HENRY, *Lo sbirro e l'inno*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., pp. 42-43.

³⁸⁷ O. HENRY, *La guardia e l'inno*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., pp. 83-84.

Il passo si apre con una battuta sprezzante che Soapy rivolge a un cameriere di una tavola calda dove ha appena finito di mangiare un lauto pasto e per il quale non intende pagare «*“Now, get busy and call a cop,” said Soapy. “And don't keep a gentleman waiting”*». Il tono che viene utilizzato da Manganelli nella sua traduzione rispecchia l'atmosfera ironica del racconto «*“Ed ora affrettati a chiamare un poliziotto,” disse Soapy “e non fare aspettare un signore”*». Manganelli sceglie un registro più colloquiale, difatti Soapy dà del tu al cameriere. Questa scelta crea contrasto con la definizione che Soapy dà di sé, ovvero di essere un “gentiluomo”, rivelando la sua misera condizione, ciò suscitata ironia nel lettore. Brioschi traduce mantenendo le distanze tra Soapy e il cameriere utilizzando un registro formale: «*“Ora si dia da fare e chiami una guardia” fece Soapy. “E non faccia aspettare un gentiluomo.”*». Inoltre, bisognerebbe focalizzare l'attenzione sulle scelte interpuntive nella traduzione di Brioschi, che, in questo specifico caso, tendono a frammentare l'azione.

La narrazione prosegue con altri crucci traduttivi: «*with a voice like butter cakes and an eye like the cherry in a Manhattan cocktail*». Il cameriere si rivolge a Soapy con una voce soffice “come la torta al burro”, nel nostro caso una soluzione più appropriata potrebbe essere rappresentata dall'aggettivo “vellutata”. Il problema traduttivo principale è rappresentato dalla seguente espressione idiomatica “*with a voice like butter cakes*”. Questa espressione tipicamente inglese non trova un corrispettivo univoco nella nostra lingua, pertanto, in queste occasioni, la scelta su come individuare un equivalente ricade sull'estro e il buon senso del traduttore. Manganelli traduce la frase «con voce pasta margherita e occhio simile alla ciliegia di un cocktail Manhattan.». Manganelli sceglie di mantenere il riferimento alla pasticceria introducendo l'espressione “con voce pasta margherita”. Questa scelta provoca nel lettore un effetto straniante: il lettore non riesce a trovare riferimenti nella cultura d'arrivo. Nella traduzione di Brioschi può essere individuato il riferimento al “burro”, difatti traduce con «con una voce burrosa e l'occhio che pareva la ciliegina di un manhattan».

Il cameriere, aiutato da un suo collega, scaraventa Soapy fuori dal ristorante «*Neatly upon his left ear on the callous pavement two waiters pitched Soapy.*». Manganelli nel tradurre rispecchia, nella prosa italiana, l'ordine degli elementi della frase della versione inglese: «Esattamente sulla sua orecchia sinistra, contro l'ostile pavimento

i due camerieri scaraventarono Soapy.». L'ordine degli elementi della frase in questo caso è particolarmente importante perché, molto probabilmente, l'autore voleva dare più importanza ad alcuni elementi mettendoli in risalto, come il fatto che il povero Soapy atterra precisamente sul suo orecchio sinistro. Brioschi nella sua versione si distacca dall'ordine dei componenti della frase in lingua originale, rendendo la traduzione più convenzionale: «Con garbo i due camerieri scaraventarono Soapy sul ruvido, insensibile marciapiede». Inoltre, come è stato già sottolineato diverse volte, Brioschi tende ad aggiungere informazioni non individuabili nella versione originale: “Con garbo”, ovvero la modalità con cui Soapy viene scacciato dal locale, non è presente nella versione originale.

O. Henry procede con la narrazione e descrive l'insolita maniera in cui Soapy si rialza dal freddo pavimento paragonandola al metro snodabile del falegname: «*He arose, joint by joint, as a carpenter's rule opens, [...]*». Il problema traduttivo principale è rappresentato dalla locuzione “*joint by joint*”, che si riferisce alla modalità con cui ogni singola articolazione del corpo si distende nell'atto di rialzarsi, Manganelli traduce originalmente con «Egli si alzò snodandosi tutto, come un metro da falegname, [...]». Brioschi suggerisce una traduzione che conserva in parte quella modalità a cui fa riferimento “*joint by joint*”: «Soapy si rialzò pezzo per pezzo, come il metro di un carpentiere quando si distende, [...]».

Un altro elemento culturospecifico è rappresentato dal termine “*drug store*”, ovvero un'attività commerciale in cui è possibile acquistare diversi generi di prodotti. Questo modalità di commercio in Italia non è praticata e pertanto la traduzione risulta essere molto complessa. Manganelli sceglie di tradurlo con il termine generico “spaccio”, che richiama il significato americano del termine, mentre Brioschi sceglie il termine regionale “drogheria” che si riferisce sempre ad un'attività commerciale di vario genere.

Il testo prosegue con la frase «*Five blocks Soapy travelled before his courage permitted him to woo capture again.*». Dopo che l'ultimo tentativo di Soapy per finire al fresco, e nel suo caso sarebbe più appropriato dire “al caldo”, è fallito egli cerca il coraggio per continuare a corteggiare la cattura. Sebbene la frase sia di facile e intuitiva comprensione, la sua traduzione risulta insidiosa. Manganelli traduce questo passo con «Soapy camminò per cinque isolati prima che il suo coraggio gli permettesse di sollecitare

nuovamente l'arresto». Mentre Brioschi traduce con «Soapy si fece cinque isolati, prima di trovare il coraggio di tentare di nuovo la sfortuna e la cattura.». Questa traduzione elimina alcuni riferimenti: come quello del “corteggiamento” che conferisce un tono sentimentale e romantico alla vicenda. Brioschi, inoltre, traduce *ad sensum* cercando di dare nuova forma al significato originale e introduce “prima di trovare il coraggio di tentare di nuovo la sfortuna e la cattura”. La “sfortuna”, sebbene sia funzionale in questo contesto, non viene mai menzionata da O. Henry nella versione originale.

Il viaggio di Soapy verso l'Isola procede:

«Soapy straightened the lady missionary's ready-made tie, dragged his shrinking cuffs into the open, set his hat at a killing cant and sidled toward the young woman. He made eyes at her, was taken with sudden coughs and "hems," smiled, smirked and went brazenly through the impudent and contemptible litany of the "masher". With half an eye Soapy saw that the policeman was watching him fixedly. The young woman moved away a few steps, and again bestowed her absorbed attention upon the shaving mugs. Soapy followed, boldly stepping to her side, raised his hat and said:

“Ah there, Bedelia! Don't you want to come and play in my yard?”»³⁸⁸

«Soapy si rassetto il cravattino donatogli dalla dama missionaria, mise bene in mostra i polsini sfilacciati, diede al capello un'angolatura cattivante, e camminando di sguincio si accostò alla giovane donna, le fece l'occholino, tossì, fece ehm, sorrise, smorfìò, recitò l'imperterrito l'impudente spregevole litania del pappagallo. Con la coda nell'occhio Soapy notava che la guardia non lo perdeva di vista. La donna si scostò di alcuni passi, e nuovamente dedicò la sua rapita attenzione alle ciotole da barba. Soapy le tenne dietro, le si pose audacemente al fianco e, toltosi il cappello, disse:

“Ohilà, Bedelia! non verresti a spassartela dalle mie parti?”»³⁸⁹

«Soapy drizzò il cravattino donatogli dalla dama di carità, tirò i suoi sfilacciati polsini perché fossero in vista, diede al cappello un'angolatura assassina, e si accostò alla giovane signora. Le fece gli occhi dolci, fu preso da improvvisi colpi di tosse e bofonchiò, sorrise, fece smorfie e snocciolò sfacciatamente l'impudente, sfacciata litania del pappagallo. Con la coda dell'occhio

³⁸⁸ O. HENRY, *The Cop and the Anthem*, in Id., *Complete Works of O. Henry. The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, op. cit., p. 40.

³⁸⁹ O. HENRY, *Lo sbirro e l'inno*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., p. 43.

intanto osservava il poliziotto, che lo stava guardando fisso. La giovane donna fece qualche passo in là, e concentrò di nuovo la turbata attenzione sui calamai. Soapy le andò dietro, le si appiccicò con faccia tosta al fianco, si levò il cappello e disse:

“Bambina mia, ciao! Vuoi venire a giocare in cortile con me?”³⁹⁰

Soapy decide di molestare una giovane donna che si trovava ad ammirare la vetrina di un negozio, e, pertanto, decide di darsi arie da malefattore: «*Soapy straightened the lady missionary's ready-made tie, dragged his shrinking cuffs into the open, set his hat at a killing cant and sidled toward the young woman.*». Manganelli traduce questo passo con «Soapy si rassetto il cravattino donatogli dalla dama missionaria, mise bene in mostra i polsini sfilacciati, diede al capello un'angolatura cattivante, e camminando di sguincio si accostò alla giovane donna [...]». Brioschi traduce «Soapy drizzò il cravattino donatogli dalla dama di carità, tirò i suoi sfilacciati polsini perché fossero in vista, diede al cappello un'angolatura assassina, e si accostò alla giovane signora.». Le scelte più singolari si individuano in “diede al cappello un'angolatura cattivante”, tra il cattivo e l'accattivante, e “camminando di sguincio”, espressione che in qualche modo evoca l'atteggiamento tipico del malfattore goffo e principiante, lasciando immaginare l'imminente fallimento del piano di Soapy. Anche la traduzione di Brioschi tenta di restituire l'effetto cinematografico e caricaturale con l'espressione “diede al cappello un'angolatura assassina”, ma decide di far precedere l'aggettivo al nome nel caso “sfilacciati polsini” e sceglie di appiattire il testo traducendo il verbo *to sidle* con “accostarsi”, che inevitabilmente sottrae la carica ironica dal testo.

Soapy cerca di attirare le attenzioni della giovane donna: «*He made eyes at her, was taken with sudden coughs and "hems," smiled, smirked and went brazenly through the impudent and contemptible litany of the "masher".*» Entrambi le traduzioni sono abbastanza fedeli e scorrevoli, ma presentano un'incongruenza rispetto alla versione originale nella traduzione del termine “*masher*”. Manganelli traduce «le fece l'occholino, tossì, fece ehm, sorrise, smorfìò, recitò l'imperterrito l'impudente spregevole litania del pappagallo», mentre Brioschi traduce «Le fece gli occhi dolci, fu preso da improvvisi colpi di tosse e bofonchiò, sorrise, fece smorfie e snocciolò sfacciatamente l'impudente,

³⁹⁰ O. HENRY, *La guardia e lo sbirro*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., p. 84.

sfacciata litania del pappagallo.». Il termine “*masher*” si riferisce ad uno scocciatore, ad un seduttore troppo invadente e poco rispettoso, ma entrambi i traduttori italiani scelgono la traduzione “pappagallo”.

Il passo in analisi si conclude con una battuta di Soapy: «“*Ah there, Bedelia! Don't you want to come and play in my yard?*”». Il protagonista finge di conoscere la vittima, inventandosi un nome “Bedelia” e la invita a “giocare nel giardino di casa sua”. Questa provocazione per il lettore anglofono è una velata allusione, in cui si invita l'altra persona a fare cose proibite e di nascosto. La traduzione di questa frase è cruciale perché il confine tra ironia e cattivo gusto è molto sottile. Manganelli adotta una soluzione altamente ingegnosa «“*Ohilà, Bedelia! non verresti a spassartela dalle mie parti?*”», mentre Brioschi in questo caso sembra ardire una traduzione che sembra alludere al fatto che Soapy voglia adescare una bambina: «Bambina mia, ciao! Vuoi venire a giocare in cortile con me?». Sebbene si intuisca che l'intento di Soapy sia quello di molestare la giovane, in questo caso Brioschi modifica il nome “Bedelia” in “Bambina mia” oltrepassando il confine tracciato nella versione originale.

Il tentativo di Soapy fallisce miseramente quando la giovane donna si rivela ancora più spregevole del protagonista:

«"Sure, Mike," she said joyfully, "if you'll blow me to a pail of suds. I'd have spoke to you sooner, but the cop was watching."

With the young woman playing the clinging ivy to his oak Soapy walked past the policeman overcome with gloom. He seemed doomed to liberty.»³⁹¹

«“Eccome no, Mike,” disse festosamente “se hai la grana da pagarmi un gotto di birra. Ti avrei rivolto parola anche prima, ma non c'era lo sbirro che non ci perdeva d'occhio”.

Soapy, con al fianco la giovane donna abbarbicata come edera tenace alla sua quercia, passò, in preda a tetri pensieri, davanti al poliziotto. Si sentiva condannato alla libertà.»³⁹²

³⁹¹ O. HENRY, *The Cop and the Anthem*, in Id., *Complete Works of O. Henry. The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, op. cit., p. 40.

³⁹² O. HENRY, *Lo sbirro e l'inno*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., p. 44.

«“Sicuro, Mike” fece tutta allegra, “se mi offri un secchio di schiumosa. Ti avrei risposto subito, non fosse stato che il piedipiatti era lì che lumava.”

Con la giovane donna aggrappata come l’edera su una quercia, Soapy oltrepassò il poliziotto, sopraffatto dall’avvilimento. A quanto pareva, era condannato alla libertà.»³⁹³

L’espressione particolarmente difficile da volgere nella nostra lingua è la seguente: «*if you'll blow me to a pail of suds*». L’espressione idiomatica “*pail of suds*” si riferisce in maniera gergale alla birra in grande quantità, il cui significato letterale è “un secchio di schiuma”. La difficoltà nel volgere questa espressione nasce dal fatto che bisogna rispettare l’idioletto del personaggio scelto da O. Henry. La giovane donna non è di certo rappresentata come una gran dama e si esprime in maniera rozza e tale sensazione deve essere trasmessa anche nella traduzione. Manganelli intuisce queste sottigliezze e traduce «se hai la grana da pagarmi un gotto di birra». Il sostantivo “gotto” è una scelta appropriata perché, sebbene oggi sia un termine alquanto inusuale, “bersi un gotto” è un’espressione regionale, più frequentemente utilizzata nel Veneto. Il “gotto” inoltre rappresenta un bicchiere di grandi dimensioni. Brioschi traduce la stessa frase con «se mi offri un secchio di schiumosa». In questo caso non si capisce bene a cosa ci si riferisce, in quanto il termine “secchio” risulta essere fuorviante, probabilmente “fusto” sarebbe stato un termine più appropriato al contesto.

La giovane donna si avvinghia a Sopy e O. Henry si avvale di una similitudine altamente eloquente «*With the young woman playing the clinging ivy to his oak Soapy walked past the policeman overcome with gloom*». Manganelli traduce nobilitando e impreziosendo il testo: «Soapy, con al fianco la giovane donna abbarbicata come edera tenace alla sua quercia, passò, in preda a tetri pensieri, davanti al poliziotto». Manganelli riorganizza la struttura sintattica della frase e grazie alla scelta lessicale ricercata e altamente specifica “abbarbicata” riesce elegantemente a volgere il passo in italiano. Il collega Brioschi traduce lo stesso frammento con «Con la giovane donna aggrappata come l’edera su una quercia, Soapy oltrepassò il poliziotto, sopraffatto dall’avvilimento». Questa traduzione, sebbene sia corretta, è stilisticamente inferiore rispetto a quella realizzata da Manganelli.

³⁹³ O. HENRY, *La guardia e lo sbirro*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., p. 85.

6.2. Il riscatto di Capo Rosso

Nel racconto *The Ransom of Red Chief* passiamo rapidamente dalle fredde panchine di New York al caldo e soleggiato Alabama. In questo contesto selvaggio e rurale si ambientano le vicende di Bill e Sam, che, per racimolare qualche soldo facile, decidono di rapire il figlio di dieci anni di Ebenezer Dorset, signore benestante di Summit, per chiedergli in cambio della libertà del bambino un succulento riscatto. Il rapimento di Johnny sembrerebbe un colpo apparentemente facile e indolore, ma il bambino, che si rivela indomito e pestifero, non intende in alcun modo piegare la sua volontà a quella dei rapitori, anzi inizia, attraverso il gioco, a dettare legge. Questo racconto, sulla scia di quelli narrati da Mark Twain, è un racconto di ribellione nei confronti della civiltà e delle rigide regole imposte dagli adulti. Difatti, il bambino rapito non sente affatto la mancanza di casa o dei genitori, odia la scuola e confessa ai suoi rapitori di non essersi mai divertito tanto a campeggiare all'aria aperta e manifesta la più viva intenzione di non voler tornare al mondo civilizzato. In uno dei vari e violenti giochi il bambino, dalla fulva chioma e dal volto lentiginoso, interpreta la figura del capo indiano "Capo Rosso", mentre sceglie accuratamente il ruolo dei suoi rapitori, i visi pallidi Bill e Sam, battezzandoli rispettivamente: il vecchio Hank, il Trappoliere, e Occhio di Serpente, la spia. Capo Rosso ostacola, con i suoi giochi violenti, i progetti dei suoi rapitori, sottoponendoli a dure vessazioni fisiche e psicologiche, finché Bill e Sam si sentono costretti a pagare di tasca propria un riscatto al vecchio Ebenezer Dorset per obbligarlo a riprendersi il figlio pestifero.

Il presente racconto, come la maggior parte dei racconti di O. Henry, non presenta particolari difficoltà traduttive, la lingua inglese dell'autore statunitense è molto semplice e intuitiva, e ciò che sembra particolarmente rilevante è come uno scrittore complesso come Manganelli si confronti con una realtà linguistica semplice, poco articolata. Nel seguente passo, nel quale uno dei rapitori viene improvvisamente svegliato dalle insolite e irriconoscibili urla emesse dal suo compagno, emerge con chiarezza il tentativo di Manganelli di impreziosire il testo, rendendolo più affine e plasmandolo sulla sua sensibilità, attingendo ad un lessico specifico e ricercato, rendendolo per così dire "manganelliano" soprattutto nella sottile diversificazione e resa della sequenza di sinonimi che pone il seguente caso:

«Just at daybreak, I was awakened by a series of awful screams from Bill. They weren't yells, or howls, or shouts, or whoops, or yawps, such as you'd expect from a manly set of vocal organs – they were simply indecent, terrifying, humiliating screams, such as women emit when they see ghosts or caterpillars. It's an awful thing to hear a strong, desperate, fat man scream incontinently in a cave at daybreak.»³⁹⁴

«Proprio all'alba venni svegliato da una sequela di orribili strida: era Bill. Non erano urli, ululati, grida, strilli, berci, quali si prevede possano scaturire dagli organi vocali di una gola maschile: ma strida indecenti, terrificanti, umilianti, quali ne emettono le femmine, quando vedono fantasime o vermi. Terribile cosa, udire all'alba in una caverna gli strilli sfrenati di un uomo forte, disperato, grasso.»³⁹⁵

«Giusto all'alba, fui svegliato da una serie di terribili strilli lanciati da Bill. Non erano urla, o ululati, o bestemmie, o schiamazzi, o insomma quel che vi sareste aspettati potesse essere prodotto dalle corde vocali di un uomo; no, erano semplicemente degli indecenti, terrificanti, avviliti strilli, del tipo di quelli lanciati dalle donne quando vedono fantasmi o vermi. È una cosa terribile sentire un uomo forte, disperato e grasso strillare senza posa in una caverna.»³⁹⁶

Entrambe le traduzioni, sebbene siano molto aderenti al testo, mettono in luce caratteristiche e sensibilità stilistiche molto differenti. Manganelli nella prima frase del passo sceglie di tradurre l'inglese *series* non con la soluzione più ovvia e immediata, come sceglie invece Brioschi con «serie», bensì con «sequela». Ciò si verifica anche nella scelta di tradurre «*screams*» con «strida». Queste scelte innalzano lo stile del racconto, attingendo ad un lessico più specifico e ricercato, non presente nella versione originale. O. Henry prosegue nella precisa definizione di queste grida «*They weren't yells, or howls, or shouts, or whoops, or yawps, such as you'd expect from a manly set of vocal organs*». Manganelli traduce la sequenza, che O. Henry utilizza per infittire il piccolo mistero, con «Non erano urli, ululati, grida, strilli, berci, quali si prevede possano scaturire dagli organi vocali di una gola maschile». Nella traduzione di Brioschi si registra invece il sostantivo «bestemmie» non presente nella versione originale, e aggiunge un significato

³⁹⁴ O. HENRY, *The Ransom of Red Chief*, in Id., *Complete Works of O. Henry The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, Doubleday & Company Inc, Garden City/New York, 1953, Vol. II, p. 1146.

³⁹⁵ O. HENRY, *Il riscatto di Capo Rosso*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., p. 316.

³⁹⁶ O. HENRY, *Il riscatto di Capo Rosso*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., p. 11.

ingiustificato e involontario che rappresenta una vera e propria stonatura rispetto all'atmosfera ludica del racconto e mal si accorda con lo stile dell'autore. Brioschi infatti traduce «Non erano urla, o ululati, o bestemmie, o schiamazzi, o insomma quel che vi sareste aspettati potesse essere prodotto dalle corde vocali di un uomo».

O. Henry prosegue nella spiegazione e nell'attenta descrizione della tipologia di urla emesse da Bill «*they were simply indecent, terrifying, humiliating screams, such as women emit when they see ghosts or caterpillars*». Manganelli traduce la suddetta frase con «ma strida indecenti, terrificanti, umilianti, quali ne emettono le femmine, quando vedono fantasime o vermi». Manganelli traduce *women* con un generico “femmine”, che a differenza del termine più immediato “donne”, include una componente adolescenziale e infantile al significato che si confà all'atmosfera giocosa del racconto. Inoltre, Manganelli traduce *ghosts* con il termine antico e desueto “fantasime” che si riferisce ad apparizioni improvvise paurose, conferendo così un'aura di letterarietà al testo. La traduzione di Brioschi è molto aderente al testo di partenza e non riserva alcuna sorpresa inaspettata: «no, erano semplicemente degli indecenti, terrificanti, avviliti strilli, del tipo di quelli lanciati dalle donne quando vedono fantasmi o vermi».

Infine, O. Henry inizia a sbrogliare il mistero delle urla: «*It's an awful thing to hear a strong, desperate, fat man scream incontinently in a cave at daybreak*». La traduzione di Manganelli risulta particolarmente divertente, l'ilarità scaturisce da una diversa disposizione degli elementi sintattici all'interno della frase: «Terribile cosa, udire all'alba in una caverna gli strilli sfrenati di un uomo forte, disperato, grasso». Manganelli conclude la frase con la sequenza aggettivale che si chiude con “grasso”, ed è proprio in questa trovata che il testo ritrova la sua dimensione paradossale e ilare. Brioschi traduce la medesima frase restando ancorato alla versione originale, e, per questo motivo, non ha la stessa forza ironica della traduzione di Manganelli: «È una cosa terribile sentire un uomo forte, disperato e grasso strillare senza posa in una caverna.».

Il mistero sulla sorte del povero Bill viene svelato e raccontato da O. Henry nelle righe successive. Capo Rosso ha improvvisamente preso il sopravvento sul suo sprovveduto rapitore e sta operosamente procedendo nell'esecuzione della sentenza pronunciata il giorno prima: recidere lo scalpo a Bill. Sam, voce narrante, viene svegliato dalle urla femminee di Bill e si affretta a prestare soccorso al sodale caduto nelle mani di

Capo Rosso. Anche in questo breve paragrafo emerge con chiarezza la ricercatezza lessicale della versione di Manganelli:

«I jumped up to see what the matter was. Red Chief was sitting on Bill's chest, with one hand twined in Bill's hair. In the other he had the sharp case-knife we used for slicing bacon; and he was industriously and realistically trying to take Bill's scalp, according to the sentence that had been pronounced upon him the evening before. I got the knife away from the kid and made him lie down again. But, from that moment, Bill's spirit was broken. He laid down on his side of the bed, but he never closed an eye again in sleep as long as that boy was with us. I dozed off for a while, but along toward sun-up I remembered that Red Chief had said I was to be burned at the stake at the rising of the sun. I wasn't nervous or afraid; but I sat up and lit my pipe and leaned against a rock.»³⁹⁷

«Balzai su a vedere che mai accadesse; Capo Rosso stava seduto sul petto di Bill, con una mano ravvolta nei capelli di costui. Nell'altra stringeva l'affilato coltello a serramanico che noi adoperavamo per affettare il bacon; e in modo non meno industrioso che realistico cercava di resecare lo scalpo di Bill, secondo la sentenza emessa contro di lui la sera innanzi. Tolsi il coltello dal ragazzo, e lo costrinsi a mettersi giù di nuovo. Ma da quel momento, lo spirito di Bill fu a pezzi. Si mise giù al suo posto, ma da allora, fino a che il ragazzo restò con noi, non chiuse più occhio. Io sonnacchiai per qualche tempo, poi, verso il levare del sole, mi rammentai che Capo Rosso aveva detto che all'alba dovevo venir bruciato al palo. Non che fossi nervoso, o avessi paura, ma insomma mi levai, accesi la pipa e mi appoggia ad una roccia.»³⁹⁸

«Saltai su a vedere che cosa c'era. Capo Rosso se ne stava seduto sul petto di Bill, con una mano ficcata nei suoi capelli. Nell'altra teneva il coltello affilato che usavamo per tagliare il bacon; e stava industriosamente e del tutto realisticamente tentando di fare lo scalpo a Bill, in esecuzione della sentenza che aveva pronunciato la sera prima. Gli tirai via il coltello e lo costrinsi a ributtarsi giù. Ma, da quel momento, lo spirito di Bill fu fiaccato. Si sdraiò di nuovo, ma non chiuse più occhio fino a che quel ragazzo rimase con noi. Io mi appisolai per un po', ma poi mi venne in mente che Capo Rosso aveva detto che al sorgere del sole sarei stato messo al palo e bruciato. Non ero affatto nervoso, ma mi misi a sedere e accesi la pipa appoggiando la schiena alla roccia.»³⁹⁹

³⁹⁷ O. HENRY, *The Ransom of Red Chief*, in Id., *Complete Works of O. Henry The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, op. cit., p. 1146.

³⁹⁸ O. HENRY, *Il riscatto di Capo Rosso*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., pp. 316-317.

³⁹⁹ O. HENRY, *Il riscatto di Capo Rosso*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., pp. 11-12.

Il paragrafo si apre con «*I jumped up to see what the matter was. Red Chief was sitting on Bill's chest, with one hand twined in Bill's hair*». Manganelli traduce «Balzai su a vedere che mai accadesse; Capo Rosso stava seduto sul petto di Bill, con una mano ravvolta nei capelli di costui.». Manganelli traduce abilmente il verbo “to twine”, letteralmente “attorcigliato” o “avvolto”, con “ravvolto”, inoltre traduce l’espressione in apertura “jump up” con “balzai su”. La traduzione di Manganelli risulta attingere ad un lessico più tradizionale e letterario, ma a differenza della traduzione di Brioschi «Saltai su a vedere che cosa c’era. Capo Rosso se ne stava seduto sul petto di Bill, con una mano ficcata nei suoi capelli.», si nota un’eleganza stilistica che conferisce lustro alla versione tradotta.

La scena che si trova davanti Sam è la seguente «*In the other he had the sharp case-knife we used for slicing bacon; and he was industriously and realistically trying to take Bill's scalp, according to the sentence that had been pronounced upon him the evening before*.». Manganelli traduce «Nell’altra stringeva l’affilato coltello a serramanico che noi adoperavamo per affettare il *bacon*; e in modo non meno industrioso che realistico cercava di resecare lo scalpo di Bill, secondo la sentenza emessa contro di lui la sera innanzi.». Le scelte lessicali di Manganelli sono molto accurate e specifiche, non banalizza il testo appiattendo i significati, ma li valorizza. L’espressione “resecare lo scalpo” evoca scrupolose sezioni chirurgiche creando inevitabilmente una situazione irrealista e divertente in cui Capo Rosso indossa i panni di un improvvisato chirurgo. Inoltre, Manganelli traduce il verbo inglese “to slice” con “affettare”, particolarmente aderente all’azione, mentre Brioschi sceglie come equivalente il termine generale “tagliare”. Brioschi banalizza il testo scegliendo di eliminare il riferimento al coltello a serramanico e utilizza l’espressione comune “fare lo scalpo” a differenza di Manganelli che invece sceglie una versione più prettamente chirurgica. La traduzione di Brioschi recita «Nell’altra teneva il coltello affilato che usavamo per tagliare il *bacon*; e stava industriosamente e del tutto realisticamente tentando di fare lo scalpo a Bill, in esecuzione della sentenza che aveva pronunciato la sera prima».

La narrazione procede «*He laid down on his side of the bed, but he never closed an eye again in sleep as long as that boy was with us*.». Manganelli, in questo caso, agisce sulla struttura sintattica della frase, modificando la posizione degli elementi al suo interno

e traduce «Si mise giù al suo posto, ma da allora, fino a che il ragazzo restò con noi, non chiuse più occhio». Mentre Brioschi ricalca pedissequamente la struttura sintattica originale «Si sdraiò di nuovo, ma non chiuse più occhio fino a che quel ragazzo rimase con noi». Le scelte di Manganelli, nella maggior parte dei casi conferiscono maggiore fluidità e letterarietà al testo, mentre la versione proposta da Brioschi, sebbene sia accurata e aderente alla versione originale, molto spesso appare artificiosa e, in alcuni casi, appiattisce e banalizza il testo.

I dialoghi di O. Henry sono per la gran maggioranza scorrevoli e colloquiali, riflettono una lingua d'uso, informale, fatta di *phrasal verbs*, che non ha nulla a che vedere con l'inglese alto e letterario. Il problema principale di questi dialoghi è di riportare una lingua semplice, poco articolata, ma colorita nelle sue espressioni popolari, senza far sembrare i personaggi analfabeti o poco scolarizzati. Anche in questa occasione Manganelli riesce a mimare l'effetto della versione originale, conferendo, attraverso le sue scelte traduttive, scorrevolezza e un adeguato livello di formalità ai dialoghi:

«“What you getting up so soon for, Sam?” asked Bill.

“Me?” says I. “Oh, I got a kind of a pain in my shoulder. I thought sitting up would rest it.”

“You're a liar!” says Bill. “You're afraid. You was to be burned at sunrise, and you was afraid he'd do it. And he would, too, if he could find a match. Ain't it awful, Sam? Do you think anybody will pay out money to get a little imp like that back home?”

“Sure,” said I. “A rowdy kid like that is just the kind that parents dote on. Now, you and the Chief get up and cook breakfast, while I go up on the top of this mountain and reconnoitre.”⁴⁰⁰

«“Come è che ti alzi così presto, Sam?” chiese Bill.

“Dici a me?” faccio io. “Oh, mi fa male qui alla spalla. Pensavo che così avrei trovato qualche giovamento.”

⁴⁰⁰ O. HENRY, *The Ransom of Red Chief*, in Id., *Complete Works of O. Henry The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, op. cit., p. 1146.

“Tu menti!” disse Bill. “Tu hai paura. Dovevi essere bruciato al levar del sole, e avevi paura che l’avrebbe fatto. E certo lo farebbe, se trovasse un fiammifero. Non è orribile, Sam? Credi che ci sia qualcuno disposto a sborsar denaro per riprendersi in casa questo esserucolo infernale?”

“Ma certo” faccio io. “Per un mascalzoncello come questo i genitori fanno follie. Su alzati assieme al Capo, e prepara la colazione: io vado sulla montagna a fare ispezione.”⁴⁰¹

«Perché ti tiri su così presto, Sam?» chiese Bill.

“Io?” dico. “Oh, mi son preso un dolorino alla spalla. Pensavo che stando seduto magari mi passava.”

“Menti!” dice Bill. “Tu hai paura. Dovevi essere bruciato all’alba, e avevi paura che lo facesse davvero. E lo farebbe, ecco il bello, se appena trovasse un fiammifero. Non è terribile, Sam? Credi proprio che qualcuno sarà disposto a pagarci del denaro per farsi riportare a casa un demanio come questo?”

“Sicuro” faccio io. “È proprio per tipini scatenati come lui che i genitori vanno pazzi. Adesso, tu e Capo Rosso preparate la colazione, e io intanto vado su in cima alla collina in ricognizione.»⁴⁰²

Il dialogo si apre con una domanda «*“What you getting up so soon for, Sam?”*». Questo quesito richiede un’accurata spiegazione, difatti nel modo di porgere la domanda si nota l’assenza del verbo ausiliare, in questo caso la frase corretta sarebbe “*What are you getting up so soon for?*”, letteralmente “Per che cosa ti sei svegliato così presto?”. L’assenza del verbo ausiliare in seconda posizione denota un alto livello di colloquialità nel dialogo e nell’idioletto di Bill, colui che pone la domanda. Manganelli traduce «Come è che ti alzi così presto, Sam?», mentre Brioschi traduce «Perché ti tiri su così presto, Sam?». Si nota immediatamente che la traduzione di Brioschi, nonostante la volontà di voler sottolineare la sgrammaticatura di Bill sia palese, risulta particolarmente artificiale e costruita, difatti l’espressione “tirarsi su” costruita all’uopo per sostituire “svegliarsi” risulta ambigua e non colloquiale. L’espressione “tirarsi su” inoltre crea attrito con la battuta di risposta di Sam «*“Oh, I got a kind of a pain in my shoulder. I thought sitting up*

⁴⁰¹ O. HENRY, *Il riscatto di Capo Rosso*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., p. 317.

⁴⁰² O. HENRY, *Il riscatto di Capo Rosso*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., p. 12.

would rest it.»). Sam si è alzato dal giaciglio di fortuna e si è seduto (“*sitting up*”) di fronte appoggiandosi con la schiena sulla parete della roccia. Manganelli traduce «“Oh, mi fa male qui alla spalla. Pensavo che così avrei trovato qualche giovamento.”», mentre Brioschi traduce «“Oh, mi son preso un dolorino alla spalla. Pensavo che stando seduto magari mi passava.”». Manganelli in parte cerca di ricreare l’atmosfera colloquiale “mi fa male qui alla spalla”, ma nell’ultima parte della battuta “Pensavo che così avrei trovato qualche giovamento” innalza lo stile, mentre Brioschi, mantenendo uno stile informale, traduce “Pensavo che stando seduto magari mi passava”.

La discussione procede e Bill aggiunge «*And he would, too, if he could find a match.*», letteralmente “E lo farebbe, se solo riuscisse a trovare un fiammifero”. Manganelli traduce «E certo lo farebbe, se trovasse un fiammifero», il *too* viene tradotto con l’espressione “E certo”, mentre Brioschi traduce «E lo farebbe, ecco il bello, se appena trovasse un fiammifero». In quest’ultima traduzione ciò che sembra superfluo è l’avverbio “appena”.

Nella Battuta che segue Bill chiede a Sam se ci sia effettivamente qualcuno disposto a pagare per riprendersi il ragazzo «*Do you think anybody will pay out money to get a little imp like that back home?*». In questa domanda vi è il *phrasal verb* “*pay out*”, sborsare, e il sostantivo “*little imp*”, “piccolo monello”, che non rappresentano una reale sfida traduttiva, ma che nel caso della versione di Manganelli si trasforma in opportunità creativa, difatti egli traduce con «Credi che ci sia qualcuno disposto a sborsar denaro per riprendersi in casa questo esserucolo infernale?». Manganelli traduce *little imp* con “esserucolo infernale”, mentre Brioschi sceglie di tradurlo con “demonio”: «Credi proprio che qualcuno sarà disposto a pagarci del denaro per farsi riportare a casa un demonio come questo?». Entrambe le soluzioni creative sono fedeli allo spirito del testo e non stonano nel contesto.

Infine, Sam chiude la conversazione con Bill assicurandolo che «*A rowdy kid like that is just the kind that parents dote on*». In questa frase abbiamo l’aggettivo “*rowdy*”, per indicare “chiassoso”, “vandalò”, “teppista” e “bullo” e in chiusura di frase si trova un ulteriore *phrasal verb* “*dote on*”, “stravedere per qualcuno”. Manganelli traduce «Per un mascalzoncello come questo i genitori fanno follie», mentre Brioschi traduce «È proprio per tipini scatenati come lui che i genitori vanno pazzi».

6.3. La palma di Tobin

La palma di Tobin è un racconto ambientato New York ed è stato inserito nella raccolta *The Four Million* (1901). I protagonisti della storia sono due amici Tobin e Jawn che insieme si dirigono a Coney Island, penisola di Brooklyn, dove si trova un parco dei divertimenti. Jawn spera di distrarre l'amico Tobin, «una testa dura», che da tre mesi si tormenta, perché dal momento in cui la sua fidanzata, Katie Mahorner, ha lasciato l'Irlanda alla volta di New York per raggiungerlo, non ha ricevuto nessuna notizia della ragazza. Tobin non riesce a scrollarsi di dosso la tristezza e decide di farsi leggere il palmo della mano da una chiromante egiziana. Quest'ultima lo mette in guardia da un uomo di colore e da una ragazza bionda durante un viaggio in mare, ma lo assicura che un uomo dal naso arcuato e con un nome molto lungo gli porterà fortuna. La profezia della chiromante si realizza e Tobin si convince sempre di più del significato di questi segni e, non appena approda a New York, incontra un uomo i cui connotati corrispondono perfettamente alla descrizione riportata dalla chiromante. I due amici decidono allora di presentarsi e di spiegare all'uomo la situazione di Tobin. L'uomo, che di mestiere fa lo scrittore, si rallegra e invita i due giovani a bere una birra in un caffè. Nonostante la fortuna arrida a Tobin, quest'ultimo non si rallegra della birra offerta da colui che doveva portare la fortuna nella sua vita. Lo scrittore decide allora di invitare Tobin e Jawn a casa sua per prendere un caffè prima di separarsi e lì, sulla soglia di casa, annuncia che sarà la ragazza che lavora nella sua cucina da circa tre mesi, Katie Mahorner, a prepararli un ottimo caffè.

Il racconto presenta diversi problemi traduttivi che si individuano sin dalle prime righe del racconto. Questo racconto, a differenza de *Lo sbrirro e l'inno*, è narrato in prima persona. La voce narrante è Jawn, l'amico di Tobin, e il registro linguistico è informale e colloquiale. Nelle righe di apertura di questo racconto Jawn introduce la sfortunata situazione di Tobin facendo chiaramente riferimento alle sue origini irlandesi e sebbene questi accenni siano presenti in entrambe le traduzioni italiane, essi non vengono mai esplicitati al lettore italiano. Il racconto si apre con il seguente paragrafo:

«Tobin and me, the two of us, went down to Coney one day, for there was four dollars between us, and Tobin had need of distractions. For there was Katie Mahorner, his sweetheart, of County Sligo, lost since she started for America three months before with two hundred dollars, her own

savings, and one hundred dollars from the sale of Tobin's inherited estate, a fine cottage and pig on the Bog Shannaugh. And since the letter that Tobin got saying that she had started to come to him not a bit of news had he heard or seen of Katie Mahorner. Tobin advertised in the papers, but nothing could be found of the colleen.»⁴⁰³

«Noi due, io e Tobin, ce ne andavamo a Coney, un giorno, e fra me e lui avevamo quattro dollari, e Tobin aveva bisogno di distrarsi. Per via di Katie Mahorner, la sua fidanzata, di County Sligo, che era scomparsa da che era partita per l'America tre mesi prima, con duecento dollari di risparmi e cento dollari che Tobin aveva messo assieme vendendo quello che aveva ereditato, una bella casetta con maiale sul Bog Shannaugh. E da quella lettera diceva che Katie era partita per venire da lui, di lei non aveva più sentito nulla, né letto nuova alcuna. Tobin aveva messo inserzioni sul giornale, ma della sua bella, niente.»⁴⁰⁴

«Un giorno ce ne andammo, Tobin e io, giù a Coney, perché fra tutti e due avevamo quattro dollari e Tobin aveva bisogno di svago. Questo perché Katie Mahorner, la sua pupa della contea di Sligo, non aveva più dato notizie di sé da quando, tre mesi prima, era partita per raggiungerlo in America, con duecento dollari di risparmi propri e cento dollari ricavati dall'eredità di Tobin, un bel cottage vicino alla palude di Shannaugh. E dopo la lettera in cui lei gli diceva che era partita per venir da lui, Tobin non aveva più ricevuto nemmeno una cartolina. Tobin mise un'inserzione su più d'un giornale, ma la pupa non si fece viva.»⁴⁰⁵

Il racconto si apre con una frase colloquiale che catapultava direttamente il lettore nel mezzo della storia: «*Tobin and me, the two of us*». Questa apertura è fortemente espressiva, in parte anche perché è grammaticalmente scorretta: il pronome riflessivo *me* dovrebbe essere sostituito con *I*, il pronome soggetto. Manganelli nella sua traduzione mette in atto una strategia di compensazione, sceglie di riprodurre la sgrammaticatura sul livello sintattico «*Noi due, io e Tobin,*» sceglie di invertire la posizione corretta degli elementi (“Tobin e io”). Brioschi nella sua versione tende a normalizzare il testo, propendendo in favore della fluidità e della correttezza grammaticale «Un giorno ce ne andammo, Tobin e io».

⁴⁰³ O. HENRY, *Tobin's Palm*, in Id., *Complete Works of O. Henry The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, Doubleday & Company Inc, Garden City/New York, 1953, Vol. I, p. 1.

⁴⁰⁴ O. HENRY, *La palma di Tobin*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., p. 23.

⁴⁰⁵ O. HENRY, *Il palmo di Tobin*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., p. 57.

Proseguendo nella lettura ci s'imbatte nel termine *sweetheart* che dal punto di vista della comprensione non costituisce un ostacolo, ma comporta e richiede inevitabilmente diverse riflessioni sulla sua traduzione. Katie Mahorner è la l'innamorata di Tobin, pertanto una soluzione valida per tradurre *sweetheart* potrebbe essere "fidanzatina adorata". Manganelli traduce appiattendolo e banalizzando l'espressione traducendo «la sua fidanzata», mentre Brioschi sembra non cogliere la sfumatura innocente e adolescenziale del termine *sweetheart* e traduce in maniera impropria con «la sua pupa».

La voce narrante spiega che Katie è originaria di *County Sligo*, la contea di Sligo, che si trova in Irlanda. Nessuna delle due traduzioni prese in considerazione in questo studio precisa esplicitamente che questa contea si trova in Irlanda. Il lettore italiano a differenza del lettore americano, non ha gli strumenti per cogliere i vari accenni e riferimenti geografici all'isola irlandese e potrebbe pertanto non capire da dove Katie sia effettivamente partita. Nella frase che segue Jawn si esprime in maniera colloquiale e spiega che di Katie non hanno più notizie da quando, tre mesi fa, è partita per l'America: «*lost since she started for America three months before*». Dal punto di vista traduttivo l'attenzione deve necessariamente soffermarsi sul verbo "*started*", che, in questo caso specifico, fa capire intuitivamente al lettore che Katie ha iniziato "il suo viaggio" verso l'America. In questo caso manca l'oggetto (il suo viaggio) e molto probabilmente O. Henry ha scelto volutamente una forma intuitiva al posto di una forma corretta (un esempio corretto sarebbe potuto essere "*sailed*"). Anche l'utilizzo del verbo nella forma del passato, che in inglese designa un'azione conclusa senza ripercussioni sul presente, lascia immaginare che questo viaggio sia finito e che la ragazza non stia affatto cercando di raggiungere Tobin. Manganelli traduce con «che era scomparsa da che era partita per l'America tre mesi prima», mentre Brioschi traduce «non aveva più dato notizie di sé da quando, tre mesi prima, era partita per raggiungerlo in America». Entrambe le traduzioni sono corrette, ma non riescono a veicolare in italiano quell'intuizione scorretta del verbo "*started*".

O. Henry introduce alcuni elementi relativi alle origini irlandesi di Tobin e ai possedimenti che Tobin ha venduto per permettere a Katie di raggiungerlo: «*a fine cottage and pig on the Bog Shannaugh*». Dunque, Tobin ha venduto il suo cottage e il suo maiale

nei pressi della palude di Shannaugh. Manganelli traduce con «una bella casetta con maiale sul Bog Shannaugh», mentre Brioschi traduce «un bel cottage vicino alla palude di Shannaugh». La versione di Manganelli, sebbene sia corretta, nella parte finale del passo è debole, Manganelli decide di non tradurre *bog* con palude e dalla preposizione “sul” il lettore italiano potrebbe essere indotto a immaginare che questo cottage sia sul fiume Bog Shannaugh. Brioschi, a differenza di Manganelli, traduce *bog*, ma inspiegabilmente omette di tradurre *pig*. In questo caso sembrerebbe una grave omissione dato che si tratta di un racconto umoristico e la presenza del “maiale” contribuisce a sdrammatizzare la situazione del protagonista del racconto.

Il paragrafo introduttivo si conclude con la seguente frase: «*Tobin advertised in the papers, but nothing could be found of the colleen*». Letteralmente potrebbe essere tradotto “Tobin aveva messo degli annunci sui giornali, ma non si seppe più nulla della ragazza”. Il problema traduttivo principale di questa frase è rappresentato dal termine *colleen* che sarebbe “ragazza irlandese”, questo riferimento esplicito all’Irlanda viene irrimediabilmente perduto in entrambe le traduzioni e ciò potrebbe ostacolare la comprensione del lettore italiano. Manganelli traduce con «Tobin aveva messo inserzioni sul giornale, ma della sua bella, niente». In questa traduzione Manganelli non traduce fedelmente il testo originale «Tobin aveva messo inserzioni sul giornale», la traduzione corretta sarebbe “aveva messo inserzioni sui giornali”. Inoltre, per quanto riguarda il termine *colleen* Manganelli traduce con «ma della sua bella» che perde il riferimento all’origine della ragazza. Brioschi traduce la medesima frase con «Tobin mise un’inserzione su più d’un giornale, ma la pupa non si fece viva». Nel caso del termine *colleen* Brioschi sceglie, in continuità con la scelta di tradurre *sweetheart*, di tradurre nuovamente con “pupa” che anche in questo caso risulta inappropriato.

Tobin continua ad essere turbato e non riesce né a divertirsi, né a scrollarsi di dosso la tristezza che lo assale. Nel passo che segue si nota immediatamente che le due traduzioni prese in considerazione in questo studio si allontanano considerevolmente in diverse occasioni:

« So, to Coney me and Tobin went, thinking that a turn at the chutes and the smell of the popcorn might raise the heart in his bosom. But Tobin was a hardheaded man, and the sadness stuck in his skin. He ground his teeth at the crying balloons; he cursed the moving pictures; and,

though he would drink whenever asked, he scorned Punch and Judy, and was for licking the tintype men as they came.

So I gets him down a side way on a board walk where the attractions were some less violent. At a little six by eight stall Tobin halts, with a more human look in his eye.

“Tis here,” says he, “I will be diverted. I'll have the palm of me hand investigated by the wonderful palmist of the Nile, and see if what is to be will be.”»⁴⁰⁶

« Dunque si va a Coney, io e Tobin, con l'idea che forse un salto sugli scivoli, e l'odore del *popcorn* servissero a tirarlo su di morale. Ma Tobin era una testa dura, e la tristezza gli si era attaccata alla pelle. Davanti ai palloncini col fischio digrignò i denti; imprecò al cinema; e quando s'imbatté nei fotografi, voleva picchiarli.

E allora io lo porto su per una viuzza con tavole di legno, dove le attrazioni sono un poco meno violente. Davanti ad un casotto sei piedi per otto, Tobin fa alt e gli occhi si fanno più umani.

“Qui,” dice “penso che mi divertirò. Mi farò investigare la mano dalla prodigiosa chiromante del Nilo, e vediamo se accadrà quel che deve accadere”.»⁴⁰⁷

« Così ce ne andammo, lui e io, a Coney, pensando che un giretto tra le attrazioni del luogo e il profumo dei popcorn gli avrebbero un po' sollevato il cuore. Ma lui digrignò i denti di fronte ai palloncini, tirò bestemmie sul cinematografo; e, per quanto bevesse ogni volta che gli fosse richiesto, disdegnò il teatrino dei burattini, e a momenti prendeva a calci i fotografi.

Così lo tiro via e lo trascino da un'altra parte dove le attrazioni sono un po' meno violente. A un chioschetto grande così mi si blocca, con nell'occhio un'espressione già più umana.

“Ecco quel che cercavo” dice. “Mi farò leggere il palmo della mano dalla meravigliosa chiromante del Nilo, così saprò che futuro ho davanti.”»⁴⁰⁸

La prima vistosa differenza nelle traduzioni italiane emerge nella primissima riga, nel passo «*thinking that a turn at the chutes*». Manganelli traduce correttamente «con l'idea che forse un salto sugli scivoli», mentre Brioschi elimina il riferimento agli scivoli e generalizza il testo con «pensando che un giretto tra le attrazioni del luogo». Un'altra differenza si individua nella traduzione di «*But Tobin was a hardheaded man, and the sadness stuck in his skin*», che nella versione di Brioschi viene interamente tagliato,

⁴⁰⁶ O. HENRY, *Tobin's Palm*, in Id., *Complete Works of O. Henry The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, op. cit., pp. 1-2.

⁴⁰⁷ O. HENRY, *La palma di Tobin*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., pp. 23-24.

⁴⁰⁸ O. HENRY, *Il palmo di Tobin*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., pp. 57-58.

mentre Manganelli traduce correttamente «Ma Tobin era una testa dura e la tristezza gli si era attaccata alla pelle». Un'altra omissione nella traduzione di Brioschi si registra nel caso di «*crying balloons*», palloncini con il fischiello. Brioschi appiattisce e banalizza il testo riportando solo «palloni». Mentre nella frase che segue «*he scorned Punch and Judy, and was for licking the tintype men as they came*» si registra un'omissione nella versione di Manganelli «e quando s'imbatté nei fotografi, voleva picchiarli». Manganelli elimina il riferimento culturale a Punch e Judy, due celebri maschere inglesi utilizzate nel teatro dei burattini. Brioschi in questo caso generalizza, ma non elimina il riferimento: «disdegnò il teatrino dei burattini».

Il passo «*So I gets him down a side way on a board walk where the attractions were some less violent*» viene tradotto correttamente da Manganelli «E allora io lo porto su per una viuzza con tavole di legno, dove le attrazioni sono un poco meno violente», mentre si registra un'omissione in quella di Brioschi «Così lo tiro via e lo trascino da un'altra parte dove le attrazioni sono un po' meno violente». In quest'ultimo caso si perde il riferimento alla stradina secondaria o laterale che Manganelli riporta con “viuzza” e al fatto che sia una passerella in legno. Nel passo successivo si riscontra un altro problema traduttivo relativo alla presenza di una rima all'interno di un endecasillabo «*At a little six by eight stall Tobin halts*». Manganelli tenta di riprodurre il medesimo ritmo trovando una soluzione originale e altrettanto musicale «Davanti ad un casotto sei piedi per otto», mentre nella versione di Brioschi si perde la ritmicità del passo e il riferimento a l'ordine di grandezza del chiosco: «A un chioschetto grande così mi si blocca». La frase si conclude con «*Tobin halts, with a more human look in his eye*», Manganelli traduce riportando l'”alt” della versione originale «Tobin fa alt e gli occhi si fanno più umani». La parte conclusiva della medesima frase viene tradotta da Brioschi «con nell'occhio un'espressione già più umana». Questa traduzione sembra voler sottolineare il tono colloquiale della voce narrante, ma provoca inevitabilmente un effetto di artificiosa e innaturale costruzione.

La narrazione procede con un dialogo «“’Tis here,” says he, “I will be diverted.»». Manganelli ricalca la struttura e l'ordine sintattico dell'originale «“Qui,” dice “penso che mi divertirò», mentre Brioschi altera il senso testo di partenza introducendo elementi assenti «“Ecco quel che cercavo” dice». Questa scelta presuppone che Tobin stia cercando

qualcosa, mentre è chiaro che il protagonista non stava cercando altro se non un poco di sollievo dal tormento. Infine, un'altra differenza si riscontra nella traduzione di «*wonderful palmist*» che Manganelli impreziosisce scegliendo una versione più raffinata «prodigiosa chiromante», mentre in questa occasione Brioschi traduce alla lettera con «meravigliosa chiromante».

Tobin intraprende una conversazione con la chiromante e, all'incirca verso la fine del dialogo, le chiede se può rivelargli il nome del suo misterioso benefattore. In seguito i due amici si dirigono verso il molo per prendere il battello che li riporterà a Manhattan. In questo passo l'abilità del traduttore si nota in piccoli dettagli, nel cercare di riprodurre una lingua colorita e dinamica, fortemente espressiva:

«"Is his name set down?" asks Tobin. "Twill be convenient in the way of greeting when he backs up to dump off the good luck." [...]

On the boat going back, when the man calls "Who wants the good-looking waiter?" Tobin tried to plead guilty, feeling the desire to blow the foam off a crock of suds, but when he felt in his pocket he found himself discharged for lack of evidence. Somebody had disturbed his change during the commotion. So we sat, dry, upon the stools, listening to the Dagoes fiddling on deck. If anything, Tobin was lower in spirits and less congenial with his misfortunes than when we started.»⁴⁰⁹

«"C'è anche il nome?" chiede Tobin. "Sarebbe meglio. Per dargli il benvenuto quando si fa avanti con la cuccagna". [...]

Sul traghetto di ritorno, quando c'è l'uomo che grida: "Chi vuole il cameriere?" Tobin vuol dichiararsi colpevole, muore dalla voglia di soffiare via la schiuma da un boccale di birra, ma quando si fruga in tasca, si trova assolto per assenza di prove. Durante le complicazioni qualcuno si è occupato delle sue monetine. E noi sediamo secchi secchi sugli sgabelli, e ascoltiamo i terroni che suonano i violini. Caso mai, Tobin era più nero, meno tollerante delle proprie sventure di quando c'eravamo messi in cammino.»⁴¹⁰

«"C'è scritto anche il suo nome?" domanda Tobin. "Sarebbe opportuno, in modo da poterlo ringraziare." [...]

⁴⁰⁹ O. HENRY, *Tobin's Palm*, in Id., *Complete Works of O. Henry The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*, op. cit., pp. 2-3.

⁴¹⁰ O. HENRY, *La palma di Tobin*, in Id., *Memorie di un cane giallo*, tr. di G. Manganelli, op. cit., p. 25.

Mentre siamo sul battello, che torniamo, il cameriere dice: “Chi ha chiamato questo bell’ometto?” e Tobin si dichiara colpevole, sentendo il desiderio di soffiare via la schiuma da un boccalino di birra; ma frugando in tasca si trova senza un soldo. Qualcuno lo ha alleggerito durante il parapiglia. Così ci mettiamo su una panca, asciutti, ad ascoltare gli spagnoli che sviolinano in coperta. Comunque, l’umore di Tobin era più giù di quando eravamo partiti, e lui non era ancora disposto a fare buon viso alla mala fortuna.»⁴¹¹

Il passo si apre con un dialogo, Tobin domanda alla chiromante del Nilo se riesce, dalla lettura del suo palmo, a carpire il nome della persona che gli porterà fortuna «*Is his name set down?*». La formulazione della domanda denota uno stile informale caratterizzato da espressioni popolari e colorite. Una soluzione potrebbe essere “C’è scritto anche il nome?”. Manganelli traduce utilizzando un registro informale «C’è anche il nome?», mentre la formulazione di Brioschi sembra essere più articolata «C’è scritto anche il suo nome?». La motivazione che Tobin fa seguire a questa domanda è altamente figurativa «*Twill be convenient in the way of greeting when he backs up to dump off the good luck*», letteralmente “Sarebbe conveniente saperlo per accoglierlo quando si farà vivo a lasciarmi la buona sorte”. Il problema traduttivo di questa frase risiede nella sfumatura del verbo *dump off*, letteralmente “scaricare”, che lascia immaginare al lettore che la fortuna sia qualcosa di materiale e di fisico, che abbia un peso, e che la si possa “scaricare” a terra. Manganelli adotta una soluzione molto originale e creativa: «Sarebbe meglio. Per dargli il benvenuto quando si fa avanti con la cuccagna». Manganelli introduce il concetto culturo-specifico prettamente italiano della “cuccagna”, un luogo meraviglioso provvisto di ogni ben di Dio. Inoltre, questo termine richiama la cultura popolare facendo riferimento anche all’”albero della cuccagna”. In questo caso la traduzione di Brioschi appiattisce e banalizza il testo: «Sarebbe opportuno, in modo da poterlo ringraziare».

Il viaggio dei due amici procede via mare e mentre si apprestano a tornare a New York, Tobin manifesta l’intenzione di voler ordinare una birra, il cameriere allora chiede «*Who wants the good-looking waiter?*», ovviamente il cameriere si autocelebra dicendo di sé che è quello, forse l’unico, di bell’aspetto. Una possibile traduzione di questa battuta potrebbe essere “Chi ha chiesto di questo bel cameriere?”. Manganelli elimina il riferimento ironico del cameriere e traduce semplificando e banalizzando «Chi vuole il

⁴¹¹ O. HENRY, *Il palmo di Tobin*, in Id., *Il riscatto di Capo Rosso*, tr. di L. Brioschi, op. cit., pp. 59-60.

cameriere?», mentre Brioschi osa di più, ma non riesce a veicolare il significato dell'originale, risultando fuori contesto e traduce con «Chi ha chiamato questo bell'ometto?». Tobin vorrebbe placare la sua sete e ordinare una birra, ma controllando le tasche si accorge che nella rissa che ha provocato poco prima è stato derubato «*Tobin tried to plead guilty, [...], but when he felt in his pocket he found himself discharged for lack of evidence*». O. Henry introduce la metafora della colpevolezza; ovvero Tobin si pronuncia colpevole di aver chiamato il cameriere, ma nel momento in cui cerca il denaro nelle sue tasche non lo trova e dunque si ritrova assolto per mancanza di prove. Manganelli traduce inserendo il riferimento alla colpevolezza e all'assoluzione «Tobin vuol dichiararsi colpevole, [...], ma quando si fruga in tasca, si trova assolto per assenza di prove.», mentre Brioschi elimina parzialmente il riferimento «e Tobin si dichiara colpevole, [...]; ma frugando in tasca si trova senza un soldo». Jawn aggiunge «*Somebody had disturbed his change during the commotion*». In questo caso bisogna soffermarsi sul significato del verbo *disturbed*, che oltre al significato più immediato “disturbare”, vuol dire “spostare” e “mettere in disordine”. Dunque letteralmente starebbe a significare che qualcuno, durante il trambusto, ha spostato queste monete dalla tasca di Tobin. Manganelli traduce cercando di riprodurre l'effetto dell'originale «Durante le complicazioni qualcuno si è occupato delle sue monetine». Anche la traduzione di Brioschi risulta, in questo caso, particolarmente riuscita «Qualcuno lo ha alleggerito durante il parapiglia».

Sconsolati, i due amici, rimangono seduti sui loro sgabelli senza potersi permettere di gustare la birra, e pertanto le loro bocche rimangono asciutte «*So we sat, dry, upon the stools*». Manganelli traduce «E noi sediamo secchi secchi sugli sgabelli», ripetendo due volte l'aggettivo “secchi” ed evidenziando la sfortunata situazione in cui i personaggi s'imbattono. Brioschi modifica arbitrariamente il significato originale sostituendo agli sgabelli una panca «Così ci mettiamo su una panca, asciutti». La voce narrante conclude con «*listening to the Dagoes fiddling on deck*». I due protagonisti si ritrovano allora ad ascoltare i cosiddetti “Dagos”, termine slang per indicare in senso dispregiativo gli le persone di origine latina, soprattutto italiani, spagnoli e portoghesi. Questo termine è prettamente culturospecifico e non può essere né tradotto nella nostra lingua, in quanto difficilmente si identificano equivalenti, né può essere trascritto. Manganelli sceglie di tradurre “dagos” con un'equivalente della cultura d'arrivo:

“terroni”. Per quanto questa scelta possa essere discutibile, in qualche modo cerca di ricreare l’atteggiamento di sdegno nei confronti dei suonatori. La traduzione di Manganelli è pertanto «e ascoltiamo i terroni che suonano i violini», mentre quella di Brioschi ancora una volta generalizza «gli spagnoli che sviolinano in coperta». L’ultima frase del passo in analisi è una considerazione di Jawn sullo stato mentale di Tobin «*If anything, Tobin was lower in spirits and less congenial with his misfortunes than when we started*». *If anything* in aperture in questo caso starebbe a significare “dopotutto” e la traduzione letterale sarebbe “Dopotutto lo spirito di Tobin era ancora più abbattuto e ancor meno si accordava con le sue sfortune di quando eravamo partiti”. Manganelli traduce «Caso mai, Tobin era più nero, meno tollerante delle proprie sventure di quando c’eravamo messi in cammino», mentre Brioschi traduce «Comunque, l’umore di Tobin era più giù di quando eravamo partiti, e lui non era ancora disposto a fare buon viso alla mala fortuna».

6.4. Conclusioni

Le analisi condotte su questi tre racconti mostrano le difficoltà insidiose nel volgere in italiano queste brevi narrazioni, in apparenza semplici. Il principale problema traduttivo dei racconti di O. Henry è riconducibile ai *realia*. La lingua dello scrittore americano è semplice e colloquiale, ma è ricca di riferimenti specifici alla cultura americana – vedi gli esempi di *Jack Frost* e *seal coat* – e di espressioni idiomatiche. Nella versione di Manganelli si registra una precisa volontà di nobilitazione della prosa dei racconti di O. Henry. In molti casi prevale una ricercatezza lessicale, volta ad impreziosire il testo, che non si riscontra nella versione originale. La creatività di Manganelli⁴¹² aggiunge all'opera una dimensione paradossale e ironica. I personaggi di O. Henry sono dei piccoli antieroi, le loro storie sono pressoché irrilevanti, e dal punto di vista morale non insegnano nulla. Pertanto il contrasto tra una lingua raffinata, colta e ricercata e la pochezza dei personaggi, i quali sono sempre dotati di un'irriducibile dignità, contribuisce a creare un tono di spensieratezza ironia. Manganelli è come se ironizzasse su queste persone, eliminando aristocraticamente (o mettendo in dubbio con un sorriso di superiorità) quella patina di “nobiltà” che Henry non nega loro, malgrado la loro modestia. Le traduzioni realizzate da Brioschi appartengono, nella maggior parte dei casi, alla categoria di quelle addomesticanti, nelle quali i significati vengono perlopiù impoveriti, generalizzati e adattati alla cultura d'arrivo. Inoltre, in diverse occasioni, Brioschi sceglie di omettere di tradurre piccole porzioni di testo⁴¹³ e questo si riscontra principalmente in occasione di termini culturospecifici.

⁴¹² Confronta i casi di “esserucolo infernale” e “cuccagna”.

⁴¹³ Il caso di “maiale” nel racconto *Il palmo di Tobin*.

È stata osservata la scarsa passionalità dell'opera di James: ed in realtà ogni senso di passione, con la sua violenza effettuale, non può non esulare da questa prosa contemplativa, che appare come il medio che avvolge e leviga e intreccia ogni sentimento, ogni ansia ed ogni ardore.

Giorgio Manganelli

7. Manipolazione testuale: la traduzione di *Confidence* di Henry James

7.1. Manganelli, il giovane traduttore

Confidence è il quinto romanzo di Henry James, fu pubblicato per la prima volta in volume⁴¹⁴ nel 1879 nel Regno Unito dalla casa editrice Chatto & Windus di Londra e l'anno successivo, nel 1880, fu edito anche in America dalla Houghton, Osgood and Company di Boston. Sulla qualità di questo romanzo si è molto discusso e, come sottolinea lo studioso Gregory Dowling, si tratta forse di uno dei romanzi meno incisivi della produzione jamesiana:

«*Confidence*, first published in 1879, is generally accepted as being James weakest novel and at the present the only edition easily available in English is that of the Library of America. I can imagine that few people other than James experts will have read it – and even they may need their memories prodded.»⁴¹⁵

Come evidenzia ironicamente Dowling l'unica versione inglese disponibile di *Confidence* è inclusa in un tomo pubblicato dalla casa editrice The Library of America nel quale sono

⁴¹⁴ *Confidence* fu pubblicato per la prima volta, nello stesso anno, sulla rivista statunitense «Scribner's Monthly».

⁴¹⁵ G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli's Translation of Confidence*, in *Le traduzioni italiane di Henry James. Quarto seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese*, op. cit., p. 108.

raccolti tutti i romanzi di Henry James dal 1871 al 1880. Dowling ribadisce che il romanzo in questione è considerato dalla critica come il meno riuscito della produzione di Henry James. Molto probabilmente, come suggerisce Dowling, *Confidence* è stato letto esclusivamente da studiosi dell'opera omnia di Henry James e da pochi altri. Si tratta dunque di un'opera minore. La notorietà non coincide necessariamente con il suo valore, ma in questo caso si può affermare, con quasi assoluta certezza, che *Confidence* non rappresenta un contributo fondamentale nella vasta e interessantissima produzione dello scrittore.

Confidence è opera prevalentemente dialogica, la cui trama è molto semplice e lineare: lo sfondo sul quale si apre il romanzo, narrato in terza persona, è Siena. Bernard Longueville, artista, si trova a includere in uno dei suoi schizzi Angela Vivian, giovane e affascinante americana in viaggio con la madre per scoprire le bellezze del vecchio continente. Dopo un piccolo e divertente diverbio, sulla legittimità di aver incluso Angela nello schizzo, le strade dei due si separano. Qualche tempo dopo il giovane Bernard viene richiamato a Baden-Baden dall'amico fraterno e scienziato Gordon Wright. Quest'ultimo intende chiedergli un parere sulla giovane ragazza che intende sposare. Giunto a Baden-Baden Bernard scopre che la ragazza è Angela Vivian, che finge di non conoscerlo, e dopo averla frequentata per qualche mese sconsiglia all'amico di sposarla. Gordon sposa Blanche Evers, amica frivola e "sciocca" di Angela, e insieme fanno ritorno e si stabiliscono negli Stati Uniti. Dopo un paio di anni, lungo le rive di una spiaggia francese, Bernard incontra nuovamente Angela Vivian e si rende conto di essere sempre stato innamorato della giovane ragazza e per questo motivo ha sconsigliato all'amico di prenderla in moglie. Angela confessa a Bernard di aver rifiutato le due proposte di matrimonio di Gordon. Nel frattempo il matrimonio di Gordon e Blanche naufraga per i presunti tradimenti di quest'ultima. Quando Gordon scopre che l'amico Bernard e l'amata Angela sono prossimi al matrimonio la sua fiducia in Bernard vacilla. In Gordon s'insinua il dubbio che l'amico l'abbia tradito e ingannato ingiustamente e tenta di dissuadere Angela dall'idea di sposare Bernard e la prega di riconsiderare la sua offerta di matrimonio, convinto che la moglie lo stia per lasciare. Angela intuisce che entrambi i coniugi sono ancora innamorati, ma vivono una situazione di profonda e obnubilante sofferenza. Angela accetta la folle proposta di Gordon, di rimanere a casa sua per altre due settimane allontanando Bernard e celando il suo vero intento, quello aiutare la coppia

a superare le difficoltà. Il romanzo si conclude con un lieto fine: Angela riesce a riappacificare e a riconciliare gli spiriti dei due coniugi e si sposa con Bernard Longueville.

Confidence rappresenta un tentativo giovanile, una tappa fondamentale nel percorso di crescita e di maturazione dell'idea di romanzo in Henry James. La traduzione di *Confidence* ha avuto una funzione analoga nella vita di Manganelli. Difatti, si tratta della prima esperienza di traduzione dello scrittore, allora non ancora consapevole, giovane e inesperto. Nella carriera di Manganelli la traduzione di *Confidence* rappresenta un vero e proprio rito di passaggio: da neolaureato in Scienze Politiche⁴¹⁶, Manganelli, perlopiù sconosciuto e appena uscito dall'inferno della seconda guerra mondiale⁴¹⁷, fa il suo ingresso nel contesto editoriale italiano proponendosi come traduttore di Henry James. Come sottolinea Viola Papetti:

«È il 1946. Le officine dell'Istituto Editoriale Italiano licenziano la prima e unica traduzione italiana di *Confidence*, il quinto romanzo di Henry James. Traduzione e introduzione sono oggi riproposti, tali e quali, nella collana di Einaudi "Scrittori tradotti da scrittori". Anzi con qualche refuso in più. Sarebbe stato facile qualche anno fa per Manganelli ripercorrere le 300 pagine di *Fiducia* e correggere errori e refusi, ma scelse di non farlo. Volle lasciare questa onesta foto di sé, appena uscito dalla guerra, al primo assalto alla letteratura inglese e al mondo editoriale.»⁴¹⁸

In questa breve citazione Viola Papetti sottolinea come Manganelli, in occasione della ristampa della sua traduzione avvenuta nel 1990, si rifiutò, molto probabilmente anche per lo stato avanzato della malattia, di correggere i numerosi refusi che s'incontrano nella traduzione⁴¹⁹. Il Manganelli ventiquattrenne che s'avventurò nella traduzione di *Confidence*, proponendola all'Istituto Editoriale Italiano, non era di certo il Manganelli

⁴¹⁶ «L'anno è il 1946, e Manganelli, laureato da un anno in Scienze Politiche a Pavia con Beonio Brocchieri, è nella sua stagione di febbrile traduttore.» V. PAPETTI, *Presentazione*, in W. B. YEATS, *Drammi celtici*, Bur Teatro, Milano, 1999, p. 5.

⁴¹⁷ «Era stato un partigiano tranquillo in quel di Roccabianca, provincia di Parma. Una volta sola lo sfiorò il pericolo di finire davanti al plotone d'esecuzione tedesco, ma per colpa del suo profilo in apparenza non ariano.» V. PAPETTI, *Il giovane Manganelli scopre un raro James*, in «L'indice dei libri del mese», anno VIII, n. 4, aprile 1991, p. 15.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Viola Papetti segnala diversi refusi:

«Segnaliamo qualche refuso: a p. 21 r. 14 dove non si parla di "lavoratori" ma di "laboratori", a p. 59 r. 28 non c'è "verde" in nessuna delle versioni inglesi, a p. 179 r. 11 la risata non è "larga" ma "breve".» V. PAPETTI, *Il giovane Manganelli scopre un raro James*, op. cit., p. 15.

sicuro e stravagante della maturità. La scelta di tradurre *Confidence* risulta insolita per due motivi distinti: se da un lato, come sottolinea Dowling⁴²⁰, per come si sviluppò la carriera letteraria di Manganelli James non risulta essere un autore particolarmente congeniale alla sua sensibilità di scrittore⁴²¹, dall'altro bisogna necessariamente ricordare che nel 1946, anno in cui la traduzione venne licenziata, altre opere di Henry James, molto più rilevanti e maggiormente rappresentative, non erano ancora state tradotte⁴²². Sergio Perosa sostiene che il valore letterario dell'opera di Henry James in Italia, nell'immediato secondo dopoguerra, non venne adeguatamente riconosciuto e che l'autore americano venne accolto tiepidamente dalla critica italiana⁴²³. Perosa sottolinea altresì che a interessarsi a Henry James e alla sua produzione letteraria in Italia furono principalmente scrittori quali D'Arzo, Bassani, Soldati, Tomasi di Lampedusa e Manganelli. Solo quest'ultimi seppero riconoscere il valore, la raffinatezza e la forza innovatrice dei romanzi e dei racconti di James:

⁴²⁰ «And it is perhaps an even odder choice for Manganelli, considering the direction in which his literary career was to develop.» G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli's Translation of Confidence*, op. cit., p. 105.

⁴²¹ Nella maturità Manganelli sviluppò un'autentica avversione nei confronti della funzione morale e pedagogica svolta dalla letteratura. Viola Papetti sottolinea come la "fiducia" sia il tema morale dal quale si origina e si snoda la narrazione di questo romanzo:

«James intreccia questi personaggi attorno a un tema morale: la fiducia, una variante più sofisticata del "contratto" che i personaggi congrevisiani discutono indefessamente. Ma la fiducia corre da uomo a uomo, o dalla vecchia signora Vivian, puritana ma in fondo mercenaria, all'eventuale marito della figlia.» V. PAPERETTI, *Il giovane Manganelli scopre un raro James*, op. cit., p. 15.

⁴²² In uno studio sulla ricezione italiana delle opere di James Sergio Perosa sottolinea che la maggior parte delle traduzioni italiane delle opere di James si registra tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta del secolo scorso:

«Altre conferme di questo "girare attorno" a James, come l'ho chiamato, sono la sfilza di racconti e di romanzi brevi che separatamente o in brevi sillogi continuano a uscire senza soluzione di continuità fra il 1953 (*L'angolo allegro*) e gli anni Ottanta, passando per *La cifra nel tappeto* (1963), *Una vita londinese* (1968), *Il carteggio di Aspen* (1969), *Daisy Miller* (1971, con introduzione di Italo Calvino), varie traduzioni del *Giro di vite*, *Il riflettore* (1976), *In gabbia* (1981), *La lezione del maestro* (1983), e per le interessanti raccolte *Profili di donne* (1962, [...]) *L'ultimo dei Valeri e altri racconti* (1979), *Gli amici degli amici* e *La panchina della desolazione e altri racconti* del 1980, *Racconti di fantasmi* del 1981, *Le ombre del salotto: dieci storie fantastiche* (1983), ecc. [...] Il momento culminante è però rappresentato nel 1965-67 dalla raccolta in sei volumi, curata da Agostino Lombardo, dei *Romanzi* – quasi tutti romanzi rappresentativi, lunghi e brevi, ivi compresi quelli della "major phase" (*The Ambassadors*, *The Wings of the Dove*, *The Golden Bowl*, ed anche *The Sacred Fount*), fino ad allora accuratamente evitati.» S. PEROSA, *Introduzione: Henry James in Italia*, in *Le traduzioni italiane di Henry James. Quarto seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese*, Università Ca' Foscari, 15-16 novembre 1999, a cura di S. Perosa, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 2000, p. 16-17.

⁴²³ «Linati non ne scrive più. Aldo Camerino (altro "anglista" della prima ora) rimanere freddino; le quattro pagine che nel 1943 gli dedica il Maestro, Mario Praz (le sole fino a quella data), battono sul suo puritanesimo, sul suo estetismo, sul suo interesse non per i fatti, ma per la loro risonanza nell'anima, sul suo stile complesso: tre cose in contrasto con la temperie bellica e post-bellica in Italia, volta all'affermazione del neorealismo.» Ivi, p. 15.

«Insomma, James è scrittore disimpegnato, fin troppo raffinato e complicato per l'epoca (qualcosa di analogo accadeva in quegli anni, e dopo anche per Virginia Woolf). Semmai lo amano e lo prediligono altri scrittori, facendone uno “scrittore per scrittori”: da Silvio D'Arzo [...] a Giorgio Bassani, a Mario Soldati, che lo riconoscono e utilizzano come ispiratore e maestro, da Giuseppe Tomasi di Lampedusa (che però, come oggi vediamo dalla pubblicazione delle sue lezioni di letteratura inglese, fa più di qualche svarione, e ama anch'egli *Giro di vite* e “L'altare dei morti” sugli altri) a Giorgio Manganelli, che nel 1946 traduce *Confidence*.»⁴²⁴

Sebbene *Confidence*, per le modeste qualità che presenta, non possa essere ritenuto un romanzo particolarmente rilevante, il merito di Manganelli, e di altri scrittori, sarebbe stato quello di aver riconosciuto la potenzialità letteraria di Henry James, precedendo di qualche decennio la critica canonica. Questo è facilmente deducibile dalla generosa introduzione al romanzo firmata da Manganelli, che corrobora l'idea che lo scrittore fosse particolarmente familiare con l'opera di Henry James⁴²⁵ e mette in luce la stima profonda che giovane scrittore nutriva per quest'ultimo:

«In tale evoluzione, è ormai riconosciuta una parte eminente all'opera di Henry James; anzi possiamo ritenerlo senz'altro uno dei primi in cui molti sostanziali elementi della narrativa moderna si pongano on assoluta purezza. Egli pare conscio pienamente del valore della psicologia come “fatto”, e cioè come elemento sufficiente alla narrazione, come valore narrativo puro, anzi al di fuori d'una realtà che ha validità in quanto risolta in psicologia. Se si considera che *À la Recherche du temps perdu* apparve nel 1913-17, e che James aveva pubblicato *The American* nel 1877, nel 1880 il *Portrait of a Lady*, si comprenderà tutto il valore di un'anticipazione che ci rende questo scrittore, ormai lontano più di mezzo secolo, singolarmente fraterno e vicino.»⁴²⁶

In questa *Introduzione* Manganelli si concentrò principalmente sul concetto di psicologia come “fatto narrativo puro” nella prosa di Henry James. Questo aspetto è particolarmente rilevante in quanto la medesima considerazione, seppure formulata in maniera diversa, si riscontra in diverse occasioni negli scritti giovanili di Manganelli⁴²⁷.

⁴²⁴ Ivi, p.16.

⁴²⁵ Manganelli nell'introduzione a *Fiducia* non fa mai riferimento, in maniera dichiaratamente aperta, all'opera in questione, ma esplora brevemente l'intera produzione e la tecnica narrativa di Henry James facendone risaltare le qualità.

⁴²⁶ G. MANGANELLI, *Introduzione*, in H. James, *Fiducia*, trad. di G. Manganelli, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1946, pp. 9-10.

⁴²⁷ Nel 1945, anno che precede la pubblicazione della traduzione di *Fiducia*, Manganelli, allora ventitreenne, teneva un diario e scriveva:

Il personaggio e la vastità delle sue emozioni si trasformano in paesaggio da esplorare, gli accadimenti della narrazione vengono momentaneamente accantonati, anzi vengono totalmente assorbiti dai personaggi, per lasciare spazio all'introspezione:

«Questa prosa ci appare nel suo vero aspetto, come un sottile tessuto di vibrazioni e sensazioni, di parziali presenze e non totali assenze, disposte in un ritmo, un intreccio di ritmi, che in ultima analisi è l'essenza della sua opera, delle sue creature, della sua stessa prosa. Il personaggio non campeggia in uno splendido deserto che lo isola e esalta; è esso stesso "paesaggio", qualcosa di simile ad un'urna preziosa che racchiude materia ancora più preziosa; è l'involucro cristallino di una realtà più interessante, più valida: un mondo magico, scomposto a sua volta in innumerevoli elementi di ricamo. Ne sorge qualcosa di analogo ad uno spartito musicale; è una composizione di estrema intelligenza, retta da segrete regole matematiche, e la cui bellezza si fonda su labili e intoccabili presenze.»⁴²⁸

Henry James privilegiò quello che Perosa definisce «principio della soggettività»⁴²⁹ e il giovane Manganelli riuscì, nel 1946, a cogliere questo elemento che contraddistingue distintamente la prosa dello scrittore americano dimostrando, già allora, un acume critico e una sensibilità letteraria profondamente sviluppati. Inoltre, Manganelli, in questo breve frammento, paragona la prosa di Henry James ad uno spartito musicale, nel quale tutte le voci e gli elementi sonori sono magistralmente orchestrati e sorretti da una rigida struttura matematica. Come sottolinea Nigro, «il riconoscimento della trama sonora della prosa di James si accompagna [...] all'individuazione del ritmo come sistema generativo del

«Questo diario non deve contenere avvenimenti: deve essere pura esplorazione. I fatti non hanno senso al di fuori di chi li compie.»; «È bello aprire la pagina senza sapere quello che cosa scriverò: ed io sono il protagonista della mia quotidiana avventura. Tutto ciò che mi passa accanto diviene me: nulla esiste che non sia me stesso.»; «I "fatti" sono di per sé fatui e implausibili. Sono spoglie vuote e smorte. Veramente reali e concreti sono gli accadimenti che arredano gli spazi mentali. Il racconto è quindi refrattario alla narrazione. Lascia che tutto accada senza che nulla succeda, riconoscendosi solo nell'ispezione dei paesaggi dell'"io".» S. NIGRO, *Il laboratorio di Giorgio Manganelli*, in G. Manganelli, a cura di S. Nigro, *Ti ucciderò mia capitale*, Adelphi, Milano, 2011, p. 347.

⁴²⁸ G. MANGANELLI, *Introduzione*, in H. James, *Fiducia*, op. cit., pp. 10-11.

⁴²⁹ «Privilegiando il "centro d'interesse" e il dramma della coscienza, l'"avventura soggettiva" dei suoi "narratori" interni alla vicenda, per i quali l'"avventura soggettiva" dei suoi "narratori" interni alla vicenda, per i quali l'acquisizione di consapevolezza si identifica con il procedere dell'azione e l'assorbe in sé, James avrebbe finito per inserire e valorizzare nell'organismo del romanzo il principio della soggettività, e più avanti del soggettivismo, con i corollari dell'ambivalenza o ambiguità di visione e presentazione, della natura sfuggente ed elusiva dei fatti narrati, del ruolo che il lettore stesso è chiamato a svolgere per coglierli, interpretarli e chiarirli. La *fine consciousness* diventa specchio dell'argomento, e il "campo riflesso" della vita ha il sopravvento sulla realtà, rifrangendola e frantumandola, senza più eccessive speranze di ricomporla.» S. PEROSA, *Teoria americane del romanzo 1800-1900 da Poe a Melville da Cooper a Joyce un'antologia e uno studio critico dei grandi precursori del modernismo*, Bompiani, Milano, 1986, p. 35.

racconto e come “qualità segreta della vicenda”⁴³⁰. Grazie al confronto con la prosa di Henry James Manganelli acquisì una maggiore consapevolezza della ritmicità della narrazione. Grazie a questa prima esperienza di traduzione Manganelli individuò nel ritmo e nella composizione delle sonorità delle parole un elemento bastevole alla narrazione⁴³¹. Inoltre, emerge con determinante chiarezza la propensione di Manganelli nei confronti di operazioni letterarie che si originano da sistemi normativi ben definiti, da regole e forme stringenti e codificate. Pertanto, dalla lettura dell’introduzione a *Fiducia* emergono alcuni elementi e concetti fondamentali che preannunciano l’elaborazione del suo personalissimo percorso letterario⁴³².

Nella sua trentennale carriera di scrittore e critico Manganelli manifestò il suo interesse e la sua attrazione per lo spartito che si origina dalla composizione attenta delle sonorità delle parole. Quest’ultime prescindono dal loro significato: l’involucro e la forma prevalgono sulla sfera semantica. Inoltre, il giovane Manganelli nel suo breve saggio introduttivo a *Fiducia* cercò analizzare e di spiegare la raffinatezza della tecnica narrativa e la peculiarità della struttura del periodo nella prosa di Henry James:

«Scendendo alla minuta analisi della tecnica narrativa, si noterà come il periodo di Henry James, pure assai vario, raramente differisca in modo rilevante da un modulo costante: in realtà, come le anime che s’addensano nelle sue pagine, le frasi che raccolgono le loro emozioni e le conducono all’espressione, sono essenzialmente sottili variazioni su pochi temi fondamentali, ed è il gusto più vigile, la sfumatura più significativa, è proprio da scoprire in queste minime e originali modificazioni. La sua frase ha un inconfondibile aspetto di armonia nata da una intelligenza limpida e attiva, un senso di equilibrio compiuto, che comunica a tutta l’opera tanta parte del suo fascino silenzioso. [...] La sua prosa si costruisce così a due piani; uno di essi è quello visibile

⁴³⁰ S. NIGRO, *Asterischi manganelliani*, in «Autografo», n. 45, Novara, 2011, p. 15.

⁴³¹ A tale riguardo, a distanza di più di un quarantennio, Manganelli affermò:

«Il fatto che le parole hanno dei suoni è fondamentale perché l’accostamento, il ritmo, la giacitura, il cadere, il giustapporsi o lo scindersi delle parole fa sì che queste parole agiscano in una maniera molto sottile, molto losca direi, leggermente impudica, proprio suggerendo delle immagini e delle fantasie che sono legate alla sonorità della frase.» G. PULCE, *Lettura d'autore, conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Bulzoni, Roma, 1988, pp. 93-94.

⁴³² «Manganelli non insegue l’esattezza ma il ritmo, non la parola che catturi come nessun’altra cose o concetti, ma il rimbombare di una pagina ricca e satura.» M. BRICCHI, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Interlinea, Novara, 2002, p. 61.

che ci scorre innanzi, e l'altro, non meno indispensabile, ci viene suggerito, o ci si rivela in sùbiti silenzi e allusioni a fior di labbro.»⁴³³

Manganelli allude al mondo visibile – sonoro – e al quello invisibile – silente – che si alternano in maniera armonica nelle pagine scritte da Henry James. Questo passo, ancora una volta, sembra raccontare molto di più sul percorso personale di Manganelli rispetto a quello del suo oggetto, la prosa di Henry James. Le variazioni e le sfumature di questa trama sonora interessarono particolarmente Manganelli. Egli, in diverse occasioni, si avvale delle variazioni per alterare e deformare le forme letterarie canoniche. Sembra chiaro che Manganelli lesse le opere di Henry James attraverso le sue peculiari lenti critiche, individuando e selezionando, con particolare attenzione, tutti gli elementi che sentiva intimamente connessi con l'elaborazione del suo personale progetto letterario.

⁴³³G. MANGANELLI, *Introduzione*, in H. James, *Fiducia*, op. cit., p. 14.

7.2. Due analisi traduttive a confronto: Gregory Dowling e Viola Papetti

Gregory Dowling, in occasione di una giornata di studi dedicata alle traduzioni italiane di Henry James, tenutasi all'Università Ca' Foscari di Venezia⁴³⁴, scelse di presentare uno studio sulla qualità della traduzione di *Confidence* realizzata da Manganelli. Le premesse di questo studio, come suggerisce l'autore, si proponevano come obiettivo quello di indagare i risultati di questa prima esperienza di traduzione di Manganelli e se, da questo incontro-scontro con il testo di Henry James, ne fosse risultato, come nei casi delle traduzioni della maturità, un felice connubio. Nonostante Dowling dimostri di conoscere e di stimare il lavoro letterario successivo di Manganelli, assumendo sin da subito un tono apologetico nei suoi confronti, riconoscendo allo scrittore italiano le attenuanti della giovane età e della scarsa diffusione della lingua inglese nel nostro Paese⁴³⁵, le conclusioni a cui giunge, che vengono anticipate sommariamente nelle primissime pagine del saggio, sono pressoché negative. Dowling sottolinea come la prima esperienza di traduzione di Manganelli abbia rappresentato un fallimento dal punto di vista linguistico e traduttologico. Un fallimento dal quale è stato possibile raccogliere dei risultati da un punto di vista critico:

«[...] when this conference was first proposed I found myself intrigued by the confrontation between two very different writers. I was interested to study the result – weather it would prove to have been a fruitful engagement or an ugly clash. Well, having studied Manganelli's translation of *Confidence* closely, I can sum up my impressions by stating that it seems to have been a clash – but one from which some critical fruits can be perhaps be plucked.»⁴³⁶

A differenza di Viola Papetti che, nella sua breve recensione *Il giovane Manganelli scopre un raro James*, sembra elogiare oltre modo la traduzione e la scelta dell'amico Manganelli, Dowling sembra porsi in una posizione critica diametralmente opposta. Tuttavia la recensione di Viola Papetti svela qualcosa in più sull'esperienza da “partigiano

⁴³⁴ Il saggio è contenuto nel volume degli atti del quarto seminario di traduzione italiana dall'inglese dedicato a Henry James (2000), promosso dall'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti e dal Dipartimento di anglistica dell'Università Ca' Foscari di Venezia, dal titolo *Le traduzioni italiane di Henry James*.

⁴³⁵ «I realise that this may prove a little unfair on Manganelli, since I will thus be concentrating on the weakness rather than the strengths of his work; all I can do by way of extenuation is point out that he was only twenty-four at the time and that English was of course not widely known in Italy in those years – and, more importantly, that is clear that James was not as congenial subject to him as, say, Poe or Webster.» G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli's Translation of Confidence*, op. cit., p. 107.

⁴³⁶ Ivi, p. 108.

tranquillo” di Manganelli e soprattutto sul ritrovamento dell’opera e sull’origine di questo progetto traduttivo:

«Era stato un partigiano tranquillo in quel di Roccabianca, provincia di Parma. Una volta sola lo sfiorò il pericolo di finire davanti al plotone d'esecuzione tedesco, ma per colpa del suo profilo in apparenza non ariano. Alto, magro, occhialuto avrà pescato con dita curiose i due tomi di *Confidence* su qualche bancarella milanese, ben sapendo che si trattava dell'edizione più rara di quel romanzo, pubblicata a Londra nel 1879 da Chatto & Windus e non utilizzata nemmeno nell'edizione critica a cura di H. Ruhm (1962).»⁴³⁷

La recensione di Viola Papetti assume, in diverse occasioni, toni prettamente celebrativi nei confronti della traduzione dell’amico e si articola in diversi paragrafi: dapprima introduce il giovane e sconosciuto traduttore e ricostruisce brevemente la tragica cornice storica (l’Italia del secondo dopoguerra), racconta le vicende del fortunato ritrovamento del romanzo ed esalta la scelta di voler tradurre un’opera così “rara”, segnala inoltre i refusi e gli arcaismi che ammantano la prosa jamesiana di *Fiducia*. Quest’ultimo punto viene supportato da esempi concreti, difatti la Papetti imbastisce un confronto linguistico, sebbene sommario e limitato, di alcuni traduttori e analizza le soluzioni adottate da Manganelli:

«Abbandoniamo i refusi per un'occhiata al tavolo di lavoro del giovane traduttore: il suo ricamo sul ricamo jamesiano è troppo fine per non presupporre che non consulti almeno il Concise Oxford e il Premoli. Il Premoli gli suggerisce di tradurre “inn” con “osteria” a p. 3 r. 4, memore di un’Italia rusticana in cui l'osteria era “anche albergo per viaggiatori di bassa condizione”, “I am making love” con “Sto facendo all'amore” (p. 18 r. 2) nel senso “dell'onesto praticarsi che fanno i fidanzati”, e “vow” con “protesta” (p. 205 r. 27) in quanto “solenne dichiarazione della propria volontà”. Questi arcaismi sorprendono nel passo leggero e rapido di questa prosa.»⁴³⁸

Gli arcaismi che Manganelli introduce nel testo conferiscono alla prosa un tono desueto e vetusto, ma al tempo stesso aggiungono, stratificano e colorano i significati del romanzo di Henry James in maniera del tutto arbitraria. Il caso più rappresentativo di questa strategia traduttiva è la traduzione di “vow”, comunemente giuramento, promessa, voto, che Manganelli traduce con eccesso di zelo con il termine antico “protesta”. Questa

⁴³⁷ V. PAPERETTI, *Il giovane Manganelli scopre un raro James*, op. cit., p. 15.

⁴³⁸ *Ibidem*.

tipologia di scelte traduttive mettono in evidenza la precoce predilezioni di Manganelli nei confronti dei significati dimenticati e ormai caduti in disuso nella lingua corrente. Emerge, dunque, la sua inclinazione nei confronti di un certo manierismo linguistico⁴³⁹, per il recupero di termini barocchi e per le infinite possibilità di significazione delle parole⁴⁴⁰. Inoltre, Viola Papetti nell'ultima parte della recensione fa un breve cenno alle dinamiche della narrazione del romanzo e, nella parte conclusiva, si concentra sull'analisi delle scelte traduttive esaltando alcune scelte discutibili, apparentemente immotivate:

«Alla sua prima apparizione Angela è descritta in uno strano vestito grigio “fermato in alto, come era allora di moda e sfoggiava l'ampio orlo di un corpetto rosso” (p. 9 r. 4-5) in inglese “... a gray dress, fastened up as was then the fashion, and displaying the broad edge of a crimson petticoat”. Alla maniera vittoriana l'audace Angela sollevava un po' la gonna su quella che impropriamente chiameremmo sottogonna, mostrando quel rosso luciferino del suo orgoglioso carattere. Se James concede che Angela sia una perfetta signora (“a perfect lady”), Manganelli si limita a “una giovane perfetta” (p. 12 r. 23). La vigile madre avrebbe “sui capelli un nastro di morbido biancore, come l'ala di una colomba” (p. 25 r. 27) per “a band of hair as softly white as a dove's wing”. Anche il parasole rosa (“pink parasol”) di Blanche si carica di pericoli allorché diventa “un parasole purpureo” (p. 73 r. 8), e lei non ha le “incantevoli trecce” (p. 91 r. 31) di certe ragazze emiliane degli anni quaranta, ma boccoli (“tresses”. “Conversation House”, introvabile in qualsiasi dizionario, è genialmente tradotto con “Casinò”. Di questo ingenuo, felice, antico merletto siamo grati al giovane Manganelli.»⁴⁴¹

Sembra chiaro a questo punto che nella sua traduzione Manganelli aggiunge e modifica in maniera arbitraria alcuni elementi laddove nella versione originale di quest'ultimi non ve n'è traccia. Difatti, il “*pink parasol*” cambia inspiegabilmente colore diventando “purpureo”. Manganelli nel tradurre *Confidence* elabora una prosa sensibilmente impregnata della propria personalissima bizzarria letteraria e stilistica. Le conseguenze di

⁴³⁹ «Il manierismo è un linguaggio che accelera le parole usate in modo corretto, chiaro e castigato dal precedente classicismo, le rende più aggressive e, le stravolge e le destabilizza. È il culto di ciò che vorrei chiamare l'errore della scrittura, per me una componente fondamentale. Il testo, in qualche modo, deve essere sbagliato, ci deve essere dentro – come dicevo dell'ombra. Se il testo non è sbagliato, questo significa che è incapace di recepire l'ombra, vale a dire il proprio lato notturno. In quel caso è un testo misero defraudato delle sue vere possibilità. L'altro caso lo chiamerei manierismo. Tutto ciò lo fa il linguaggio; l'autore, cioè io, non c'entra affatto.» E. MAEK-GÉRARD, *La ditta Manganelli*, in G. Manganelli, a cura di R. Deidier, *La penombra mentale*, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 180.

⁴⁴⁰ «Il linguaggio per me è una tecnica di adescamento per far sí che anche altri possano entrare nel mondo verbale in cui vivo.» Ivi, p. 181.

⁴⁴¹ V. PAPPETTI, *Il giovane Manganelli scopre un raro James*, op. cit., p. 15.

queste scelte traduttive alterano inevitabilmente il tono dell'opera e soprattutto non riproducono gli effetti e le caratteristiche stilistiche del testo in lingua originale. *Confidence* è un romanzo che si avvale di una lingua semplice e cristallina, lontana dal sistema inafferrabilmente polisemico al quale afferisce Manganelli. Questa problematicità viene sollevata da Gregory Dowling, il quale sottolinea che il risultato di questa strategia, messa in atto da Manganelli, porti alla creazione di un testo fortemente connotato:

«[...] there is the danger of introducing strangeness where none is intended in the original: of the translator imposing his own quiriness on the author's plainness. And there is perhaps a particular risk of this in the case of *Confidence*, which contains a peculiar mixture of Jamesian originality and novelettish clichés. The story poses some genuinely intriguing problems, of an artistic and ethical nature, and then ducks them, in the interest of a magazine-style tidy ending.»⁴⁴²

Manganelli inoltre interviene sul linguaggio modificando sensibilmente la percezione che il lettore ha dei personaggi del romanzo. Difatti, alcuni studiosi dell'opera jamesiana ravvisano nei personaggi di Bernard e di Gordon l'ombra dei fratelli Henry e William James. Il primo incarna le virtù artistiche e creative, mentre il secondo rappresenta la ragione e la logica incorruttibili. Seguendo questa lettura Manganelli, come sottolinea Dowling, sembra essere ansioso di costruire un Bernard diverso rispetto a quello presentato nel testo inglese. Manganelli, agendo puntualmente sul testo, fornisce al lettore italiano una versione che esalta e rafforza la figura di Bernard e di conseguenza quella dell'artista, modificando sensibilmente alcune caratteristiche presenti nelle varie descrizioni del personaggio:

«According to Kaplan, who, like so many biographers, is perhaps rather too fond of finding tidy parallels in the writer's life, Bernard and Gordon could represent Henry and William James, the man of imagination and the man of dry and controlled reason. [...] Manganelli seems anxious to make more of Bernard than James himself does. He misreads the first sentence – “He had not made much of the law...”, so that Bernard's feckless insouciance becomes a rather magnificent instance of Emersonian self-reliance; “accomplished” – *istruito* or *colto* – becomes “*perfetto*”,

⁴⁴² G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli's Translation of Confidence*, op. cit., p. 110.

which gets both Bernard's character wrong and his relation to others – highly important in a novel which makes much of the pressure of people's opinions.»⁴⁴³

In realtà, come suggerisce Dowling, l'arte di Bernard è solo un pretesto per dare origine alla narrazione di *Confidence*. Difatti, nella scena iniziale, ambientata a Siena, Bernard dipinge la facciata di una chiesa e decide di incorporare nel dipinto la figura di una giovane, Angela, che l'ha appena visitata ed è uscita dalla porta principale. Il tema del valore dell'arte e il rapporto della creatività con la ragione non viene assolutamente sfiorato nel testo, che si connota come una commedia romantica intrisa di banali cliché narrativi. Nell'analisi linguistica condotta da Dowling emerge sin dalle primissime pagine della traduzione la volontà di Manganelli di costruire nella figura di Bernard un personaggio più incisivo:

«Bernard's art merely appears to serve as an excuse for an amusing opening scene – in which the hero, painting a picturesque landscape in Siena, rather impertinently includes the figure of the young lady who has emerged from the church. This scene sets the tone for the rest of the novel: one of light, charming comedy, and also anticipates one of the themes the novel is to develop, although never in depth: that of the “right” to include other people – to take possession of them, whether artistic or moral – within our own schemes of life.

Manganelli makes an interesting slip in this scene:

I will put her into my sketch. She has simply put herself in. It will give it a human interest.

La metterò nel mio schizzo. Ci si è messa dentro lei, semplicemente. Darò al quadro un interesse umano.

A tiny slip, but one that makes Bernard more decisive, more determined to exploit the human potentialities of the girl, to transform her into material.»⁴⁴⁴

È altamente improbabile che l'errore sopracitato da Dowling possa essere frutto di una svista del traduttore. Manganelli, in questo caso, decide deliberatamente di modificare il testo rendendo Bernard il soggetto, l'agente, colui che determina l'azione, mentre nel testo originale si conserva una forma impersonale che lascia immaginare che la decisione,

⁴⁴³ Ivi, pp. 110-111.

Il testo citato nell'estratto è il seguente:

F. KAPLAN, *Henry James: The Imagination of Genius*, Hodder & Stoughton, London, 1992, p. 214.

⁴⁴⁴ G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli's Translation of Confidence*, op. cit., p. 111.

di includere la giovane nel dipinto, sia guidata dal gusto, dall'impressione del momento e che soprattutto non sia determinata dalla volontà del protagonista. Dowling prosegue nel cercare nel testo tradotto elementi che avvalorino la tesi che Manganelli abbia restituito al lettore italiano un Bernard sostanzialmente diverso:

«Manganelli's Bernard is again more vigorously assertive of his own worth in two other instances in this scene: "I have a great deal of talent" becomes "*ho un grande ingegno*", a "great deal of" being much vaguer and considerably less assertive than "*grande*"; after saying that the picture is merely a study for his own future purposes, he offers it to the girl's mother, explaining the inconsistency thus: "Set it down to my esteem, madam"- meaning, of course, his esteem for her. This becomes the strangely vaunting: "*Considerate ciò [his inconsistency] un mio merito.*"»⁴⁴⁵

Manganelli, secondo Dowling, agisce sul linguaggio trasformando profondamente la percezione che il lettore si costruisce del personaggio di Bernard. La frase "*I have a great deal of talent*", letteralmente "sono abbastanza dotato", nella versione di Manganelli viene effettivamente totalmente stravolta in "*ho un grande ingegno*". La "dote" o il "talento" si trasformano in "ingegno". Il personaggio di Bernard nella versione manganelliana è pieno di risorse che vanno oltre all'ambito artistico. Si staglia dunque una figura dai connotati prettamente manganelliani soprattutto nella soluzione trovata per la seconda frase sopracitata da Dowling: «"*I will admit, said Longueville, "that I am very inconsistent. Set it down to my esteem, madam"*»⁴⁴⁶ che Manganelli traduce: «— Lo ammetto – disse Longueville. – Io sono colto incoerente. E considerate ciò come un mio merito»⁴⁴⁷. Nella resa di questa frase un primo problema si individua nel frammento "Io sono colto incoerente", formulazione alquanto insolita e criptica per "— Lo ammetto – disse Longueville. – Sono molto incoerente." La seconda frase pone un problema traduttivo maggiore: "*Set it down to my esteem, madam*" starebbe a significare "Consideratela prova della stima che nutro nei vostri confronti, signora". Il "merito" viene deliberatamente aggiunto da Manganelli. Questa tendenza, ad esaltare e modificare il testo originale, Dowling la riscontra soprattutto nella resa degli aggettivi:

«A similar tendency to magnification is often at work in Manganelli's rendering of James's adjectives. The pathetically comic figure of Captain Lovelock is depicted as "rather rakish",

⁴⁴⁵ Ivi, pp. 111-112.

⁴⁴⁶ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, Library of America, New York, 1983, p. 1049

⁴⁴⁷ H. JAMES, *Fiducia*, op. cit., p. 36.

which is translated as “*alquanto dissoluto*”. Bernard is described as having been “very fond of” Bostonian society; this becomes “*profondamente innamorato...*”. There are also one or two plain blunders, so that the sentence, “I have told him some pretty bad things” is rendered “*gli ho confidato delle cose cattive e graziose*” – an intriguingly incongruous combination but also, I’m afraid, just plain wrong.»⁴⁴⁸

In questo caso “*rather rakish*” è tratto da un dialogo tra Bernard e Gordon, in cui quest’ultimo chiede all’amico un parere sul Capitano Lovelock: «“*Is he a clever man?*” “*I haven’t talked with him much, but I doubt it. He is rather rakish; he plays a great deal”.*»⁴⁴⁹ Manganelli traduce questo scambio di battute: «“È un uomo intelligente?” “Non ho parlato molto con lui, ma ne dubito. È al quanto dissoluto; gioca molto.”»⁴⁵⁰ In questo caso la traduzione di Manganelli non sembrerebbe esaltare o alterare il significato dell’aggettivo “*rakish*” come invece suggerisce Dowling. Mentre il secondo caso preso in analisi, l’espressione “*very fond of*”, per essere analizzata con la dovuta perizia dovrebbe, come nel caso precedente, essere contestualizzata. Dowling si riferisce al seguente passo che apre il nono capitolo del romanzo:

«He regretted her evasive deportment, for he found something agreeable in this shy and scrupulous little woman, who struck him as a curious specimen of a society of which he had once been very fond.»⁴⁵¹

Passo che Manganelli traduce:

«Gli spiaceva quel suo comportamento evasivo, poiché egli trovava qualcosa di gradevole in quella piccola donna timida e scrupolosa, che gli appariva come un curioso campione di una società di cui un tempo era stato profondamente innamorato.»⁴⁵²

L’espressione in questione, a ragion veduta, potrebbe essere tradotta in maniera meno enfatica con “alla quale era particolarmente affezionato”, ma non sembra stonare nel contesto. Inoltre, come sottolinea Dowling, si riscontrano nel testo tradotto alcuni “abbagli” come nel caso di “*I have told him some pretty bad things*” che erroneamente viene

⁴⁴⁸ G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli’s Translation of Confidence*, op. cit., p. 112.

⁴⁴⁹ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, op. cit., 1983, p. 1089.

⁴⁵⁰ H. JAMES, *Fiducia*, op. cit., p. 74.

⁴⁵¹ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, op. cit., p. 1070.

⁴⁵² H. JAMES, *Fiducia*, op. cit., p. 105.

tradotto da Manganelli con “gli ho confidato delle cose cattive e graziose”. In questo caso l’aggettivo “*pretty*” non indica “graziose”, bensì in questo caso si tratta di un *intensifier*, ovvero un aggettivo che rafforza il significato del nome al quale si riferisce. Pertanto una traduzione più accurata potrebbe essere “Gli ho confidato delle cose piuttosto cattive/brutte”.

La traduzione di *Confidence* realizzata da Manganelli in alcuni casi pone particolare enfasi sulla resa italiana di alcuni aggettivi, che vengono intensificati e modificati, soprattutto quelli più vicini alla sua sensibilità di scrittore. Dal punto di vista semantico Dowling osserva come la scelta di tradurre alcuni aggettivi, quali *fascination* e *charm*, sia piuttosto discutibile:

«One semantic area in which Manganelli’s choices are disputable is that of “fascination” and “charm”:

Longueville’s little figure was a success - a charming success, he thought, as put on the last touches.

La piccola figura riuscì splendidamente a Longueville: proprio una cosa splendida, pensò, dando gli ultimi tocchi.

I suppose that what I feel is a sort of fascination; but that is just what I don’t like. Hang it, I don’t want to be fascinated – I object to being fascinated.

Suppongo che quello che sento sia una specie di sortilegio; ma proprio questo non mi piace. Accidenti, non voglio essere stregato; mi oppongo a essere stregato.

To be fascinated is to be mystified. Damn it, I like my liberty – I like my judgment!

Essere stregati è una mistificazione. Accidenti, mi piace la mia libertà, mi piace il mio giudizio.

The word “fascination” obviously has its semantic roots in the area of witchcraft; the Latin *fascinum* means a spell, and we can imagine that James is aware of this and may wish to play on the idea. However, the word, in current parlance – and in that of James’s time – is much weaker than the Italian *stregato* – and it is possibly the extra emphasis that Manganelli has added that leads him into the blunder of: “*Essere stregati è una mistificazione*”, which quite definitely misses

the point, making Gordon apparently dismissive of the blatant danger of fascination, rather than wary of its insidious snares.»⁴⁵³

Dowling riconosce la derivazione latina della parola “*fascination*” in “*fascinum*”, letteralmente “incantesimo”, e sebbene affermi che James fosse a conoscenza della radice semantica il significato che egli attribuì a codesta parole è molto più debole. Dowling molto probabilmente si riferisce a significati che non afferiscono alla sfera della magia, ma a quello della fascinazione. Nella frase «*Longueville’s little figure was a success - a charming success, he thought, as put on the last touches*» che Manganelli traduce «La piccola figura riuscì splendidamente a Longueville: proprio una cosa splendida, pensò, dando gli ultimi tocchi» Dowling sottolinea l’inadeguatezza della resa di “*charming success*”. In questo caso Manganelli, attraverso una circonlocuzione, modifica sensibilmente la frase originale che potrebbe essere tradotta con “un successo/capolavoro incantevole”. Quest’ultimo aggettivo, “incantevole”, avrebbe conservato in maniera più aderente la radice semantica dell’aggettivo “charming”. La seconda frase analizzata da Dowling, «*I suppose that what I feel is a sort of fascination; but that is just what I don’t like. Hang it, I don’t want to be fascinated – I object to being fascinated.*», pone il problema della traduzione del nome “*fascination*” e dell’aggettivo “*fascinated*” che Manganelli traduce rispettivamente con “sortilegio” e “stregato”. In questo caso la traduzione di Manganelli sembrerebbe essere più enfatica, mostrando un Bernard particolarmente sensibile al fascino di Angela, predisposto a rimanerne addirittura stregato dal suo incantesimo. In questo caso, come suggerisce Dowling, si potrebbe suggerire una traduzione semanticamente meno connotata, ricalcando la versione originale “Suppongo che quello che sento sia una specie di fascino ammaliante; ma proprio questo non mi piace. Accidenti, non voglio essere ammaliato; mi oppongo all’essere ammaliato”. Nell’ultimo caso preso in analisi in questo passo Dowling mette in evidenza un errore di traduzione commesso da Manganelli: «*To be fascinated is to be mystified*» che viene tradotto «Essere stregati è una mistificazione». In questo caso James vorrebbe sottolineare il concetto che essere ammaliati o affascinati da qualcuno vuol dire essere ingannati; ovvero, non avere le facoltà mentali necessarie per distinguere e leggere con chiarezza la realtà. È noto che il termine “mistificare” nell’universo linguistico e

⁴⁵³ G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli’s Translation of Confidence*, op. cit., p. 112.

teorico manganelliano assume un ruolo di primaria importanza. La letteratura, per Manganelli, è pura mistificazione della realtà: è “menzogna”.

Inoltre, in un breve paragrafo, Dowling mette in evidenza gli errori di traduzione più vistosi e grossolani, perché riguardano frasi ordinarie, che, probabilmente per inesperienza e per una limitata conoscenza della lingua, il giovane Manganelli non è riuscito a evitare nella versione italiana:

«And here one might as well mention some of Manganelli's failures to comprehend some rather ordinary, social expressions: “She has not been out very long” - “E' via da non molto tempo” – where “out” has the meaning “introduced to society” (“out” is a word loaded with meaning in such novels as *The Awkward Age*); “It's very well for you to thank me now” - “è giusto che voi mi ringraziate”, where the meaning is rather “*troppo comodo ringraziarmi adesso*”; “It would never do for me to dislike your wife!” - “tua moglie non giungerebbe mai a spiacermi!”. In this last example, “it would never do” is the language of public approval – the linguistic correlative of those “manners” which Manganelli pays homage to in his interesting essay attached to the translation: “*In quelle 'buone maniere' si rivela il suo senso non facile, la sua convinzione d'una moralità come fatto umano di estrema complessità. Si rivela qui un sostanziale sentimento di profondo rispetto dell'uomo: la signorilità si fa virtù...*”. This is beautifully expressed, but his translation does not always succeed in bearing witness to the notion he expresses.»⁴⁵⁴

Dowling, in questo passo, mette in evidenza la conoscenza approfondita e scrupolosa del testo da parte di Manganelli e sottolinea, come nel saggio introduttivo, egli dimostri di comprendere le intenzioni dell'autore, ma riconosce altresì che questa conoscenza non si realizza pienamente nella sua traduzione. Dall'analisi linguistica della traduzione di *Confidence* presentata da Gregory Dowling emergono alcune tendenze traduttive: in alcuni casi Manganelli traduce in maniera approssimativa, talvolta modifica deliberatamente il testo ponendo maggiore enfasi su alcune caratteristiche del testo; rendendo i personaggi più incisivi, indipendenti e liberi dalle restrizioni sociali. Come sottolinea Dowling, Manganelli sembra voler redimere i personaggi di *Confidence* dalla loro semplicità:

«It might be suggested that Manganelli's translation, being out of sympathy with James's intentions, serves to introduce some complicatory elements of its own kind. Unfortunately, the

⁴⁵⁴ Ivi, p.113.

anomalies he does bring in go in the opposite direction of the Jamesian subtleties that *are* present: in particular, the elements of social irony. Manganelli's tendency is to exaggerate the characters' independence from, or resistance to, social restrictions. He thus proves even more eager than James to indulge the characters in their yearning for redemptive simplicity.»⁴⁵⁵

Il saggio di Dowling si sofferma principalmente sulle debolezze della traduzione di Manganelli senza prendere in analisi i casi in cui la traduzione sembra essere efficace e funzionale. In un paragrafo conclusivo Dowling riassume brevemente quali sono le parti in cui la traduzione di Manganelli sembrerebbe risaltare la prosa di *Confidence* e li individua nella resa dei dialoghi che vedono protagonisti la frivola e logorroica Blanche Evers e il suo corteggiatore, il Capitano Lovelock. Questi personaggi contribuiscono a conferire al romanzo una vena comica e romantica e, come evidenzia Dowling, è proprio nella traduzione di questo aspetto comico che la traduzione di Manganelli mostra una maggiore sintonia con le intenzioni di Henry James:

«Having said this, it should be pointed out that many parts of the novel are well-rendered. In particular Manganelli clearly finds great pleasure in translating the logorrhoeic fatuities of Blanche Evers, a character who perhaps owes something to the garrulous Flora Finching in *Little Dorrit*. He succeeds equally well with her hopelessly gallant suitor, Captain Lovelock. This pair provides much of the novel's most enjoyable comedy, and it is perhaps in the area of broad comedy – which is, by its very nature, subversive and resistant to rules (*infantile, irritante, sgomentevole...*) – that Manganelli shows the greatest sympathy with James. Or - to put it another way - it is here that James shows the most sympathy with Manganelli. For it is an extraordinary aspect of James's genius that, despite having one of the most mannered and highly individual styles in all literature, he reveals in his fiction a unequalled range of affinities and sympathies.»⁴⁵⁶

Dato che le debolezze della presente traduzione sono state sviscerate in maniera piuttosto approfondita nel saggio di Dowling, in un'ottica di complementarità, sembra opportuno dedicare il prossimo capitolo all'analisi degli aspetti che hanno contribuito a nobilitare la prosa di *Fiducia*.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 119.

⁴⁵⁶ *Ibidem*

8. *Confidence* nella traduzione di Giorgio Manganelli

8.1. Tradurre le voci dei protagonisti

Come è stato più volte ribadito nel capitolo precedente, Manganelli, in alcune occasioni, modificò sensibilmente il testo di Henry James nella sua traduzione italiana. Se in alcuni casi le soluzioni traduttive adottate dal giovane scrittore — allora ancora in una fase embrionale — possono essere considerate ardite, in altri casi le scelte di Manganelli sembrano esaltare la prosa dello scrittore americano. Come sottolinea anche Dowling, la prosa di Manganelli e il relativo e precoce universo teorico-letterario emergono in maniera sporadica nella riproduzione in lingua italiana del presente romanzo. In questa analisi verranno analizzati in dettaglio alcuni aspetti lessicali e sintattici relativi alla traduzione realizzata da Manganelli, soffermandosi principalmente nella resa delle voci e dei registri stilistici, che caratterizzano i personaggi di questo breve romanzo.

Confidence è un romanzo prevalentemente dialogico, pertanto una delle principali difficoltà che il testo pone è relativa alla riproduzione della differenziazione caratteriale e psicologica dei personaggi che emerge attraverso aspetti retorici e linguistici. I protagonisti di questo romanzo hanno personalità complementari e opposte: Bernard Longueville è l'artista, guidato dall'immaginazione e dalla fantasia, mentre Gordon Wright è uno scienziato la cui logica fredda e ineludibile modella ogni suo pensiero e determina ogni sua azione⁴⁵⁷; Angela Vivian è una giovane riflessiva, sensibile, posata e misteriosa mentre Blanche Evers, la sua compagna di viaggio, è avvenente e ha un carattere prevalentemente superficiale, infantile; pertanto risulta particolarmente frivola e civettuola⁴⁵⁸. L'importanza del carattere dialogico del romanzo viene più volte ribadita

⁴⁵⁷ Alcuni studiosi sembrano individuare in questi due caratteri opposti delle similitudini con quelli dei due fratelli James:

F. KAPLAN, *Henry James: The Imagination of Genius*, Hodder & Stoughton, Londra, 1992, p. 214.

⁴⁵⁸ Per quanto riguarda la traduzione dei dialoghi/monologhi della signorina Blanche Evers Dowling sottolinea come la traduzione di Manganelli risulti particolarmente ben riuscita. Sebbene nello studio in questione la presente valutazione qualitativa di Dowling non sia supportata da nessun esempio dimostrativo, egli afferma:

«Having said this, it should be pointed out that many parts of the novel are wellrendered. In particularly Manganelli clearly finds great pleasure in translating the logorrhoeic fatuities of Blanche Evers, a character who perhaps owes something to the garrulous Flora Finching in *Little Dorrit*.» G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli's Translation of Confidence*, op. cit., p. 119.

nei vari studi incontrati sin ora e Manganelli, autore dotato di una straordinaria capacità mimetica, in grado di parodiare diversi registri e stili linguistici, nella sua traduzione riesce a riprodurre questo ampio spettro di registri e di sensibilità opposte senza creare attrito. La riproduzione del carattere volubile di Blanche Evers risulta particolarmente divertente, accurata e piacevole soprattutto nelle descrizioni che precedono i dialoghi:

«She had soft brown hair, with a silky-golden thread in it, beautifully arranged and crowned by a smart little hat that savoured of Paris. She had also a slender little figure, neatly rounded, and delicate, narrow hands, prettily gloved. She moved about a great deal in her place, twisted her little flexible body and tossed her head, fingered her hair and examined the ornaments of her dress. She had a great deal of conversation, Longueville speedily learned, and she expressed herself with extreme frankness and decision.»⁴⁵⁹

«La sua morbida chioma castana con entro un filo di seta dorato, era bellamente disposta e coronata da un leggiadro cappellino dall'aria parigina. Aveva una sottile figura minuta, ben rotondetta e delicata, mani sottili graziosamente inguantate. Si muoveva molto sulla sedia, torceva il piccolo corpo flessibile e scuoteva la testa, si toccava i capelli e esaminava gli ornamenti del suo abito. Le piaceva molto conversare, capì subito Longueville, e si esprimeva con estrema disinvoltura e decisione.»⁴⁶⁰

La traduzione di questo passaggio risulta molto accurata ed efficace. Per raggiungere questo risultato, in alcuni casi il giovane Manganelli modifica il testo, adornando la versione italiana con termini della tradizione letteraria che ben s'addicono allo stile di Henry James, come ad esempio «chioma» al posto del più comune “capelli” oppure l'espressione «bellamente disposta» che ricalca con acribia l'espressione inglese “*beautifully arranged*”. Inoltre, Manganelli sceglie di tradurre in maniera arguta la deliziosa descrizione del cappellino indossato dalla signorina Evers in occasione del loro primo incontro: «*crowned by a smart little hat that savoured of Paris*». Difatti, ella è «coronata da un cappellino, che le donava un'aria elegante, dal gusto parigino». Manganelli traduce abilmente, senza l'ausilio di circonlocuzioni, con «coronata da un leggiadro cappellino dall'aria parigina». Utilizzando l'aggettivo «leggiadro» Manganelli riesce a conferire al personaggio la compostezza e l'eleganza che emerge dalla versione

⁴⁵⁹ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, op. cit., p. 1059.

⁴⁶⁰ H. JAMES, *Fiducia*, op. cit., p. 53.

in lingua inglese. Segue l'attenta descrizione della figura della signorina Evers: «*She had also a slender little figure, neatly rounded, and delicate, narrow hands, prettily gloved*». Manganelli traduce abilmente con «Aveva una sottile figura minuta, ben rotondetta e delicata, mani sottili graziosamente inguantate». In questo caso Manganelli ricalca la forma e la struttura inglese, difatti l'espressione «*prettily gloved*» viene tradotta con «graziosamente inguantate» e contribuisce a creare un'atmosfera insolita e divertente. Nella frase che conclude il passo in analisi emerge, con estrema chiarezza, il carattere logorroico dell'interlocutrice del giovane Longueville: «*She had a great deal of conversation, Longueville speedily learned, and she expressed herself with extreme frankness and decision*». L'espressione «*she had a great deal of conversation*» si riferisce ad un preciso aspetto del carattere della signorina Evers: la loquacità. Manganelli traduce con «Le piaceva molto conversare», che rispetta lo spirito della versione originale, ma non riproduce accuratamente l'aspetto esasperante che la versione inglese propone. Manganelli conclude la traduzione di questa frase con «capì subito Longueville, e si esprimeva con estrema disinvoltura e decisione» in cui gli aggettivi «*frankness and decision*» vengono tradotti con «disinvoltura e decisione». Tradurre il termine «*frankness*» con «disinvoltura» potrebbe risultare, dopo un'attenta lettura, una forzatura: una traduzione più accurata potrebbe essere “schiettezza”.

Il dialogo che segue questa descrizione sembrerebbe avere come obiettivo quello di destabilizzare il lettore per il gran numero di argomenti, seppure di carattere frivolo e superficiale, appena sfiorati dalla giovane interlocutrice di Bernard. Blanche in questo lungo monologo tenta di giustificare, tra le altre cose, il motivo per cui è seduta al tavolo da gioco:

«My mother 's gone to Marienbad. She would let me go with Mrs. Vivian anywhere, on account of the influence—she thinks so much of Mrs. Vivian's influence. I have always heard a great deal about it, have n't you? I must say it 's lovely; it 's had a wonderful effect upon me. I don't want to praise myself, but it has. You ask Mrs. Vivian if I have n't been good. I have been just as good as I can be. I have been so peaceful, I have just sat here this way. Do you call this immoral? You 're not obliged to gamble if you don't want to. Ella Maclane's father seems to think you get drawn in. I 'm sure I have n't been drawn in. I know what you 're going to say—you 're going to say I

have been drawn out. Well, I have, tonight. We just sit here so quietly—there ‘s nothing to do but to talk.»⁴⁶¹

«Mia madre è andata a Marienbad. Mi lascerebbe andare dappertutto con la signora Vivian, sotto la sua influenza: ha tanta opinione dell’influenza della signora Vivian. Io ne ho sentito sempre parlare tanto; e voi? Devo dire che è proprio deliziosa; ha un effetto meraviglioso su di me. Non voglio lodarmi, ma è così. Chiedetelo alla signora Vivian, se non sono stata buona, Sono stata proprio buona. Di più non era possibile. Sono stata così pacifica, proprio come me ne sto qui seduta. Lo chiamate immorale, questo? Non siete mica obbligato a giocare, se non volete. Il padre di Ella McLane pensa che si viene trascinati dentro. Proprio, non vi sono stata trascinata. So quello che direte. Direte che mi hanno trascinata fuori. Bene stasera è stato così. Stiamo qui seduti così quieti... Non c’è altro da fare che parlare.»⁴⁶²

La prima scelta traduttiva che sembrerebbe stridere è la traduzione di “*influence*” con il termine italiano “influenza”. James scrive «*She would let me go with Mrs. Vivian anywhere, on account of the influence—she thinks so much of Mrs. Vivian’s influence*» e Manganelli traduce «Mi lascerebbe andare dappertutto con la signora Vivian, sotto la sua influenza: ha tanta opinione dell’influenza della signora Vivian». La scelta di Manganelli sembrerebbe essere troppo forzata e, di conseguenza, la scorrevolezza della frase che sembrerebbe compromessa. In questo caso specifico sarebbe più accurato tradurre il termine «*influence*» con “ascendente”. Questa traduzione sembrerebbe fare il calco linguistico della versione inglese, senza tener conto dell’artificiosità che questa scelta provoca nel lettore di lingua italiana. L’espressione «*on account of the influence*», che Manganelli traduce «sotto la sua influenza», potrebbe essere tradotto con “per il buon ascendente che ha su di me”. Per quanto riguarda l’ascendente/influenza della signora Vivian, Blanche continua nel suo spensierato sproloquio rivolgendosi a Bernard: «*I have always heard a great deal about it, have n’t you? I must say it ‘s lovely; it ‘s had a wonderful effect upon me*». Manganelli traduce «Io ne ho sentito sempre parlare tanto; e voi? Devo dire che è proprio deliziosa; ha un effetto meraviglioso su di me». In questo caso Manganelli modifica il soggetto della frase, difatti la terza persona singolare neutra «*it’s*» si riferisce a «*influence*» e non alla signora Vivian come invece lascia intendere Manganelli nella sua versione. Questa modificazione risulta particolarmente

⁴⁶¹ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., p. 1061.

⁴⁶² H. JAMES, *Fiducia*, cit., pp. 55-56.

ardita, in quanto la fascinazione misteriosa, che questo ascendente esercita sulla giovane Blanche Evers, viene irrimediabilmente proiettata sul personaggio di Angela Vivian senza alcuna mediazione. Procedendo nel dialogo Blanche afferma «*I have been just as good as I can be. I have been so peaceful, I have just sat here this way*». Manganelli traduce con «Sono stata proprio buona. Di più non era possibile. Sono stata così pacifica, proprio come me ne sto qui seduta». Anche in questo caso Manganelli conferisce alla versione italiana una sfumatura leggermente diversa rispetto all'originale, difatti «*I have been as good as I can be*», letteralmente “Sono stata più buona che potevo”, viene modificato “Di più non era possibile”, che in qualche modo, pur non essendo accurato, riproduce il carattere frivolo del personaggio aggiungendo una vena comica. Procedendo nella lettura ci si trova di fronte a un altro cruccio traduttivo: «*Ella Maclane's father seems to think you get drawn in. I 'm sure I have n't been drawn in. I know what you 're going to say—you 're going to say I have been drawn out*». Secondo l'opinione del padre di Ella Mclane il gioco d'azzardo sembrerebbe “risucchiare” le persone e Manganelli traduce con «Il padre di Ella Mclane pensa che si viene trascinati dentro». Il problema traduttivo emerge dalla coppia *drawn in* e *drawn out*, specialmente quest'ultimo *phrasal verb* ha un duplice significato, ovvero racchiude sia l'espressione “tirare fuori”, sia l'aggettivo “proliso”, come in effetti sembrerebbe essere la conversazione intrapresa dalla signorina Evers. Riprodurre l'aspetto polisemico di questa espressione risulta particolarmente difficile, pertanto il giovane Manganelli desiste e traduce banalizzando e normalizzando il testo, esaltando la coppia “tirare dentro” e “tirare fuori”, rendendo il passo con la seguente versione: «Il padre di Ella Mclane pensa che si viene trascinati dentro. Proprio, non vi sono stata trascinata. So quello che direte. Direte che mi hanno trascinata fuori». Blanche Evers nella versione originale si distingue per il suo registro colloquiale, particolarmente discorsivo (si notino le numerose contrazioni nel testo). Manganelli grazie alla tecnica della compensazione tenta di riprodurre questo effetto, difatti omette l'uso del congiuntivo (“Il padre di Ella Mclane pensa che si viene”) in favore di un presente.

Procedendo nell'analisi della traduzione di alcuni passi relativi al personaggio di Blanche Evers ciò che emerge è una traduzione prevalentemente altalenante; alcuni passi e alcune espressioni vengono tradotte in maniera accurata dal giovane Manganelli, ma l'estro del traduttore maturo dei racconti di E. A. Poe viene sostanzialmente a mancare in

questa particolare occasione. Segue l'analisi della traduzione del passo relativo all'inaspettato annuncio del fidanzamento tra la signorina Vivian e l'artista Bernard Longueville e la logorroica relazione di Blanche Evers, ormai coniuge di Gordon Wright:

«“Why did n't he tell me—why did n't he tell me?” she presently began. “He has had all day to tell me, and it was very cruel of him to let me come here without knowing it. Could anything be more absurd—more awkward? You don't think it 's awkward—you don't mind it? Ah well, you are very good! But I like it, Angela—I like it extremely, immensely. I think it 's delightful, and I wonder it never occurred to me.»⁴⁶³

«— Perché non me l'ha detto lui? — cominciò poi. — Ha avuto tutto il giorno per parlarmi, ed è stato molto crudele da parte sua lasciarmi venir qui senza che lo sapessi. Potrebbe esserci qualcosa di più assurdo, di più goffo? Non pensate che sia una goffaggine, non badateci! Ah, bene, siete tanto buoni! Sono tanto contenta, Angela, estremamente, immensamente contenta. Penso che sia delizioso, e mi domando perché non mi sia mai venuto in mente.»⁴⁶⁴

In questo caso la scelta di tradurre l'aggettivo “*awkward*” con l'equivalente italiano “goffo” e con il sostantivo “goffaggine”, sebbene non sia scorretto, risulta perlopiù inusuale acquista un tono *démodé*. In questo caso una traduzione più aderente al significato originale, senza risultare insolita, sarebbe potuta essere “imbarazzante”. La frase che conclude il passo in analisi si apre con «*I think it 's delightful*» riferito al fidanzamento di Bernard e Angela. In questo caso Manganeli traduce con «Penso che sia delizioso» traducendo correttamente utilizzando il congiuntivo “Penso che sia”, a differenza di un caso simile analizzato poc'anzi, e sceglie di tradurre l'aggettivo inglese «*delightful*» con “delizioso”. Anche in quest'ultimo caso la traduzione non risulterebbe essere scorretta, ma acquisisce inevitabilmente un tono singolare; un po' desueto.

Nel passo che verrà analizzato di seguito le voci che vengono riprodotte sono quelle di Angela e Bernard. I due protagonisti s'incontrano nuovamente, dopo circa tre anni, a Parigi e in questa occasione Bernard scopre di essere innamorato di Angela. Nella scena che segue i due protagonisti svelano i motivi che li portarono a ingannarsi

⁴⁶³ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., p. 1227.

⁴⁶⁴ H. JAMES, *Fiducia*, cit., p. 340.

vicendevolmente durante il loro soggiorno a Baden. Questo passo, da un punto di vista traduttivo, comporta qualche problema:

«“The meekest and most submissive of her sex would not have consented to have such a bargain as that made about her—such a trick played upon her!”»

“My dearest Angela, it was no bargain—no trick!” Bernard interposed.

“It was a clumsy trick—it was a bad bargain!” she declared. “At any rate I hated it—I hated the idea of your pretending to pass judgment upon me; of your having come to Baden for the purpose. It was as if Mr. Wright had been buying a horse and you had undertaken to put me through my paces!”

“I undertook nothing—I declined to undertake.”⁴⁶⁵

«— La donna più mite e più sottomessa non avrebbe permesso che un simile mercato venisse fatto su di lei, che un simile gioco venisse fatto ai suoi danni!

— Mia cara Angela, non vi fu né mercato né gioco! — interpose Bernard.

— Un gioco meschino, un pessimo mercato! — ella dichiarò. — Ad ogni modo lo odiavo; odiavo la vostra idea di giudicarmi, il fatto che eri venuto a Baden con quello scopo. Era come se il signor Wright avesse voluto comprare un cavallo, e tu avessi cercato di saggiarmi!

— Non ho cercato nulla: non ho voluto cercare.»⁴⁶⁶

Anche in questo caso analizzando la traduzione realizzata da Manganelli si notano alcune scelte che si distaccano vistosamente dal testo originale. La prima battuta di Angela è la seguente «*The meekest and most submissive of her sex would not have consented to have such a bargain as that made about her—such a trick played upon her!*» che Manganelli traduce «La donna più mite e più sottomessa non avrebbe permesso che un simile mercato venisse fatto su di lei, che un simile gioco venisse fatto ai suoi danni!». Uno dei problemi traduttivi relativi al seguente periodo è di ordine lessicale: «*bargain*», letteralmente un “buon affare”, che viene tradotto da Manganelli con «mercato», questa scelta si adatta piuttosto bene al contesto “mercantile”, in cui la merce, che dovrebbe essere attentamente soppesata da Bernard prima di concludere l’affare, è l’adeguatezza di Angela ad essere una buona moglie per Gordon. Un’altra questione riguarda il segmento finale «*such a trick played upon her!*», che potrebbe essere tradotto con “le venisse giocato un colpo così basso”. Manganelli decide di modificare il testo innalzando il registro «che un simile

⁴⁶⁵ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., p. 1192.

⁴⁶⁶ H. JAMES, *Fiducia*, cit., pp. 282-283.

gioco venisse fatto ai suoi danni!». Tentando di giustificare il suo comportamento deprecabile Bernard replica: «*My dearest Angela, it was no bargain—no trick!*», ovvero “Mia cara Angela, non ci fu nessun affare, nessun inganno!”, che Manganelli adatta prontamente alla traduzione immediatamente precedente reiterando l’uso dei termini “mercato” e “gioco”: «Mia cara Angela, non vi fu né mercato né gioco!». Angela ribadisce di essere stata considerata merce di scambio, e lo fa avvalendosi di un’espressione figurativa: «*It was as if Mr. Wright had been buying a horse and you had undertaken to put me through my paces!*» che Manganelli traduce «Era come se il signor Wright avesse voluto comprare un cavallo, e tu avessi cercato di saggiarmi!». Il problema principale viene posto dal verbo “*undertaken*”, “prendere l’impegno con qualcuno” e “promettere”, che Manganelli traduce con un mite “cercare” così facendo manipola le intenzioni dell’autore e riesce abilmente a stemperare le argomentazioni della signorina Vivian. Particolarmente interessante risulta la traduzione della seconda parte della suddetta frase in analisi: «*and you had undertaken to put me through my paces!*», letteralmente “e tu ti fossi impegnato a capire quale fosse il mio andamento”. Manganelli si avvale anch’egli di un’espressione figurativa «e tu avessi cercato di saggiarmi!». Manganelli, in diverse occasioni, tende a tradurre in maniera coerente gli stessi verbi presenti all’interno di un periodo. Ne è una conferma questo caso: in cui traduce più volte il verbo *to undertake* con “cercare”. In quest’ultimo segmento emerge, grazie alla scelta di voler includere il verbo “saggiare”, che allude intelligentemente alla sfera sensuale del gusto, un elemento tragicomico che contribuisce a creare un’atmosfera divertente; molto simile a quella creata da Henry James nel dialogo.

Il dialogo tra i due protagonisti prosegue e Manganelli dimostra di saper interpretare il testo ricreando, attraverso un’attenta e decisa operazione di manipolazione testuale, l’atmosfera concitata della versione inglese:

«“You certainly made a study of me—and I was determined you should get your lesson wrong. I determined to embarrass, to mislead, to defeat you. Or rather, I did n’t determine; I simply obeyed a natural impulse of self-defence—the impulse to evade the fierce light of criticism. I wished to put you in the wrong.”

“You did it all very well. You put me admirably in the wrong.”

“The only justification for my doing it at all was my doing it well,” said Angela.

“You were justified then! You must have hated me fiercely.” She turned her back to him and stood looking at the fire again.

“Yes, there are some things that I did that can be accounted for only by an intense aversion.”⁴⁶⁷

«Certamente mi studiavi, e io stabilii di mandare a monte la tua intenzione. Stabilii di imbarazzarti, di sviarti, di sfuggirti. O piuttosto non stabilii: ubbidii semplicemente a un naturale impulso di autodifesa: l’impulso di sfuggire alla feroce luce dell’analisi. Volevo metterti dalla parte del torto.

— E ci riuscisti assai bene. M’hai messo meravigliosamente dalla parte del torto.

— La sola giustificazione alla mia condotta era che ci riuscissi — disse Angela.

— Fosti giustificata, dunque; devi avermi odiata ferocemente.

Ella gli volse la schiena e guardò nuovamente il fuoco.

— Sí, ci sono delle cose che ho fatto, di cui posso rendermi ragione soltanto pensando ad un’intensa avversione.»⁴⁶⁸

Angela dimostra di aver compreso sin da subito il piano dei due amici e decide di mandarlo a monte, nel momento in cui confessa le sue intenzioni a Bernard afferma «*and I was determined you should get your lesson wrong*». L’espressione «*get your lesson wrong*» pone qualche difficoltà nella resa, difatti, parafrasando, starebbe a significare che Bernard non doveva carpire le giuste informazioni su Angela. Manganelli traduce abilmente in maniera concisa «e io stabilii di mandare a monte la tua intenzione», dimostrando grande abilità di sintesi modificando sostanzialmente il testo. Segue una serie di verbi molto interessante ai fini di quest’analisi, difatti Angela afferma: «*I determined to embarrass, to mislead, to defeat you*», letteralmente “stabilii di imbarazzarti, di sviarti/ingannarti, di sconfiggerti”. Angela comprende il bieco gioco di cui è vittima e invece di sottrarsi ad esso decide di giocare a sua volta. Manganelli stravolge questa serie, modificando sostanzialmente il testo traducendo «Stabilii di imbarazzarti, di sviarti, di sfuggirti». Manganelli traduce il verbo «defeat» con “sfuggire”, che allude allo “sfuggire alla valutazione”, ma non fa alcun riferimento alla posizione antagonista che Angela deliberatamente assume nei confronti dei due amici, Bernard e Gordon. Ella non vuole solo “sfuggirgli”, ma “sconfiggerti” al loro medesimo gioco. Un altro problema traduttivo nella versione italiana è rappresentato dal seguente segmento:

⁴⁶⁷ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., pp. 1192-1193.

⁴⁶⁸ H. JAMES, *Fiducia*, cit., p. 283.

«*the impulse to evade the fierce light of criticism*», ovvero “l’impulso di sfuggire la feroce luce della critica”. Manganelli traduce «l’impulso di sfuggire alla feroce luce dell’analisi». Sostituire il termine “criticismo” con “analisi” costituisce una chiara decisione che varia lo spettro semantico del termine in questione. Il termine “analisi” sembrerebbe un termine troppo oggettivo, privo di un qualsiasi giudizio personale, mentre “critica” implica, dopo un’analisi attenta, un giudizio soggettivo da parte di chi lo esprime. Proseguendo nell’analisi contrastiva emerge un’ulteriore problematicità relativa alla traduzione degli avverbi: «*You put me admirably in the wrong*», “mi hai messo ammirabilmente dalla parte del torto”, che Manganelli traduce «M’hai messo meravigliosamente dalla parte del torto». L’avverbio «*admirably*» viene sostituito da “meravigliosamente” nella versione italiana. La scelta di far subentrare la “meraviglia” al “rispetto ammirabile” che Bernard prova di fronte all’arguzia della sua interlocutrice, sembrerebbe non essere motivata. Angela giustifica il suo comportamento asserendo: «*The only justification for my doing it at all was my doing it well*», “la sola giustificazione al mio agire fu che mi riusciva bene”, che Manganelli traduce abilmente con «La sola giustificazione alla mia condotta era che ci riuscissi». L’espressione «*my doing*» viene tradotto con “condotta” che innalza il registro della affermazione. Il passo in analisi si conclude con «*Yes, there are some things that I did that can be accounted for only by an intense aversion*» che Manganelli traduce abilmente, scegliendo con precisione gli equivalenti più adatti a tradurre espressioni come «*to be accounted for*»: «Sì, ci sono delle cose che ho fatto, di cui posso rendermi ragione soltanto pensando ad un’intensa avversione». L’espressione scelta da Manganelli “rendermi ragione” riesce a replicare il medesimo significato della versione originale innalzando il registro linguistico del personaggio della signorina Vivian.

In conclusione, si procede con l’analisi di un breve scambio di battute tra Bernard e l’amico Gordon, in cui emergono alcune peculiari scelte lessicali nella traduzione di Manganelli:

«“Which of them is what?” Gordon asked, staring at his companion.

“Oh, come,” said Longueville, “you are not going to begin to play at modesty at this hour! Didn’t you write to me that you had been making violent love?”

“Violent? No.”

“The more shame to you! Has your love-making been feeble?”

His friend looked at him a moment rather soberly.

“I suppose you thought it a queer document—that letter I wrote you.”

“I thought it characteristic,” said Longueville smiling.

“Is n’t that the same thing?”

“Not in the least. I have never thought you a man of oddities.”⁴⁶⁹

«— Quale di quelle è cosa? — domandò Gordon guardando l’amico.

— Evvia! — disse Longueville — non comincerai adesso a giocare alla modestia! Non mi scrivesti di essere in preda ad un violento amore?

— Violento? No.

— Vergognatene! Forse il tuo amore s’è dimostrato fiacco?

L’amico lo guardò per un istante quietamente.

— Immagino che ti sarà sembrata uno strano documento, quella lettera.

— Mi sembrò caratteristica — disse Longueville, sorridendo.

— Non è la stessa cosa?

—Niente affatto. Non t’ho mai ritenuto una persona eccentrica.»⁴⁷⁰

Bernard si prende apertamente gioco, seppure in maniera amicale e affettuosa, dell’amico Gordon e quando quest’ultimo finge di non capire asserisce: «*you are not going to begin to play at modesty at this hour! Did n’t you write to me that you had been making violent love?*». Questa affermazione comporta diversi problemi traduttivi: il primo relativo al segmento «*you are not going to begin to play at modesty at this hour!*», letteralmente “non vorrai mica giocare a fare il modesto a quest’ora”, che Manganelli riproduce con la seguente traduzione «non comincerai adesso a giocare alla modestia!». L’espressione coniata da Manganelli “giocare alla modestia” ricalca con estrema somiglianza la formulazione jamesiana, e risulta perlopiù una forzatura straniante. Mentre nel secondo segmento si riscontra un’altra incongruenza lessicale, relativa all’espressione «*making love*» nel contesto «*Did n’t you write to me that you had been making violent love?*» che Manganelli traduce manipolando attentamente il testo: «Non mi scrivesti di essere in preda ad un violento amore?». Bernard si sta prendendo gioco di Gordon alludendo, con la suddetta espressione, sia al corteggiamento sia a “fare l’amore”, giocando intelligentemente con i doppi sensi. Nella versione italiana, nonostante Manganelli riesca

⁴⁶⁹ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., p. 1065.

⁴⁷⁰ H. JAMES, *Fiducia*, cit., pp. 61-62.

a togliersi dall'impaccio, non riesce a riprodurre pienamente l'aspetto polisemico della versione originale, provocando inevitabilmente una banalizzazione e normalizzazione del testo. Bernard, difatti, non intende smettere di giocare con i doppi sensi di quest'espressione e ribatte: «*Has your love-making been feeble?*», ovvero “il tuo fare l'amore si è fiaccato/ indebolito”, che Manganelli traduce «Forse il tuo amore s'è dimostrato fiacco». Anche in questo caso il riferimento all'aspetto carnale viene a mancare. Gordon risponde a Bernard con «*I suppose you thought it a queer document—that letter I wrote you*». L'aggettivo *queer* viene tradotto dal giovane Manganelli con “strano”, laddove, attingendo alla sua estesa e bizzarra passione per gli aggettivi, avrebbe potuto dare sfogo ad una traduzione più creativa. Nell'ultima battuta in analisi Bernard afferma: «*I have never thought you a man of oddities*» che Manganelli traduce «Non t'ho mai ritenuto una persona eccentrica». In questo caso il fulcro della questione traduttiva è rappresentato dal termine *oddities* che Manganelli trasforma in «una persona eccentrica», laddove starebbe a significare “uomo capace di stranezze”. In questo caso il giovane traduttore manipola il testo cercando di restituirgli una forma più convenzionale.

8.2. Traduzione del termine “*confidence*”

Confidence è il titolo e il motivo principale del romanzo; sul suo significato si impernano le vicende e le vite dei protagonisti. Questa parola viene ripetutamente e deliberatamente riproposta all'interno del romanzo quindici volte, seppure nelle sue variazioni grammaticali. Manganelli traduce il titolo in maniera adeguata con “Fiducia”, ma dopo un'attenta analisi si riscontra, in diverse occasioni, la traduzione di questo termine fondamentale con altri lemmi che sfumano in maniera decisa il significato originario.

Confidence, nella forma avverbiale, s'incontra per la prima volta nelle primissime pagine del romanzo, quando, a Siena, Bernard Longueville incontra per la prima volta Angela Vivian: «“*I am so sorry you moved,*” he said, *confidently, in English. “You were so—so beautiful”*».⁴⁷¹ In questo caso Manganelli traduce adeguatamente il termine con “disinvoltura”: «— Mi dispiace proprio che vi siate mossa, — disse egli con disinvoltura, in inglese — Eravate così... così bella»⁴⁷². Come suggerisce e spiega Dowling in riferimento a questa scelta:

«The choice is perfect here – and it seems a pity that elsewhere he did not feel free to move away from the word he had chosen – correctly enough – as title. The word “confidence” in English often has the overtones of casualness – even of arrogance – that are suggested by *disinvoltura*. Confidence often means self-confidence – and even more often implies over-confidence [...]»⁴⁷³

Dowling sembrerebbe confermare l'idea che nel volgare in italiano il termine “*confidence*” Manganelli non si sia sentito libero di tradurlo con altre parole dal significato più aderente a quello inglese, tenendo conto dell'ampio spettro di significazione che ricopre, ma che abbia tentato di mantenere una coerenza utilizzando, nella maggior parte dei casi, “fiducia”. Per analizzare con la dovuta attenzione il lavoro eseguito dal giovane Manganelli è necessario riproporre e contestualizzare tutte le traduzioni del suddetto sostantivo:

⁴⁷¹ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., p. 1045.

⁴⁷² H. JAMES, *Fiducia*, cit., p. 28.

⁴⁷³ G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli's Translation of Confidence*, op. cit., p. 115.

«*Gordon Wright, in spite of Bernard's interrogative glances, indulged in no optical confidences*»⁴⁷⁴

«Gordon, a dispetto delle occhiate interrogative di Bernard, non si lasciò andare a confidenze ottiche.»⁴⁷⁵

«*Gordon was, moreover, at first rather shy of confidences, though after they had lain on the grass ten minutes there was a good deal said.*»⁴⁷⁶

«Per di più, Gordon fu dapprima schivo di confidenze; tuttavia dopo dieci minuti che erano distesi sull'erba già molto era stato detto.»⁴⁷⁷

In questi casi, a ragione veduta, Manganelli traduce correttamente “*confidences*” con “confidenze”, mentre nel caso che segue Manganelli torna ad utilizzare il termine “fiducia”:

«*“I am greatly touched by your confidence and I shall do everything I can think of to merit it,” said the young man. “Ah, mamma's confidence is wonderful!” Angela exclaimed. “There was never anything like mamma's confidence. I am very different; I have no confidence. And then I don't like being deposited, like a parcel, or being watched, like a curious animal. I am too fond of my liberty.”*»⁴⁷⁸

«— Sono profondamente commosso della vostra fiducia, e farò quanto potrò per meritarsela — disse il giovane. “Ah, la fiducia della mamma è meravigliosa! — esclamò Angela. — Non c'è mai stato nulla di paragonabile alla fiducia della mamma. Io sono assai diversa; non ho alcuna fiducia. E poi non mi piace essere messa in deposito come un pacco, o per essere sorvegliata come uno strano animale. Mi piace troppo la mia libertà.»⁴⁷⁹

In questo caso specifico la scelta di Manganelli, seppure sembrerebbe rispettare un'acquiescente coerenza con la scelta del titolo del romanzo, non riproduce pienamente il significato di “*confidence*”. In questo passo, in alcuni casi, sembrerebbe più accurato interpretare il termine in analisi con “*self-confidence*”, letteralmente “essere sicuri di sé”

⁴⁷⁴ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, op. cit., p. 1059.

⁴⁷⁵ H. JAMES, *Fiducia*, op. cit., pp. 51-52.

⁴⁷⁶ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, op. cit., p. 1069.

⁴⁷⁷ H. JAMES, *Fiducia*, op. cit., p. 71.

⁴⁷⁸ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, op. cit., p. 1107.

⁴⁷⁹ H. JAMES, *Fiducia*, op. cit., p. 138.

oppure “avere fiducia in se stessi” o addirittura, come suggerisce Dowling, con *overconfidence*⁴⁸⁰, “presunzione”. Il passo in analisi sembrerebbe costruirsi e snodarsi intorno alla parola “*confidence*”; difatti, attraverso il ricorso alla figura della ripetizione, si crea un effetto concatenante. Manganelli preferisce ricreare questo effetto, appiattendolo il complesso e ampio spettro dei significati che, in alcuni casi, si sovrappongono, rendendo il monologo di Angela particolarmente libero a interpretazioni da parte del lettore. Pertanto, in questo caso, la scelta di tradurre “*confidence*” con “fiducia” sembrerebbe acquisire un significato estremamente generico. Quello che verrebbe inevitabilmente a mancare, in questa traduzione italiana, sarebbe lo sgretolarsi delle proprie certezze, della “sicurezza in se stessi”, quella che abilmente Manganelli, in alcuni passi, definisce “disinvoltura” e, soprattutto, nel venir meno dell’affidabilità nel proprio giudizio⁴⁸¹. Questo, come sottolinea anche Dowling, rappresenta il punto di forza e di svolta del romanzo. I protagonisti del romanzo credono fermamente di trovarsi di fronte ad una realtà, solo in apparenza, unica, semplice e lineare. La molteplicità dei punti di vista, il poliprospektivismo, contribuisce a complicare il quadro e a creare una realtà complessa. Solo quando i personaggi escono dagli schemi che li definiscono riescono a cogliere questa complessità e a mettere in dubbio il proprio giudizio, come conferma il seguente passo in analisi, in cui si incontrano ulteriori crucci traduttivi:

«I have been ready any time this year or two to fall in love with some simple, trusting, child-like nature. I find this in perfection in this charming young girl. I find her so natural and fresh. I remember telling you once that I did n’t wish to be fascinated—that I wanted to estimate scientifically the woman I should marry. I have altogether got over that, and I don’t know how I ever came to talk such nonsense. I am fascinated now, and I assure you I like it! The best of it is that I find it does n’t in the least prevent my estimating Blanche.»⁴⁸²

«Da un anno o due ero sempre sul punto di innamorarmi di una qualsiasi creatura semplice, fiduciosa, infantile. Tutto ciò lo trovo compiutamente in questa incantevole fanciulla. La trovo naturale e fresca. Mi ricordo di aver detto una volta che non desideravo di essere stregato, che

⁴⁸⁰ Cfr. G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli’s Translation of Confidence*, cit., p. 115.

⁴⁸¹ «The turning point of the novel is when Bernard learns to distrust his own confidence, thus learning something new about himself - and by extension about those he had hitherto judged with such confidence (disinvoltura? fiducia?)» in G. DOWLING, *Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli’s Translation of Confidence*, cit., p. 116.

⁴⁸² H. JAMES, *Novels 1871-1880*, op. cit., 1138.

volevo apprezzare scientificamente la donna che avrei sposato. Tutto ciò è dimenticato e non so come sia giunto a dire quelle sciocchezze. Ora sono stregato e ti assicuro che mi piace. Il bello è che ciò non mi impedisce di apprezzare Blanche.»⁴⁸³

Manganelli nel primo periodo preso in analisi traduce «*to fall in love with some simple, trusting, child-like nature*» con «di innamorarmi di una qualsiasi creatura semplice, fiduciosa, infantile». Manganelli traduce «*nature*», in questo caso “indole”, con «creatura» modificando sensibilmente il significato della versione originaria, pur sempre ovviando in maniera creativa al problema. Inoltre, in questa occasione si registra un errore di traduzione che si potrebbe annoverare nella categoria degli “abbagli” proposta da Dowling; Manganelli traduce l’aggettivo «*childlike*» con «infantile», scambiandolo probabilmente con l’aggettivo «*childish*». Il lettore potrebbe lecitamente chiedersi perché mai Gordon dovrebbe volere una moglie “infantile”? Sebbene il significato dell’aggettivo “*childlike*” comprenda, tra i vari significati, anche quello di “infantile” e “bambinesco”, quest’ultimi sembrerebbero non adeguarsi al contesto, nel quale Gordon, con ragionevole certezza, si riferisce a una giovane donna dall’indole “candida”, “innocente” o “ingenua”. Nella serie aggettivale in questione Manganelli traduce «*trusting*» con «fiducia» riprendendo in maniera accuratamente appropriata anche il motivo del titolo. Manganelli, inoltre, traduce abilmente il seguente periodo «*I find this in perfection in this charming young girl*» con «Tutto ciò lo trovo compiutamente in questa incantevole fanciulla». Manganelli traduce in maniera piuttosto libera, ma interpreta e riproduce perfettamente le convinzioni del personaggio. Ciò sembrerebbe confermare l’ipotesi formulata da Dowling: la traduzione realizzata da Manganelli risulterebbe molto più convincente quando lascia spazio alla creatività, senza rimanere imbrigliata nelle strette maglie di ogni singolo significato che compone il periodo. Inoltre, in questo caso, traduce adeguatamente l’aggettivo «*charming*» con «incantevole». In questo passo s’incontra uno dei numerosi termini che furono oggetto dell’accurata analisi di Dowling: “*fascinated*”. Manganelli propende per tradurlo con “stregato”, equivalente che sembrerebbe troppo connotato. La frase in questione è la seguente «*I remember telling you once that I did n’t wish to be fascinated*», che Manganelli traduce con «Mi ricordo di aver detto una volta che non desideravo di essere stregato». Una versione più aderente all’originare potrebbe essere

⁴⁸³ H. JAMES, *Fiducia*, op. cit., pp. 190-191.

“incantato”, significato che, ad ogni buon conto, afferirebbe pienamente alla sfera della magia in maniera meno invasiva.

Tornando ad uno dei punti di svolta del romanzo, si tratta di un altro estratto dalla medesima lettera, in cui Gordon, ripensando al recente passato, si rende conto di “essere stato cieco”; di non aver giudicato in maniera «giusta» il carattere la signorina Blanche. Afferma dunque, alla luce dei suoi nuovi sentimenti, di vederla ora sotto una luce diversa, non tenendo più conto dei rigidi preconcetti che si era imposto e, in questa missiva all’amico Bernard, questiona il suo giudizio:

«Then I saw her with new eyes, and I wondered I could have been so blind. But I was n’t ready for her till then, and what makes me so happy now is to know that I have come to my present way of feeling by experience. That gives me confidence—you see I am a reasoner still. But I am under the charm, for all my reason.»⁴⁸⁴

«La vidi, allora, con occhi diversi, e mi chiesi come avevo potuto essere così cieco. Ma allora non ero ancora maturo, e quello che mi rende ora così felice è il sapere d’esser giunto al mio attuale modo di sentire, attraverso l’esperienza. Questo mi dà fiducia: vedi sono ancora un ragionatore. Ma, con tutta la mia ragione, sono affascinato.»⁴⁸⁵

Dal punto di vista traduttivo Manganelli modifica sensibilmente alcuni periodi, manipolando accuratamente il testo. Per esempio il seguente frammento «*But I was n’t ready for her till then*», letteralmente “fino ad allora non ero pronto per lei”, viene tradotto «Ma allora non ero ancora maturo». Gordon confida all’amico di non essersi sentito pronto per innamorarsi della signorina Evans fin quando non si sono ritrovati di nuovo in America. James non aggiunge nulla sullo stato morale del personaggio; non fa nessun riferimento alla “maturazione” personale di Gordon, quest’ultima considerazione viene deliberatamente aggiunta da Manganelli. Nonostante questa scelta risulti convincente, bisogna inevitabilmente riconoscere che il traduttore è indebitamente intervenuto sul testo. In questo passo in analisi torna ad essere presente il termine «*confidence*» nel seguente segmento che chiude il passo in analisi: «*That gives me confidence—you see I am a reasoner still. But I am under the charm, for all my reason*» che Manganelli traduce «Questo mi dà fiducia: vedi sono ancora un ragionatore. Ma, con tutta la mia ragione,

⁴⁸⁴ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., p. 1138.

⁴⁸⁵ H. JAMES, *Fiducia*, cit., p. 191.

sono affascinato». Molto probabilmente, in questo contesto specifico, quando Gordon parla di «*confidence*» si riferisce ad una sicurezza in se stesso e nei suoi mezzi per discernere la realtà e non “fiducia”. Un altro problema traduttivo è rappresentato dalla parola «*reasoner*», ovvero colui che ragiona in maniera esatta, che Manganelli traduce abilmente con l’insolito «ragionatore», che ricorda vagamente una personalità che si avvale di metodi computazionali e algoritmici; di ragionamenti ingegneristico-meccanici complessi e sofisticati per giungere anche alla soluzione del più semplice problema. La frase che chiude il passo in analisi risulta essere particolarmente interessante perché mette in luce il fatto che, in alcuni casi Manganelli traduce esattamente il termine «*charm*» presente nel seguente passo «*But I am under the charm, for all my reason*», letteralmente “ma per tutta la mia ragione, sono sotto l’influsso di un incantesimo”. Manganelli evita accuratamente di associarlo al termine “stregato”, probabilmente in questa occasione lo trovò fuori luogo, e traduce abilmente con «Ma, con tutta la mia ragione, sono affascinato».

8.3. Espressioni idiomatiche, omissioni e manipolazioni testuali

Come si evince dai precedenti paragrafi nella versione italiana di *Confidence* realizzata da Manganelli si riscontrano diverse incongruenze nei confronti del testo in lingua originale. Manganelli modifica deliberatamente il significato di alcuni aggettivi, come dimostra il seguente passo in analisi:

«He was in love with Angela Vivian, and his love was a throbbing passion! He sat down on the stones where he stood—it filled him with a kind of awe. It filled him with a kind of awe, and the feeling was by no means agreeable. It was not a feeling to which even a man of Bernard Longueville's easy power of extracting the savour from a sensation could rapidly habituate himself, and for the rest of that night it was far from making of our hero the happy man that a lover just coming to self-consciousness is supposed to be. It was wrong—it was dishonorable—it was impossible—and yet it was; it was, as nothing in his own personal experience had ever been.»⁴⁸⁶

«Era Innamorato di Angela Vivian, e il suo amore era ardente di passione. Sedette sulle pietre, ricolmo d'un senso come di angoscia. Era ricolmo d'un senso come di angoscia, per nulla piacevole. Non era un sentimento al quale anche un uomo che avesse il facile potere di Bernard Longueville di trarre l'essenza da una sensazione potesse rapidamente adattarsi; e per il resto della notte fu lungi dal rendere il nostro eroe l'uomo felice che sarebbe l'innamorato che giunge a coscienza dei suoi sentimenti.»⁴⁸⁷

Manganelli traduce l'aggettivo «*awe*», letteralmente “stupore” o “meraviglia”, con «angoscia». Questa interpretazione modifica sensibilmente la reazione del protagonista e, seppure in qualche modo s'addice alla situazione vissuta dal personaggio, non corrisponde affatto alla versione originale. Inoltre, nel passo in analisi, viene evidenziato un lungo periodo: «*It was not a feeling to which even a man of Bernard Longueville's easy power of extracting the savour from a sensation could rapidly habituate himself, and for the rest of that night it was far from making of our hero the happy man that a lover just coming to self-consciousness is supposed to be*». Questa formulazione, sebbene sia costruita con la dovuta acribia, risulta essere molto insolita; James, nel romanzo in questione, si avvale principalmente di periodi brevi, accompagnati da dialoghi perlopiù

⁴⁸⁶ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., pp. 1171-1172.

⁴⁸⁷ H. JAMES, *Fiducia*, cit., p. 249.

brevi anch'essi. In questo caso, le difficoltà di tradurre un periodo così complesso vengono superate con particolare disinvoltura dal giovane Manganelli, il quale era notoriamente avvezzo all'uso di costruzioni sintattiche estremamente complesse⁴⁸⁸. Manganelli traduce «Non era un sentimento al quale anche un uomo che avesse il facile potere di Bernard Longueville di trarre l'essenza da una sensazione potesse rapidamente adattarsi; e per il resto della notte fu lungi dal rendere il nostro eroe l'uomo felice che sarebbe l'innamorato che giunge a coscienza dei suoi sentimenti». L'espressione che si affida alla sfera sensoriale del gusto utilizzata da James “*extracting the savour from a sensation*”, letteralmente “estrarre il sapore da una sensazione”, viene abilmente tradotta con “di trarre l'essenza da una sensazione” da Manganelli. Dal punto di vista sintattico e interpuntivo questo lungo periodo nella traduzione Manganelli riproduce quello della versione inglese anche se, per il lettore di lingua italiana, questa costruzione potrebbe risultare particolarmente artificiosa e articolata.

Per quanto riguarda la traduzione delle espressioni idiomatiche Manganelli risulta particolarmente creativo. Il passo che segue è un dialogo che intercorre tra Gordon e Bernard nel quale il primo chiede all'amico un parere sulla signorina Vivian:

«*“You dislike her very much then?” Gordon exclaimed, gravely.*

“Won't disliking her, simply, do?” said Bernard.

“It will do very well. But it will do a little better if you will tell me why. Give me a reason or two.”

“Well,” said Bernard, “I tried to make love to her and she boxed my ears.”

“The devil!” cried Gordon.

“I mean morally, you know.” Gordon stared; he seemed a little puzzled.

“You tried to make love to her morally?”

“She boxed my ears morally,” said Bernard, laughing out.

⁴⁸⁸ Ciò viene testimoniato, oltre che dalla sua prosa e dai suoi libri, in un breve saggio commemorativo scritto dall'amico e collega Pietro Citati che ricorda un giovane Manganelli:

1«[...] Manganelli parlava superbamente. Non ho mai ascoltato nessuno parlare così. Come un grande padre predicatore o un papa rinascimentale o un diplomatico secentesco, ostentava gerundi, participi presenti, parole rare, proposizioni subordinate dentro altre proposizioni subordinate, piuccheperfecti, con una esatissima consecutio temporum, nutrendosi avidamente di parole sanguinanti arrosti di sostantivi, colorati contorni di aggettivi, folleggianti salse di verbi e di avverbi. Lo straordinario era che, in lui, il pensiero più sottile e complicato diventava subito, senza un attimo di incertezza e di dubbio, forma verbale: a tal punto la sua mente era dominata dall' istinto formale» P. CITATI, *Giorgio, malinconico tapiro*, in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, numero monografico della rivista «Riga», XXV, Marcos y Marcos, Milano 2006, p. 256.

“Why did you try to make love to her?”

This inquiry was made in a tone so expressive of an unbiassed truth-seeking habit that Bernard's mirth was not immediately quenched.

Nevertheless, he replied with sufficient gravity — “To test her fidelity to you. Could you have expected anything else? You told me you were afraid she was a latent coquette. You gave me a chance, and I tried to ascertain.”»⁴⁸⁹

«— Ti spiace tanto, dunque? — esclamò Gordon seriamente.

— Non ti basta il fatto che mi spiace? — disse Bernard.

— Può bastare, ma sarà ancora meglio se mi dirai il perché. Dammi qualche motivo.

— Bene, — disse Bernard — ho cercato di fare all'amore con lei e mi ha messo a posto.

— Diavolo! — esclamò Gordon.

— Voglio dire, moralmente, si capisce.

Gordon lo fissò; sembrava alquanto perplesso.

— Hai cercato di fare all'amore con lei moralmente?

— E lei mi ha messo a posto moralmente — disse Bernard scoppiando a ridere.

— Perché hai cercato di fare all'amore con lei?

La domanda era fatta in un tono così espressivo, rivelatore di una incorrotta abitudine alla ricerca della verità, che l'allegria di Bernard non fu immediatamente placata. Non di meno rispose con sufficiente gravità.

— Per mettere alla prova la sua fedeltà verso di te. Ti saresti forse aspettato qualcos'altro? Mi avevi detto che temevi che si trattasse di una civetta. Mi hai dato campo libero e io ho voluto accertarmene.»⁴⁹⁰

In questo fitto scambio di battute s'incontra ben presto un'espressione idiomatica: «*I tried to make love to her and she boxed my ears*». Questa espressione, letteralmente “colpire contemporaneamente entrambe le orecchie di qualcuno con il palmo delle mani disteso”, viene usata come punizione e come deterrente per non compiere più il medesimo errore. Manganelli traduce abilmente questa espressione, ricreando il senso di commedia e di un'immaginaria lotta fisica tra i due, con «ho cercato di fare all'amore con lei e mi ha messo a posto». Inoltre, in questo passo vi è un'ulteriore prova della estrema abilità con la quale Manganelli districava e volgeva in italiano i periodi più complessi, quale :«*This inquiry was made in a tone so expressive of an unbiassed truth-seeking habit that*

⁴⁸⁹ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., p. 1123.

⁴⁹⁰ H. JAMES, *Fiducia*, cit., pp. 163-164

Bernard's mirth was not immediately quenched» che viene tradotto con sicurezza «La domanda era fatta in un tono così espressivo, rivelatore di una incorrotta abitudine alla di ricerca della verità, che l'allegria di Bernard non fu immediatamente placata». Lo scambio di battute analizzato si conclude con la seguente affermazione di Bernard che spiega le motivazioni che giustificano il suo insolito comportamento «*You told me you were afraid she was a latent coquette*». Dunque, in questa affermazione s'incontra il termine d'origine francese «*coquette*» che impreziosisce il dialogo, conferendo alla conversazione tra i due amici una vena comica e sofisticata. Manganelli sceglie di tradurre il segmento con «Mi avevi detto che temevi che si trattasse di una civetta». Questa traduzione omette l'aggettivo «*latent*», che potrebbe essere tradotto con “potenziale”, e, per l'appunto, traduce il termine «*coquette*» con il termine «civetta» che per quanto possa essere corretto non ricrea la medesima atmosfera di spensieratezza.

Durante la lettura ci s'imbatte in un'altra espressione idiomatica che non viene tradotta dal giovane Manganelli:

«His hospitality had been without a flaw, and if he had really been wishing Bernard out of his house, he had behaved with admirable self-control. Bernard, however, followed this train of thought a very short distance. It was odious to him to believe that he could have appeared to Gordon, however guiltlessly, to have invaded even in imagination the mystic line of the marital monopoly; [...]»⁴⁹¹

«La sua ospitalità era stata irreprensibile; se realmente aveva desiderato che Bernard s'allontanasse dalla sua casa, si era comportato con ammirevole padronanza. Era odioso credere che Gordon lo sospettasse di aver varcato la mistica linea che include il marito e esclude ogni altro; [...]»⁴⁹²

Manganelli decide deliberatamente di omettere il periodo «*Bernard, however, followed this train of thought a very short distance*», letteralmente “ad ogni modo, Bernard osservava da vicino il fluire di questi pensieri”. Probabilmente ritenne che appesantisse il ragionamento del personaggio, e, pertanto si prese la libertà di tralasciare questo inciso. Inoltre, nel medesimo passo in analisi, si riscontra un'ulteriore omissione nella frase «*It was odious to him to believe that he could have appeared to Gordon, however guiltlessly,*

⁴⁹¹ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., p. 1153.

⁴⁹² H. JAMES, *Fiducia*, cit., p. 217.

to have invaded even in imagination the mystic line of the marital monopoly», che Manganelli volge in italiano nella seguente versione «Era odioso credere che Gordon lo sospettasse di aver varcato la mistica linea che include il marito e esclude ogni altro; [...]». In questo segmento si incontrano problemi traduttivi di ordine diverso: in un caso Manganelli omette una porzione di testo («*even in imagination*», perfino solo nell’immaginarlo) e nel secondo caso il traduttore si trova a dover affrontare una questione traduttiva particolarmente ambigua: «*the mystic line of the marital monopoly*» che Manganelli traduce con «la mistica linea che include il marito e esclude ogni altro». Sebbene la riformulazione di Manganelli non sia, da un punto di traduttivo, errata, con ogni probabilità egli interpretò l’aggettivo «*marital*» con “maritale”, spettante al marito, ma fornisce indicazioni parziali e potenzialmente fuorvianti. Manganelli utilizza termini quali: “inclusione” ed “esclusione”, in riferimento alla linea immaginaria che dovrebbe separare, ma non fa riferimento invece all’espressione figurativa del “monopolio” che dovrebbe includere entrambi i coniugi. In questo caso Manganelli si avvale di una circonlocuzione. Una possibile interpretazione dell’emblematica frase di James, immaginando che si riferisca ad entrambi i coniugi, potrebbe essere “monopolio matrimoniale/maritale”.

Il passo che segue è tratto da un divertente dialogo tra tre interlocutori: la signorina Evers, il Capitano Lovelock e Bernard Longueville. L’oggetto della discussione è di scoprire se la signorina Angela sia innamorata e addirittura disposta a sposare Gordon Wright. Blanche Evers dichiara con assoluta certezza che la sua compagna di viaggio, non ricambia i sentimenti di quest’ultimo. In questo scambio di battute si incontra un’espressione idiomatica molto diffusa in America:

«“Well, I am,” Blanche declared. “She won’t marry him.”

“If she does n’t, I’ll eat my hat!” said Captain Lovelock. “What do you mean,” he went on, “by saying that in America a pretty girl’s mother does n’t care for a young fellow’s property?”»⁴⁹³

« — Io sí, dichiarò Blanche. — Non lo sposerà!

— Un gatto vivo, mangerò, se non lo sposerà! — Disse il capitano. — Che cosa intendente dicendo che in America la madre di una ragazza carina non si interessa alla ricchezza di un giovanotto?»⁴⁹⁴

⁴⁹³ H. JAMES, *Novels 1871-1880*, cit., p. 1153.

⁴⁹⁴ H. JAMES, *Fiducia*, cit., p. 112.

L'espressione idiomatica, tra l'altro molto intuitiva, pronunciata dal Capitano Lovelock «*I'll eat my hat!*», letteralmente “mi mangerò il mio cappello!”, viene utilizzata per esprimere sorpresa nel caso in cui un determinato evento, dato per certo, non si verifichi. Manganelli in questo caso sceglie di tradurre l'espressione creandone una all'uopo «Un gatto vivo, mangerò, se non lo sposerà!». Questa scelta mostra come il traduttore sia anzitutto consapevole del fatto che il personaggio che proferisce tale espressione è il Capitano Lovelock, britannico, e che pertanto il suo modo di esprimersi in alcuni casi si differenzia rispetto agli altri personaggi del romanzo proprio in virtù della sua nazionalità. Lovelock ragiona e parla come un aristocratico del vecchio continente, pertanto in questa occasione Manganelli inventa un'espressione che lo differenzi e lo connota come “diverso”, almeno nel modo di esprimersi. Si tratta di un'operazione di compensazione, data la facile intuitività dell'espressione, che lascia margine alla creatività e allo stravolgimento del testo in maniera coerente e ragionata.

8.4. Conclusioni sul giovane traduttore Manganelli

L'obiettivo preliminare di questo studio era di analizzare la qualità stilistica della prima traduzione realizzata da Manganelli e se, in quest'ultima, si potessero individuare gli stilemi dello scrittore. Questi segni indimenticativi della prosa manganelliana non sono fortemente presenti nel primo testo tradotto. Allora Manganelli non aveva ancora pienamente sviluppato la sua identità letteraria, né il suo stile. Pertanto se non fosse per alcuni elementi riconoscitivi, relativi perlopiù alla riproduzione di alcune strutture sintattiche complesse, sarebbe arduo attestare la paternità di questa traduzione. Dal punto di vista lessicale, non emerge l'ampio ed esteso vocabolario barocco che arricchisce e rende unica la voce letteraria di Manganelli e che invece caratterizza le traduzioni della maturità.

Lo studio qualitativo del *case study* in questione ha dimostrato come il giovane Manganelli, scrittore non ancora pienamente consapevole, si fosse interessato dapprima alla traduzione e solo in seguito alla scrittura. Perché iniziare la propria carriera "scrittorica" e la sua prima esperienza editoriale proponendo la traduzione di *Confidence* notoriamente riconosciuto come un romanzo minore nella vasta produzione jamesiana. Inoltre, bisogna sottolineare che nel 1946 altre opere, di maggiore rilevanza, del medesimo autore non erano ancora state tradotte in lingua italiana. Una possibile spiegazione è che Manganelli non si ritenne ancora pronto per affrontare testi strutturalmente e linguisticamente più complessi. La traduzione di *Confidence*, molto probabilmente, rappresentava l'occasione perfetta per esercitarsi nella pratica della traduzione e della scrittura senza attirarsi le critiche di personalità di rilievo della cultura e senza doversi attestare la paternità dell'opera, che, ricordiamo, presenta perlopiù qualità modeste e assolutamente non congeniali all'idea di letteratura proposta successivamente da Manganelli.

Manganelli utilizzò l'esperienza di traduzione per penetrare e comprendere in maniera approfondita il testo, di cui il saggio critico in apertura del romanzo è una dimostrazione. La traduzione di *Confidence* potrebbe considerarsi un'esercitazione delle proprie abilità linguistiche, un vero e proprio laboratorio di scrittura che Manganelli utilizzò per affinare anche il suo acume critico.

La qualità stilistica della traduzione di *Confidence* di Henry James risulterebbe essere, alla luce delle analisi linguistiche delle traduzioni della maturità, inferiore alle aspettative. A variare, rispetto alle altre traduzioni realizzate da Manganelli, è il grado della presenza dell'autore-traduttore nel testo. Nel 1946 Manganelli non era ancora uno scrittore neobarocco, ma si apprestava e si addestrava a diventarlo. Per queste ragioni la traduzione di *Confidence* nel suo insieme non può essere considerata un fallimento. Sebbene Manganelli manipoli il testo in modo tale da modificare sensibilmente la percezione del lettore sui personaggi, rendendo alcuni aspetti più affini alla sua personalità, la traduzione del breve romanzo non risulta essere il frutto di un incontro disastroso. Le debolezze della traduzione di *Confidence* sono più numerose rispetto alle altre traduzioni analizzate in questo studio, e ciò potrebbe dipendere principalmente da due fattori: dalla qualità del *source text*, che non pone particolari sfide linguistiche da affrontare, e dalla poca esperienza pratica del giovane traduttore.

Quest'analisi dimostra quanto articolato e complesso sia stato il percorso letterario di Giorgio Manganelli, il quale per decenni si occupò di critica letteraria, di insegnamento della lingua inglese, di realizzazione e stesura di schede di lettura accurate e puntuali per diverse realtà editoriali italiane e, tra le altre cose, si occupò occasionalmente anche di traduzione. Solo dopo aver attraversato per decenni queste realtà eterogenee la sua voce letteraria giunse alla maturazione stilistica. L'affinarsi della sua specificità linguistica coincide con la superiorità della qualità delle traduzioni che realizzò in seguito. Pertanto l'esperienza della traduzione di *Confidence* può ritenersi un primo passo all'interno di un percorso letterario complesso e articolato.

9. Manganelli traduttore

Giorgio Manganelli fu dunque un occasionale traduttore di rango. Scrittore prestatato alla traduzione, come molti altri suoi colleghi. Le sue traduzioni, anche quelle giovanili, mettono in evidenza alcuni degli stilemi che ne contraddistinsero la produzione coeva. La ricercatezza lessicale delle sue traduzioni, soprattutto quelle realizzate durante la maturità, è innegabile. A volte, come nel caso della traduzione dei racconti di Edgar Allan Poe, gli stilemi manganelliani prendono il sopravvento restituendo un testo impreziosito e altamente godibile, senza adulterare il testo originario. Il suo universo linguistico, prettamente neobarocco, restituisce nuovo vigore alla prosa di Poe. L'idea di Poe che Manganelli propone, quella grottesca e del "cattivo gusto", viene dettagliatamente descritta nella sua prefazione al testo e prende vita nelle sue traduzioni.

Un'altra risorsa inesauribile e irriducibile, sempre presente nella prosa manganelliana, riconducibile anch'essa indirettamente alle funzioni della retorica⁴⁹⁵, è l'ironia. Quest'ultima risulta essere l'elemento fondante, nonché la caratteristica distintiva della prosa di Manganelli. Per ironia, proprio in linea con l'accezione postmoderna, s'intende una distanza dal mondo, un disincanto molto forte nei confronti di ogni presa di posizione ideologica. L'ironia, nella sua funzione dissacratoria, sottrae serietà al discorso e lo riconduce su un piano dominato dal gioco e dal puro divertimento⁴⁹⁶. Inoltre, grazie all'ironia la prosa di Manganelli si trasforma in pura satira, con un gusto pungente, di sapore swiftiano, che in modo beffardo e derisorio capovolge la realtà dissacrandola. L'idea di ironia manganelliana ben si sposa con le *short story* di O. Henry nelle quali ritroviamo piccoli uomini protagonisti di piccole storie. Questi ultimi, in maniera disinvolta e disillusa, raccontano situazioni umoristiche e ironiche e si collocano su un piano ludico. Manganelli restituisce dignità a questi personaggi,

⁴⁹⁵ G. Manganelli, *Quaderni di appunti*, in Riga, n. 25, 2006, pp. 73-74; così commenta M. Cavadini:

«Solo la retorica salva dalla morte, solo l'ornamento diaccio ci trattiene dal freddo definitivo. L'ornamento custodisce insieme noi e la morte: ci salva e al contempo ci alita in faccia l'odore gelido e acre di morte. L'ornamento e morte che salva dall'altra morte; e orfica intercessione nella notte. La prelazione del trattato secentesco, del concettismo e dell'ubertosa prosa manieristica, risultano connaturati alla poetica dell'artificio dello scrittore, al fastidio da lui provato per la progressiva restrizione della retorica», in M. CAVADINI, *La luce nera*, Bompiani, Milano, 1997, p. 65.

⁴⁹⁶ Cfr. C. MARTIGNONI, *Sulla genesi del Pinocchio: un libro parallelo*, in *La "scommemorazione". Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, Atti della giornata di studi, Pavia, 11 novembre 2010, numero monografico della rivista «Autografo», XLV, Interlinea, Novara, 2011, p. 25.

involontariamente assente nella versione originale, facendo sì che la pagina scritta abbia quella misteriosa compattezza retorica che contribuendo alla diffusione in Italia dei racconti di O. Henry.

Henry James fu uno dei primi scrittori a proporre l'esplorazione interiore dei propri personaggi e Manganelli colse prima di molti altri questo aspetto. Non solo scoprì questa realtà, ma la implementò nella sua scrittura portandola all'estrema condizione: la divagazione erratica. La traduzione di *Confidence* risulta essere un primo passo verso la carriera di scrittore. Manganelli iniziò a confrontarsi con la scrittura e l'editoria in questa occasione e, sebbene la traduzione in alcuni casi risulti immatura, contribuì nondimeno alla formazione della complessa personalità dell'autore.

Secondo Manganelli la scrittura si nasce attraverso un percorso di nescienza⁴⁹⁷. Attraverso l'assenza, ovvero la sospensione dell'attività dell'io dello scrittore, si eliminano le delimitazioni dell'io, inteso come identità singola e unitaria. In tal modo lo scrittore si libera e si scardina dalla rigidità, tipica dei romanzi tradizionali, e si apre la strada verso un universo infinito di possibilità scritte percorribili. L'io è parte di una corrente universale e viene, pertanto, continuamente attraversato da forze contrastanti. All'autore sarà concesso, ancora una volta, di immergersi nel caos primordiale e di ritrovare la connessione divina e cosmologica: l'uno diventa il tutto. L'io si frantuma in una molteplicità inafferrabile e si ricongiunge con il flusso a-temporale della narrazione. In ragione di ciò, lo scrittore si trasforma nel mezzo attraverso il quale si manifesta il «murmure universale»⁴⁹⁸, il soffio cosmologico. Allo scrittore non è più riconosciuto un ruolo attivo nella composizione dell'opera letteraria, bensì passivo, perché diviene un mero strumento d'esecuzione. Come suggerisce Cavadini, dopo un'accurata analisi della prosa manganelliana, l'unico compito dello scrittore è di precipitare dentro se stesso: «Il suo unico compito è cadere dentro sé, dimenticare il proprio corpo, il proprio io; [...]»⁴⁹⁹. Manganelli a tale riguardo precisa:

⁴⁹⁷ Tale concetto viene formulato da Cavadini:

M. CAVADINI, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹⁸ Ivi, p. 35.

⁴⁹⁹ Ivi, p. 35.

«[Lo scrittore è] caverna, anfratto, luogo cavo e vacuo, dalle pareti coperte di scrittura che niuno potrà mai leggere, se non lui, ove diventi capace di ripiegarsi totalmente e penetrare nella caverna che egli sa di essere.»⁵⁰⁰

Lo scrittore deve a sua volta rinunciare alla propria identità, si dissolve in se stesso, per scoprirsi come spazio inabitato, o meglio essere il luogo dove dimorano le parole e il linguaggio. Affinché lo scrittore si dissolva, egli deve compiere un atto necessario, ovvero quello di nescienza; in cui l'autore rifiuta volontariamente la propria identità, si libera letteralmente del nome e del cognome lasciandosi abitare dal mondo delle parole che invadono le pareti delle profonde cavità in cui è caduto. Lo scrittore è suddito e preda del linguaggio, non crea niente, è schiavo e mero esecutore della volontà di organizzazione della parola. Nell'ottica manganelliana la scrittura è un puro atto oracolare⁵⁰¹. A tal proposito è emblematica la situazione rappresentata da Manganelli nella ciquantasettesima centuria, nella quale lo stesso autore illustra, in un romanzo di poche parole, la suddetta condizione d'ignoranza in cui si trova lo scrittore: «[...] egli non sa cosa sia un libro; non sa quanto debba essere lungo per essere un libro; non sa, soprattutto, se debba parlare di qualcosa o di niente»⁵⁰².

Partendo da queste premesse è inevitabile pensare che i panni del traduttore gli stessero stretti. Se la condizione necessaria alla scrittura è l'assenza e il nulla generativo⁵⁰³, quella della traduzione è necessariamente la presenza e un testo già confezionato. Si ha un inizio e una fine da rispettare, non si può iniziare il lavoro di traduzione in un flusso senza fine. Manganelli dissimulava molto bene i registri altrui, ma per questo pagava un prezzo molto alto. Le fatiche della traduzione spesso lo annichilivano. L'acume critico di Manganelli gli permise di penetrare a fondo i testi che deliberatamente scelse di tradurre. Difatti, nessuna imposizione si registra. Scelse

⁵⁰⁰ G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Rizzoli, Milano, 1982, p. 118.

⁵⁰¹ M. CAVADINI, *op. cit.*, p. 36

⁵⁰² G. MANGANELLI, *Centuria. Cento piccoli romanzi fiume*, Adelphi, Milano, 1995, p. 130.

⁵⁰³ La premessa ineludibile dell'esistenza testuale in Manganelli è dunque il nulla, che in esso racchiude le infinite possibilità, le quali vengono graficamente tradotte in un disegno che contiene tutte le innumerevoli forme e figure antropomorfe che può assumere. L'arabesco, inoltre, non ha né inizio né fine, si protrae all'infinito, poiché inizia nel bel mezzo del nulla e termina all'infinito.

Cfr. S. PEGORARO, *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Bulzoni, Roma, 2000, p. 26.

liberamente di non tradurre altri testi per quanto congeniali potessero essere⁵⁰⁴. La sua presenza nei testi altrui è necessaria e con ogni probabilità non sopportava questi rigidi schemi che non gli consentivano, laddove lo ritenesse necessario, di emendare, contraddire e soprattutto di riscrivere seguendo e assecondando il suo personale gusto. Le piccole rivolte manganelliane sono presenti e si riscontrano soprattutto nell'arricchimento lessicale dei testi e in piccole e brillanti arguzie sintattiche. La prosa di Manganelli traduttore è democratica e godibile su ogni piano, a differenza della sua produzione letteraria che in molte occasioni appare elitaria ed esclusiva.

⁵⁰⁴ Come testimonia il caso di *Flatlandia*.

10. Bibliografia delle traduzioni di Giorgio Manganelli

- [1] James H., *Fiducia*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1946.
- [2] Hamlin T., *Una volta sola nella vita*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Mondadori, Milano, 1947.
- [3] Eliot T.S., *Appunti per una definizione di cultura*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Bompiani, Milano, 1952.
- [4] Chapman S., *La giungla è neutrale*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Bompiani, Milano, 1952.
- [5] Ambler E., *L'eredità Schirmer*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Garzanti, Milano, 1965.
- [6] Yeats W.B., *Drammi celtici*, a cura di V. Papetti, trad. it. di Giorgio Manganelli, BUR, Milano, 1999. (1955 - Pubblicato postumo)
- [7] Sprigge C., *Benedetto Croce, l'uomo e il pensatore*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Ricciardi, Napoli, 1957.
- [8] Ambler E., *La frontiera perduta*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Garzanti, Milano, 1958.
- [9] Henry O., *Memorie di un cane giallo*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Feltrinelli, Milano, 1962.
- [10] Byron G., *Manfredi*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Einaudi, Torino, 2000. (tradotto nel 1965 su commissione del Teatro dell'Opera di Roma)
- [11] Webster J., *La duchessa di Amalfi*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Einaudi, Torino, 1999. (Tradotto nel 1979 per uno spettacolo di Mario Missiroli).
- [12] Poe E. A., *I racconti*, trad. it. di Giorgio Manganelli, Einaudi, Torino, 1983.

11. Bibliografia

- Abbott, E. (1966). *Flatlandia*. (M. D'Amico, Trad.) Milano: Adelphi.
- Apel, F. (1997). *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*. (E. Mattioli, & N. Riccarda, A cura di) Milano: Marcos y Marcos.
- Aveto, A. (2006). Traduzioni d'autore e no. Elio Vittorini e la "segreta" collaborazione con Lucia Rodocanachi. In F. Contorbia, *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita* (p. 153-192). Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Baker, M. (1996). Corpus-based Translation Studies: The Challenges that Lie Ahead. In H. Somers (A cura di), *Terminology, LSP and Translation. Studies in language engineering in honour of Juan C. Sager*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Baker, M. (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge.
- Baldini, G. (1947). *Edgar A. Poe*. Brescia: Morcelliana.
- Baldini, G. (1968). *Narratori americani dell'800*. Torino: Eri Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana.
- Baldini, G. (1972). La poesia di Poe. In Poe, & E. A. Poe, *Racconti* (G. Baldini, Trad., p. 5-32). Milano: Garzanti.
- Bando della giuria. (1984). *Atti del Premio Monselice per la traduzione letteraria e scientifica* (p. VIII). Monselice: Edizioni dell'Amministrazione Comunale.
- Baudelaire, C. (1869). Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres. In E. A. Poe, *Histoires extraordinaires* (p. 3-32). Paris: Michel Lévy frères.
- Benjamin, W. (1991). Die Aufgabe des Übersetzers. In W. Benjamin, *Walter Benjamins gesammelte Schriften* (Vol. IV-1, p. 9-21). Frankfurt, Germania: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1995). Il compito del traduttore. In W. Benjamin, *Saggi e frammenti* (p. 39-52). Torino: Einaudi.
- Bertoni, R. (1942). Delfino Cinelli: natura di uno scrittore. *L'Eroica*(XXXII), 11-17.
- Blum-Kulka, S. (1986). Shifts of cohesion and coherence in translation. In S. Blum-Kulka, & J. House (A cura di), *Interlingual and Intercultural Communication* (p. 17-35). Tubinga: Günter Narr Verlag.
- Bonino, G. D. (2013). *Incontri con uomini di qualità: editori e scrittori di un'epoca che non c'è più*. Milano: Il Saggiatore.

- Borgese, G. A. (1930). *Biblioteca Romantica diretta da G. A. Borghese*. Milano: Mondadori.
- Bricchi, M. (2002). *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*. Novara: Interlinea.
- Byron, G. (2000). *Manfredi*. (G. Manganelli, Trad.) Torino: Einaudi.
- Caldwell, E. (1940). *Piccolo campo*. (E. Vittorini, Trad.) Milano: Bompiani.
- Callois, R. (1965). *Au cœur du fantastique*. Parigi: Gallimard.
- Calvino, I. (1980). *Una pietra sopra*. Torino: Einaudi.
- Calvino, I. (1993). Lettera a Manganelli. In G. Manganelli, *Nuovo commento* (p. 149-153). Milano: Adelphi.
- Calvino, I. (1995). Introduzione. In G. Manganelli, & P. Italia (A cura di), *Centuria cento piccoli romanzi fiume* (p. 9-13). Milano: Adelphi.
- Calvino, I. (1995). Poe tradotto da Manganelli. In I. Calvino, & M. Barengi (A cura di), *Saggi 1945-1985*. Milano: «I Meridiani» Mondadori.
- Calvino, I. (1995). *Saggi 1945-1983* (Vol. I). (M. Barengi, A cura di) Milano: «I Meridiani» Mondadori.
- Calvino, I. (2006). Notizia su Giorgio Manganelli. *Riga*(25), 210-214.
- Camerano, V., Crovi, R., & Giuseppe, G. (A cura di). (2007). *La Storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*. Torino: Nino Aragno Editore.
- Castex, P. G. (1951). *Le conte fantastique en France*. Parigi: José Corti.
- Cattaneo, E. (s.d.). *Borgese e la "Biblioteca Romantica" Mondadori*. (Fondazione Mondadori) Tratto il giorno Luglio 1, 2016 da [http://www.fondazionemondadori.it/cms/file_download/729/03_cattaneo\(12-17\).pdf](http://www.fondazionemondadori.it/cms/file_download/729/03_cattaneo(12-17).pdf).
- Cavadini, M. (1997). *La luce nera*. Milano: Bompiani.
- Cecchi, E. (1985). Introduzione all'edizione del 1942. In E. Vittorini (A cura di), *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*. Milano: Bompiani.
- Celan, P. (1983). *Luce coatta e altre poesie postume*. (G. Bevilacqua, Trad.) Milano: Mondadori.
- Ceserani, R. (2016). *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.

- Chesterman, A. (2004). Beyond the particular, in Mauranen A., Kujamäki P. (a cura di),. In A. Mauranen, & K. Kujamäki (A cura di), *Translation Universal. Do they exists?* (p. 33-49). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Chesterman, A. (2004). Hypotheses about translation universals. In A. Chesterman, G. Hansen, K. Malmkjaer, & D. Gile (A cura di), *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies: selected contributions from EST Congress, Copenhagen 2001* (p. 1-13). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Cinelli, D. (1932). *Mio Padre*. Milano: L'Eroica.
- Citati, P. (1986). *Il sogno della camera rossa*. Milano: Rizzoli.
- Citati, P. (2006). Giorgio, malinconico tapiro. (M. Belpoli, & A. Cortellessa, A cura di) *Riga*(XXV).
- Contorbia, F. (2006). *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*. Firenze: Società Editoriale Fiorentina.
- Cortazar, J. (2014). Alcuni aspetti del racconto. In J. Cortazar, *Bestiario* (p. 113-132). Torino: Einaudi.
- Corti, M. (1978). *Il viaggio testuale Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi.
- Corvi, R. (1998). *Il lungo viaggio di Vittorini: una biografia critica*. Venezia: Marsilio.
- D'Ina, G., & Zaccaria, G. (A cura di). (1988). *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*. Milano: Bompiani.
- Dowling, G. (2000). Confidence: Trick or Treat? Giorgio Manganelli's Translation of Confidence. *Le traduzioni italiane di Henry James. Quarto seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese* (p. 107-120). Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Einaudi, G. (1991). *Colloquio con Giulio Einaudi*. (S. Cesari, A cura di) Roma-Napoli: Theoria Edizioni.
- Ejchenbaum, B. (1968). *O. Henry and the Theory of the Short Story*. Ann Arbor: Michigan Slavic Contribution – University of Michigan.
- Ejchenbaum, B. (1968). Teoria della prosa. In T. Todorov (A cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (p. 245). Torino: Einaudi.
- Faulkner, W. (1939). *Luce d'Agosto*. (E. Vittorini, Trad.) Milano: Mondadori.
- Ferretti, G. C. (1992). *L'editore Vittorini*. Torino: Einaudi.

- Friedman, N. (1989). Recent Short Story Theory. In S. Lohafer, & J. E. Clarey (A cura di), *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge; Londra: Louisiana State University Press.
- Gallitelli, E. (2016). *Il ruolo delle traduzioni in Italia dall'Unità alla globalizzazione Analisi diacronica e focus su tre autori di lingua inglese Dickens, Faulkner e Rushdie*. Roma: Aracne Editore.
- Gran Loggia D'Italia degli Antichi Accettati Muratori*. (2016, Settembre). Tratto da <http://www.granloggia.it/>
- Guarnieri, S. (1955). *Cinquant'anni di narrativa in Italia*. Firenze: Parenti.
- Hanlin, T. (1947). *Una volta sola nella vita*. (G. Manganelli, Trad.) Milano: Mondadori.
- Henry, O. (1928). *La quadratura della vendetta. Racconti scelti e tradotti dall'inglese*. (G. Marcellini, Trad.) Milano: Sonzogno.
- Henry, O. (1931). *Racconti*. (G. Prampolini, Trad.) Milano: Treves.
- Henry, O. (1946). *Quattro milioni*. (M. Musso, Trad.) Torino: Frassinelli.
- Henry, O. (1953). *Complete Works of O. Henry The Definitive Collection of America's Master of the Short Story*. Garden City/New York: Doubleday & Company Inc.
- Henry, O. (1962). *Memorie di un cane giallo e altri racconti*. (G. Manganelli, Trad.) Milano: Feltrinelli.
- Henry, O. (1967). *Il riscatto di Capo Rosso*. (L. Briaschi, Trad.) Milano: Bietti.
- Hugo, V. (1983). *I Miserabili*. (M. Picchi, Trad.) Torino: Einaudi.
- Iannuzzi, G. (2014). I gettoni. In G. C. Ferretti, & G. Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane* (p. 146-152). Roma: minimum fax.
- Intonti, V. (1996). L'arte della short story: genesi, sviluppo e teoria del genere. In V. Intonti (A cura di), *L'arte della short story. Il racconto angloamericano*. (p. 3-46). Napoli: Liguori editore.
- Isella, D. (1987). *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*. Padova: Liviana.
- Isella, D. (2009). *Le carte mescolate vecchie e nuove*. (S. Isella Brusamolino, A cura di) Torino: Einaudi.
- Italia, P., & Raboni, G. (2010). *Che cos'è la filologia d'autore?* Roma: Carocci editore.
- James, H. (1946). *Fiducia*. (G. Manganelli, Trad.) Milano: Istituto Editoriale Italiano.

- James, H. (1983). *Novels 1871-1880*. New York: Library of America.
- Kaplan, F. (1992). *Henry James: The Imagination of Genius*. London: Hodder & Stoughton.
- Kaplan, F. (1992). *Henry James: The Imagination of Genius*. Londra: Hodder & Stoughton.
- Landolfi, T. (1971). *Gogol a Roma, articoli letterari*. Firenze: Vallecchi .
- Laurenti, F. (2015). *Tradurre. Storie, teorie, pratiche dall'antichità al XIX secolo*. Roma: Armando Editore.
- Lawrence, D. H. (1933). *Il Purosangue*. (E. Vittorini, Trad.) Milano: Mondadori.
- Lefevere, A. (1990). Translation: its Genealogy in the West. In A. Lefevere, & S. Bassnett (A cura di), *Translation, History and Culture* (p. 14). London - New York: Pinter.
- Lefevere, A. (1998). *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Torino: UTET.
- Levý, J. (1995). La traduzione come processo decisionale. In S. Nergaard (A cura di), *Teorie contemporanee della traduzione* (p. 63-83). Milano: Strumenti Bompiani.
- Magnini, A. M. (2006). La stanza di Lighea. Il fantastico come anamorfose. In S. Caltagirone, & S. Maxia (A cura di), *«Italia Magica». Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento* (p. 366). Cagliari-Pula: AM&D Edizioni.
- Manacorda, G. (1976). Come fu pubblicata «Americana». *Elio Vittorini, Atti del convegno nazionale di studi di Siracusa*. Noto.
- Manacorda, G. (1980). *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919 – 1943*. Roma: Editori Riuniti.
- Manganelli, G. (1948). Personalità e poesia di Poe. *Ragguaglio Librario*, 16(8), 13.
- Manganelli, G. (1948, Febbraio). Su E. A. Poe, *Les poèmes*, traduits de l'anglais par Stephane Mallarmé, introduzione e note in italiano a cura di G. Baldini, Firenze, Fussi collana «Il Melagrano», 1947. *Ragguaglio Librario*, 16(8), 13.
- Manganelli, G. (1948). Su E. A. Poe, William Wilson, Brescia, Morcelliana, 1948. *Ragguaglio Librario*, 17(2).
- Manganelli, G. (1949). Centenario di Poe. *Ragguaglio Librario*, 17(2).
- Manganelli, G. (1964). *Hilarotragoedia*. Milano: Feltrinelli.
- Manganelli, G. (1967). *Letteratura come menzogna*. Milano: Feltrinelli.

- Manganelli, G. (1971). Prefazione. In E. A. Poe, & G. Manganelli (A cura di), *Poe Opere scelte* (p. XI-XXXVII). Milano: «I Meridiani» Mondadori.
- Manganelli, G. (1975). *A e B*. Milano: Rizzoli.
- Manganelli, G. (1977). *Cassio governa a Cipro*. Milano: Rizzoli.
- Manganelli, G. (1977). *Pinocchio: un libro parallelo*. Torino: Einaudi .
- Manganelli, G. (1979). *Centuria cento piccoli romanzi fiume*. Milano: Rizzoli.
- Manganelli, G. (1981). *Amore*. Milano: Rizzoli.
- Manganelli, G. (1981). *Angosce di stile*. Milano: Rizzoli.
- Manganelli, G. (1982). *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*. Milano: Rizzoli.
- Manganelli, G. (1983). *Dall'inferno*. Milano: Rizzoli.
- Manganelli, G. (1983). Nota del traduttore. In E. A. Poe, *I racconti* (G. Manganelli, Trad., p. XLI-XLIV). Torino: Einaudi.
- Manganelli, G. (1985). *Centuria - Cent petits roman-fleuves*. (J. Para, Trad.) Mâcon: Éditions «W».
- Manganelli, G. (1986). *Tutti gli errori*. Milano: Rizzoli.
- Manganelli, G. (1987). *Rumori o voci*. Milano: Rizzoli.
- Manganelli, G. (1989). *Antologia ptivata*. Milano: Rizzoli.
- Manganelli, G. (1991). *La palude definitiva*. Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (1993). *Nuovo commento*. Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (1994). E' ascetica e puttana . In G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa* (p. 60-62). Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (1994). *Il rumore sottile della prosa*. (P. Italia, A cura di) Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (1994). Perché io scrivo? In G. Manganelli, & P. Italia (A cura di), *Il rumore sottile della prosa* (p. 21-25). Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (1999). *De America Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*. (L. Scarlini, A cura di) Milano: Marcos y Marcos.
- Manganelli, G. (2001). *La penombra mentale*. Roma: Editori Riuniti.

- Manganelli, G. (2006). Calvino. *Riga*, 25, 141-143.
- Manganelli, G. (2011). *Ti ucciderò mia capitale*. (S. S. Nigro, A cura di) Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (2013). Iperipotesi. In N. Balestrini, A. Giuliani, A. Guglielmi, & R. Barilli (A cura di), *Gruppo 63. L'Antologia - Critica e Teoria*. Milano: Bompiani.
- Manganelli, G. (2013). Prefazione. In O. Henry, *Memorie di un cane giallo* (G. Manganelli, Trad., p. 9-21). Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (2013). Prefazione. In O. Henry, *Memorie di un cane giallo e altri racconti* (p. 11-21). Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (2016). *Estrosità rigorose di un consulente editoriale*. (S. S. Nigro, A cura di) Milano: Adelphi.
- Manganelli, G. (s.d.). *Appunti critici*. (F. Francucci, A cura di) Milano: Adelphi.
- Marcenaro, G. (1990, Giugno 14-20). Vittorini diritto d'autore. *Epoca*(XLI), 90-96.
- Marcenaro, G. (1991). *Una amica di Montale: Vita di Lucia Rodocanachi*. Milano: Camunia editrice.
- Martignoni, C. (2011, Novembre 11). Sulla genesi del Pinocchio: un libro parallelo. *Autografo*(XLV), 25.
- Merlanti, F. (2002-2003). *Eugenio Montale. Lettere a Lucia Rodocanachi 1928-1965*. Tesi di dottorato, XVI ciclo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Tutore Franco Contorbia, Università degli Studi di Genova.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Meschonnic, H. (2001). Poétique du traduire di H. Meschonnic. (N. Mataldi, A cura di) *Testo a Fronte*(23).
- Moravia, A. (1964). Racconto e romanzo. In A. Moravia, *L'uomo come fine ed altri saggi* (p. 273-278). Milano: Bompiani.
- Nida, E., & Tabor, C. R. (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Nigro, S. (2010, Novembre 10). Asterischi manganelliani. *La "scommemorazione". Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*. 45. Novara: Interlinea.
- Nigro, S. (2011). Il laboratorio di Giorgio Manganelli. In G. Manganelli, *Ti ucciderò mia capitale*. Milano: Adelphi.

- Osimo, B. (2004). *Il manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli.
- Osimo, B. (2014). *Traduzione e qualità: la valutazione in ambito accademico e professionale*. Milano: Hoepli.
- Papetti, V. (1991, aprile). Il giovane Manganelli scopre un raro James. *L'indice dei libri del mese*(4), 15.
- Papetti, V. (1999). Presentazione. In W. B. Yeats, *Drammi celtici* (p. 5-9). Milano: BUR Teatro.
- Pavese, C. (1951). *La Letteratura Americana e altri Saggi*. Torino: Einaudi.
- Pavese, C. (1951). O. Henry. Del trucco letterario. In C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi* (p. 103-113). Torino : Einaudi .
- Pavese, C. (1966). *Lettere 1924-1944*. (L. Mondo, A cura di) Torino: Einaudi.
- Pavese, C. (2013). *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*. (M. Guglielminetti, & L. Nay, A cura di) Torino: Einaudi.
- Pegoraro, S. (2000). *Il "fool" degli inferi. Spazio e immagine in Giorgio Manganelli*. Roma: Bulzoni.
- Pellizzi, F. (2005, Giugno-dicembre). *Forme del racconto*. Tratto da Bollettino '900: <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Pellizzi.html>
- Perosa, S. (1986). *Teoria americane del romanzo 1800-1900 da Poe a Melville da Cooper a Joyce un'antologia e uno studio critico dei grandi precursori del modernismo*. Milano: Bompiani.
- Perosa, S. (2000). Introduzione: Henry James in Italia. In S. Perosa (A cura di), *Le traduzioni italiane di Henry James. Quarto seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese* (p. 9-20). Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Pintor, G. (1950). La lotta contro gli idoli. In G. Pintor, *Il sangue d'Europa*. Torino: Einaudi.
- Poe, E. A. (1836, Aprile 11). Review of Poems by Drake and Halleck. *Southern Literary Messenger*.
- Poe, E. A. (19_?). *The Works of Edgar Allan Poe*. New York: Harper and Brothers.
- Poe, E. A. (1937). *Gordon Pym e altre storie*. (D. Cinelli, & E. Vittorini, Trad.) Milano: Mondadori.

- Poe, E. A. (1937). La botte di Amontillado. In E. A. Poe, *Racconti e Arabeschi* (E. Vittorini, Trad., p. 293-301). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (1937). La lettera rubata. In E. A. Poe, *Gordon Pym e altre Storie* (D. Cinelli, Trad., p. 391-420). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (1937). Perché il piccolo francese porta la mano al collo. In E. A. Poe, *Racconti e Arabeschi* (E. Vittorini, Trad., p. 436-442). Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (1937). *Racconti e Arabeschi*. (D. Cinelli, & E. Vittorini, Trad.) Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (1947). *William Wilson*. (G. Baldini, Trad.) Brescia: Morcelliana.
- Poe, E. A. (1955). *Epistolario di Edgar Allan Poe: prefazione biografica dei principali personaggi e bibliografia delle traduzioni italiane di Poe*. (H. Furst, A cura di) Milano: Longanesi.
- Poe, E. A. (1971). Il Corvo. In E. A. Poe, & G. Manganelli (A cura di), *Poe Opere scelte* (E. Chinol, Trad., p. 1214-1215). Milano: «I Meridiani» Mondadori.
- Poe, E. A. (1971). Il principio poetico. In E. A. Poe, *Poe Opere scelte* (E. Chinol, Trad., p. 1261-1306). Milano: «I Meridiani» Mondadori.
- Poe, E. A. (1971). La filosofia della composizione. In E. A. Poe, & G. Manganelli (A cura di), *Poe Opere scelte* (E. Chinol, Trad., p. 1307-1322). Milano: «I Meridiani» Mondadori.
- Poe, E. A. (1978). Tales and Sketches 1831-1843. In E. A. Poe, & T. O. Mabbott (A cura di), *Collected Works of Edgar Allan Poe* (Vol. II-III). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press.
- Poe, E. A. (1983). *I racconti*. (G. Manganelli, Trad.) Torino: Einaudi.
- Poe, E. A. (1983). *Le avventure di Gordon Pym*. (E. Vittorini, Trad.) Milano: Mondadori.
- Poe, E. A. (2008). La filosofia della composizione. In E. A. Poe, & M. Praz (A cura di), *Il Corvo*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Poe, E. A. (2016). La botte di Amontillado. In E. A. Poe, *I racconti* (G. Manganelli, Trad., p. 617-622). Einaudi: Torino.
- Poe, E. A. (2016). La lettera trafugata. In E. A. Poe, *I racconti* (G. Manganelli, Trad., p. 472-487). Torino: Einaudi.
- Poe, E. A. (2016). Perché il francesino porta il braccio al collo. In E. A. Poe, *I racconti* (G. Manganelli, Trad., p. 197-201). Torino: Einaudi.

- Poe, E. A. (2016). Testimonianza sul caso del signor Valdemar. In E. A. Poe, *I racconti* (G. Manganelli, Trad., p. 604-611). Torino: Einaudi.
- Pulce, G. (1988). *Lettura d'autore, conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*. Roma: Bulzoni.
- Pulce, G. (2016). *Giorgio Manganelli, Bibliografia (1942-2015) con una cronologia della vita e delle opere e un registro delle collaborazioni radiofoniche*. Roma: Artemide.
- Pym, A. (1993). *Epistemological Problems in Translation and Its Teaching. A Seminar for Thinking Students*. Calaceit: Caminade.
- Quasimodo, R. (1984). *Tra Quasimodo e Vittorini con un saggio introduttivo di Marco Grassi*. Arcireale: Lunarionuovo.
- Quasimodo, R. (1990, Luglio 14). Vittorini mio marito. Parla la vedova Rosa Quasimodo: ero la sua prima lettrice. (G. Giordano, A cura di) *Tuttolibri*(XV), 3.
- Rank, O. (2001). *Il doppio*. Milano: SE.
- Relazione della giuria. (1984). *Atti del Premio Monselice per la traduzione letteraria e scientifica* (p. XIII-XX). Monselice: Edizione dell'Amministrazione Comunale.
- Sanguineti, E. (2006). Il linguaggio di Manganelli. In M. Belpoliti, & A. Cortellessa (A cura di), *Giorgio Manganelli* (p. 254-255). Milano: Marcos y Marcos.
- The British Museum*. (2016, Ottobre). Tratto da http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3022393&partId=1
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil.
- Todorov, T. (1977). *La letteratura fantastica. Dal fantastico dell'Ottocento, cattiva coscienza del secolo, al fantastico d'oggi, proiezione dell'inconscio*. Milano: Garzanti.
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Toury, G. (1995). Principi per un'analisi descrittiva della traduzione. In S. Nergaard (A cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani.
- Vax, L. (1960). *L'Art et la Littérature fantastique*. Parigi: P.U.F.

- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Parigi: Didier.
- Vittoni, E. (1959). Parlato e metafora. *Il Menabò*.
- Vittorini, E. (1933). Realismo lirico di Melville. Il suo demonismo è letterario. *Pegaso*(1), 126-128.
- Vittorini, E. (1937). Notizia bio-bibliografica. In E. A. Poe, *Racconti e Arabeschi* (D. Cinelli, & E. Vittorini, Trad., p. 635-640). Milano: «Biblioteca Romantica» Mondadori.
- Vittorini, E. (1937, Luglio). William Faulkner - Oggi si vola. *Letteratura*, 174-175.
- Vittorini, E. (1938, Gennaio 5). Notizie su Saroyan. *Letteratura*(5), 141-143.
- Vittorini, E. (A cura di). (1942). *Americana Raccolta di Narratori dalle Origini ai nostri Giorni*. Milano: Bompiani.
- Vittorini, E. (1977). *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1952*. (C. Minoia, A cura di) Torino: Einaudi.
- Vittorini, E. (1985). *I libri, le città, il mondo: lettere 1933-1943*. (C. Minoia, A cura di) Torino: Einaudi.
- Vittorini, E. (1948). *Il garofano rosso*. Milano: Mondadori.
- Vittorini, E. (1988). *I risvolti dei «Gettoni»*. (C. De Michelis, A cura di) Milano: Scheiwiller.
- Vlahov, S., & Florin, S. (1970). *Neperovodimoe v perevode. Realii*. Mosca: Sovetskij pisatel'.
- Webster, J. (1999). *La duchessa di Amalfi*. (G. Manganelli, Trad.) Torino: Einaudi.
- Yeats, W. B. (1999). *Drammi celtici - Deirdre, Al pozzo dello sparviero, sulla spiaggia di Baile, L'unica gelosia di Emer -*. (V. Papetti, A cura di, & G. Manganelli, Trad.) Milano: Bur Teatro.