



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO HUMANAE LITTERAE

DIPARTIMENTO DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

CORSO DI DOTTORATO IN STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI
IN AMBITO EUROPEO ED EXTRAEUROPEO
XXIX CICLO

(RI)TRADURRE I CLASSICI MODERNI DI LINGUA INGLESE:
STRATEGIE ATTUALIZZANTI E STORICIZZANTI NELLE TRADUZIONI
ITALIANE DI *TENDER IS THE NIGHT* DI F. SCOTT FITZGERALD

L-LIN/12

Tesi di dottorato di
ELISA AURORA PANTALEO

R10666

Tutor: prof. GIOVANNI IAMARTINO

Coordinatore del dottorato: prof.ssa GIULIANA GARZONE

a.a. 2015/2016

*A Franca,
per avere creduto in me
e per avermi guidato con sapienza
sulla strada della traduzione*

INDICE

| | |
|---|----|
| Introduzione..... | 1 |
| 1. La ritraduzione nel panorama delle teorie contemporanee sulla traduzione | 5 |
| 1.0 Premessa..... | 5 |
| 1.1 Teorie antecedenti ai Translation Studies: predecessori e pionieri | 5 |
| 1.1.1 Il periodo prescientifico | 6 |
| 1.1.2 I pionieri della disciplina | 6 |
| 1.1.2.1 I seminari di traduzione americani..... | 7 |
| 1.1.2.2 Levý, Miko e Popovič..... | 7 |
| 1.1.2.3 La scienza della traduzione | 8 |
| 1.2 La nascita e il successo dei Translation Studies..... | 10 |
| 1.2.1 Il contributo di Holmes: la nascita di una disciplina indipendente..... | 10 |
| 1.2.2 Molteplici approcci disciplinari..... | 11 |
| 1.2.2.1 Il paradigma funzionale..... | 11 |
| 1.2.2.2 La teoria sistemica e i Descriptive Translation Studies | 12 |
| 1.2.2.3 L'approccio filosofico..... | 14 |
| 1.2.2.3.1 L'ermeneutica..... | 14 |
| 1.2.2.3.2 Il decostruzionismo | 15 |
| 1.2.2.4 Gli approcci culturali..... | 16 |
| 1.2.2.5 L'etica della traduzione..... | 17 |
| 1.3 Lo sviluppo attuale dei Translation Studies | 18 |
| 1.3.1 «Interdiscipline» o «post-discipline»? | 18 |
| 1.3.2 Campi di ricerca attuali..... | 19 |
| 2.La ritraduzione dei classici moderni..... | 21 |
| 2.1 Stato dell'arte degli studi sulla ritraduzione..... | 21 |

| | | |
|-----------|--|----|
| 2.1.1 | La «retranslation hypothesis» degli anni Novanta..... | 21 |
| 2.1.2 | Gli studi del nuovo millennio | 23 |
| 2.2 | Descrizione dei campi d'indagine degli studi sulla ritraduzione..... | 25 |
| 2.2.1 | Definizione del fenomeno di ritraduzione | 25 |
| 2.2.1.1 | Ritraduzioni e revisioni, o rifacimenti e restauri..... | 26 |
| 2.2.1.1.1 | Quando si ritraduce, quando si rivede? | 27 |
| 2.2.2 | Cosa si ritraduce..... | 28 |
| 2.2.3 | Perché si ritraduce..... | 29 |
| 2.2.4 | Come si ritraduce | 33 |
| 2.2.4.1 | Il fattore intertemporale della traduzione | 34 |
| 2.2.4.2 | Attualizzazione e storicizzazione della lingua in traduzione | 35 |
| 2.2.5 | Chi ritraduce | 38 |
| 2.2.6 | Dove, quando e quanto si ritraduce..... | 39 |
| 2.3 | La ritraduzione dei classici moderni..... | 40 |
| 2.3.1 | Alcune puntualizzazioni sui concetti di 'classico' e di 'classico moderno' | 40 |
| 2.3.2 | Le ragioni della ritraduzione dei classici | 41 |
| 2.3.2.1 | Ritraduzione e canone: due concetti interdipendenti | 41 |
| 2.3.2.2 | Attualizzazione e storicizzazione della lingua dei classici | 42 |
| 2.3.2.3 | Ragioni economiche..... | 43 |
| 2.3.2.4 | La ritraduzione dei classici moderni di lingua inglese in Italia | 44 |
| 2.4 | Caso di studio: le traduzioni italiane di Tender Is the Night di Francis Scott Fitzgerald..... | 45 |
| 3. | Metodologia di analisi del caso di studio | 47 |
| 3.0 | Premessa..... | 47 |
| 3.1 | La critica della traduzione | 47 |
| 3.1.1 | La critica della traduzione in diacronia..... | 48 |

| | | |
|---------|--|----|
| 3.1.2 | I modelli critici degli ultimi decenni | 50 |
| 3.1.3 | Critica negativa e critica produttiva..... | 52 |
| 3.2 | La scelta di un modello critico per l'analisi del caso di studio..... | 53 |
| 3.2.1 | Fondamenti teorici | 53 |
| 3.2.2 | Due modelli critici a confronto | 55 |
| 3.2.2.1 | Il modello critico di Toury | 55 |
| 3.2.2.2 | Il modello critico di Berman | 57 |
| 3.2.3 | Modus operandi | 59 |
| 3.2.3.1 | L'analisi del testo fonte..... | 60 |
| 3.2.3.2 | L'analisi delle traduzioni italiane..... | 60 |
| 3.2.3.3 | Ipotesi sulle tendenze generali che sottendono alla (ri)traduzione dei classici moderni di lingua inglese in Italia..... | 61 |
| 4. | Analisi del testo fonte | 63 |
| 4.1 | Cenni biografici dell'autore..... | 63 |
| 4.2 | La produzione narrativa di F. Scott Fitzgerald | 69 |
| 4.3 | La genesi di Tender Is the Night | 72 |
| 4.3.1 | Da Francis Melarky a Dick Diver..... | 72 |
| 4.3.2 | La pubblicazione del romanzo su rivista e in volume..... | 76 |
| 4.3.3 | Dalla versione del 1934 alla «versione definitiva dell'autore», curata da M. Cowley nel 1951 | 78 |
| 4.4 | Analisi narratologica di Tender Is the Night | 80 |
| 4.4.1 | Trama | 80 |
| 4.4.2 | Il genere | 81 |
| 4.4.3 | Personaggi..... | 82 |
| 4.4.4 | Voci narrative e focalizzazione..... | 87 |
| 4.4.5 | L'ambientazione: spazio e tempo | 88 |

| | |
|---|-----|
| 4.4.6 Ritmo e modo della narrazione | 92 |
| 4.4.7 Intertestualità | 94 |
| 4.4.7.1 Intertestualità sincronica | 94 |
| 4.4.7.2 Intertestualità diacronica | 97 |
| 4.4.8 I temi del romanzo | 101 |
| 4.4.9 Lo stile | 105 |
| 4.4.9.1 Parole chiave e campi semantici | 106 |
| 4.4.9.2 Registri | 107 |
| 4.4.9.3 Punteggiatura e sintassi | 109 |
| 4.4.9.4 Figure e tropi | 110 |
| 4.4.9.5 Elementi e aspetti culturospecifici | 112 |
| 4.4.9.6 Eterolinguismo | 112 |
| 4.5 Considerazioni finali | 114 |
| 5. Analisi della prima traduzione italiana di Tender Is the Night | 117 |
| 5.0 Premessa | 117 |
| 5.1 La ricezione critica di F. Scott Fitzgerald | 118 |
| 5.1.1 La fama letteraria nel corso della vita | 118 |
| 5.1.2 La riabilitazione critica postuma | 119 |
| 5.1.3 Il successo dell'autore in Italia | 120 |
| 5.1.3.1 Le prime traduzioni e il successo critico | 122 |
| 5.1.3.2 Da autore contemporaneo a classico della letteratura | 124 |
| 5.2 Tender Is the Night nell'edizione Einaudi | 127 |
| 5.2.1 La traduzione del 1949 e le ristampe successive | 127 |
| 5.2.2 Il lettore modello | 128 |
| 5.2.3 La dominante | 129 |
| 5.2.4 La strategia traduttiva | 131 |

| | |
|--|-----|
| 5.2.5 Principi per la ritraduzione dell'opera | 142 |
| 6. Analisi delle ritraduzioni successive di <i>Tender Is the Night</i> | 145 |
| 6.1 Restauri e rifacimenti dell'edizione Einaudi | 145 |
| Conclusioni..... | 165 |
| Riferimenti bibliografici..... | 169 |

ABSTRACT

Negli ultimi anni il mercato editoriale italiano è stato investito da una vera e propria ondata di ritraduzione dei classici moderni (dove con il concetto di “classico moderno” si indicano tutte le opere pubblicate e identificate come tali dalle case editrici italiane); inoltre gli studi sulla ritraduzione, pur essendo piuttosto recenti, stanno acquisendo sempre più rilevanza nel panorama dei Translation Studies.

Sulla scorta di tali premesse, questa ricerca si propone di fare luce sulle ragioni e sulle modalità di ritraduzione dei classici moderni di lingua inglese per il pubblico italiano. Poiché nel 2013 chi scrive ha ottenuto dalla casa editrice Feltrinelli l’incarico di ritradurre *Tender Is the Night* di F. Scott Fitzgerald, a partire dalle riflessioni scaturite durante il lavoro di ritraduzione si è deciso di affrontare l’oggetto di studio analizzando le sei traduzioni italiane del romanzo. La ricerca mira innanzitutto a determinare se chi ritraduce si limita a restaurare traduzioni già esistenti dell’opera originaria o se invece il lavoro di traduzione tende a essere rifatto radicalmente; in secondo luogo, si cerca di capire se il fattore intertemporale che intercorre fra il testo fonte e la (ri)traduzione – individuato da Popovič (2006) – è tendenzialmente affrontato con un approccio traduttivo linguistico di tipo attualizzante, storicizzante o ibrido.

Il caso di studio si apre con un’analisi narratologica del testo fonte, volta a individuare le specificità strutturali e stilistiche dell’opera di Fitzgerald, e prosegue prendendo in esame la prima traduzione italiana di *Tender Is the Night*, ad opera di Fernanda Pivano (Einaudi 1949), alla luce del concetto di critica produttiva e delle tendenze deformanti individuate da Berman (1995; 2009). Inoltre si studiano le cinque ritraduzioni recenti dell’opera (Newton Compton 2011, Baldini Castoldi Dalai 2011, Bur Rizzoli 2012, Minimum Fax 2013, Feltrinelli 2015), cercando di determinare se queste sono a tutti gli effetti nuove traduzioni del romanzo di Fitzgerald o se si limitano a restaurare la traduzione di Pivano. Infine si stabilisce se chi ritraduce adotta un approccio storicizzante, attualizzante o ibrido verso la lingua del romanzo.

Dall’analisi dei brani presi in esame emerge che solo tre delle cinque ritraduzioni possono considerarsi veri e propri rifacimenti, mentre due sono esempi di restauro della traduzione di Pivano. Inoltre, quattro dei cinque autori delle ritraduzioni tendono ad attualizzare la lingua del romanzo – seppure non sempre in modo coerente – mentre uno soltanto adotta una strategia storicizzante.

In recent years, the Italian publishing market has seen a dramatic increase in the retranslation of modern classics – where by “modern classics” one may define those works that are published and labelled as such by Italian publishing houses. In addition, although studies on retranslation are quite new, this topic is becoming more and more relevant in Translation Studies.

Based on these premises, the purpose of this work is to examine why and how modern classics written in English have been retranslated for the Italian audience. In 2013 I was asked to retranslate F. Scott Fitzgerald’s *Tender Is the Night*, and starting from the considerations that originated during the retranslation process, I decided to address the object of this study by examining the six Italian translations of the novel. The research is aimed to determine first of all whether retranslators just renovate the existing translations of the source text, or if they translate the work anew; in the second place, the work is intended to find out whether the intertemporal factor that exists between the source text and its translation(s) – as stated by Popovič (2006) – is mainly tackled with a historicizing, modernizing or mixed translation approach toward the language of the source text.

The case study opens with a narratological analysis of Fitzgerald’s novel that pinpoints the structural and stylistic peculiarities of the text, and it goes on examining the first Italian translation of *Tender Is the Night* – by Fernanda Pivano (Einaudi 1949) – according to Berman’s analytic of translation and productive criticism. After that, the five recent retranslations of the novel (Newton Compton 2011, Baldini Castoldi Dalai 2011, BUR Rizzoli 2012, Minimum Fax 2013, Feltrinelli 2015) are investigated with the intention to determine whether they are actually new translations of Fitzgerald’s work, or if they simply update the first Italian translation of the novel. Finally, the translators’ historicizing, modernizing or mixed approach toward the language of the source text is explored.

The outcomes of this analysis indicate that just three out of the five retranslations of *Tender* are actually new, whereas the first two retranslations just update Pivano’s text. As far as modernizing and historicizing strategies are concerned, four out of the five retranslators tend to modernize the language of the novel – although the strategy is not always consistent – whereas one retranslator opts for a historicizing translation.

INTRODUZIONE

Di recente il mercato editoriale italiano è stato investito da un'ondata di ritraduzione dei classici moderni di lingua inglese – dove il termine “classico moderno” non ha una valenza letteraria *tout court*, ma indica piuttosto le opere che compaiono sotto questa veste nei cataloghi delle case editrici italiane. A titolo d'esempio, basti pensare che, con lo scadere dei diritti d'autore, il 2011 è stato l'anno di inizio delle ritraduzioni di F. Scott Fitzgerald, mentre il 2012 ha visto apparire le prime ritraduzioni di James Joyce e di Virginia Woolf.

Anche in ambito accademico, dopo la formulazione della cosiddetta “retranslation hypothesis” degli anni Novanta, a partire dal nuovo millennio gli studi sulla ritraduzione hanno acquisito sempre più rilevanza nel panorama dei Translation Studies: tra il 2009 e il 2010 la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* e l'*Handbook of Translation Studies* hanno dedicato ciascuno una voce enciclopedica al concetto di ritraduzione – intesa nella sua doppia accezione di processo e di prodotto traduttivo. Inoltre, nel 2013 l'università Boğaziçi di Istanbul ha ospitato il primo ciclo di incontri intitolato “Retranslation in Context” (poi replicato nel 2015, sempre a Istanbul, e riproposto nel febbraio del 2017 all'università di Gent, in Belgio), dando a numerosi studiosi la possibilità di confrontarsi a livello internazionale su quello che ormai – accanto all'autotraduzione, alla traduzione teatrale e agli studi sulla World Literature – può essere considerato a pieno titolo uno dei campi d'indagine attuali sulla traduzione letteraria (Bassnett 2014: 147).

Prendendo spunto dalle premesse antecedenti, questa ricerca si propone di approfondire lo studio del fenomeno di ritraduzione dei classici moderni di lingua inglese in Italia, andando a sondare le ragioni e le modalità che determinano la ritraduzione di queste opere per il pubblico italiano.

Nel 2013 chi scrive ha ricevuto dalla casa editrice Feltrinelli l'incarico di ritradurre *Tender Is the Night* di F. Scott Fitzgerald – un'opera la cui prima traduzione italiana ha visto la luce per Einaudi nel 1949, ad opera di Fernanda Pivano, e che, a partire dal 2011, in un intervallo di tempo di soli tre anni, ha visto date alle stampe altre quattro ritraduzioni. L'esperienza di traduzione per Feltrinelli ha stimolato varie riflessioni sulla ritraduzione dei classici moderni: innanzitutto è stato necessario distinguere i casi in cui chi ritraduce si trova a rifare completamente il lavoro di traduzione dai casi in cui ci si limita, invece, a restaurare le traduzioni esistenti, emendandole delle omissioni, delle imprecisioni e degli errori più significativi. Inoltre, il lavoro di ritraduzione ha portato fin dalle prime pagine a interrogarsi

sull'approccio con cui chi ritraduce decide di fare fronte al fattore intertemporale che intercorre tra il testo fonte e il testo tradotto, come indicato da Popovič (2006). In particolare, è stato necessario decidere se proporre una traduzione vicina alla lingua del lettore di oggi, o se invece adottare una lingua più prossima al contesto di produzione del testo di origine, o ancora, se plasmare la lingua del testo tradotto su un punto temporale intermedio tra la nascita del testo originario e la comparsa del testo tradotto. In altre parole, i personaggi del romanzo si sarebbero dati del lei o del voi? Avrebbero parlato una lingua colloquiale riconducibile ai nostri giorni o avrebbero usato espressioni antiquate, più prossime alla lingua parlata negli anni Venti? Quali erano state le decisioni degli altri traduttori di *Tender Is the Night* – considerata soprattutto la necessità cogente di rinfrescare la patina linguistica antiquata che caratterizza la traduzione di Pivano? Quali sarebbero stati i rischi e le conseguenze connesse alla scelta di una strategia di traduzione attualizzante? Quali gli effetti di una traduzione più conservatrice? E, più in generale, è possibile rintracciare nelle ritraduzioni italiane dei classici moderni una tendenza a storicizzare o ad attualizzare la lingua del testo originario? In caso affermativo, questa tendenza è sempre coerente nella scelta di un approccio esclusivamente storicizzante o attualizzante?

Dopo avere sondato gli studi esistenti su questi aspetti, si è scoperto che le ricerche prodotte finora si preoccupano più che altro di definire i concetti di storicizzazione e di attualizzazione da un punto di vista terminologico, ma i casi di studio che riflettono da vicino sulle implicazioni e sulle conseguenze dell'adozione di una strategia traduttiva attualizzante o storicizzante applicata a testi letterari specifici sono ancora molto ridotti. Cogliendo l'invito di Brisset (2004) a focalizzarsi soprattutto sullo studio delle ritraduzioni sincroniche e, forte da un lato della recente fortuna ritraduttiva di Fitzgerald e dall'altro di un approccio diretto al testo reso possibile dall'incarico di Feltrinelli, in questa tesi si è deciso di esaminare le strategie di traduzione attualizzanti e storicizzanti nelle ritraduzioni italiane di *Tender Is the Night*.

Nel primo capitolo del lavoro si delinea un breve quadro storico delle teorie contemporanee sulla traduzione, partendo dalle origini dei Translation Studies nel mondo occidentale, fino ad arrivare alla definizione dei campi di studio che animano il dibattito accademico attuale. L'obiettivo è quello di contestualizzare nell'ampio panorama dei Translation Studies sia il fenomeno di ritraduzione dei classici moderni di lingua inglese, sia gli strumenti metodologici scelti per l'analisi delle traduzioni italiane di *Tender Is the Night*.

Il secondo capitolo definisce lo stato dell'arte degli studi sulla ritraduzione, illustrando i contributi fondanti – prevalentemente francesi – che negli anni Novanta hanno

dato vita alla cosiddetta “retranslation hypothesis”, per poi individuare le ricerche che, dall’inizio del nuovo millennio, hanno determinato una nuova ondata di interesse verso la ritraduzione a livello internazionale. Tali studi hanno voluto dapprima testare la validità della “retranslation hypothesis” e, successivamente, si sono preoccupati di definire le cause, le modalità, l’oggetto preponderante e l’estensione del fenomeno di ritraduzione. Il capitolo procede poi con un’individuazione più precisa dell’oggetto di ricerca, circoscrivendo la categoria di “classico moderno” al mercato editoriale italiano, e puntualizzando meglio i concetti di “restauro” e di “rifacimento”, grazie ai contributi teorici di Koskinen e Paloposki (2010) e di Cavagnoli (2014; 2016), e i concetti di “attualizzazione” e di “storicizzazione”, sulla scorta dei saggi di Holmes (1972), Jones e Turner (2004), Popovič (2006) e Cavagnoli (2012; 2016).

Dopo avere illustrato il caso di studio preso in esame per questa ricerca, nel terzo capitolo si passano in rassegna i principali modelli critici di analisi traduttologica e si illustrano gli strumenti adottati per lo studio delle traduzioni italiane di *Tender Is the Night*, attingendo in particolare alla critica produttiva di Berman (2000; 2003).

Nel quarto capitolo si analizza il testo originario inglese: in primo luogo, in virtù degli aspetti biografici dell’autore che tornano copiosi nel romanzo in forma finzionale, si illustra la biografia di Fitzgerald e si contestualizza il romanzo nella produzione narrativa dello scrittore; in secondo luogo si spiega la genesi complessa dell’opera, dai due significativi cambi di trama in fase di stesura alla comparsa di una seconda versione del testo d’origine. Successivamente si procede all’analisi narratologica e stilistica dell’opera. Per concludere, si presentano in sintesi gli aspetti più significativi e problematici in un’ottica traduttiva, dove il testo fonte condensa e manifesta la propria specificità.

Il quinto capitolo è dedicato all’analisi della prima traduzione italiana di *Tender Is the Night*: dopo avere definito il ruolo storico e culturale della traduzione di Pivano – confrontandola con le ritraduzioni attuali, che si rapportano a un classico della letteratura, anziché a un romanzo contemporaneo –, si individuano il lettore modello e la dominante della traduzione del 1949, per poi procedere alla critica produttiva della strategia adottata dalla traduttrice, alla luce delle tendenze deformanti illustrate da Berman (1985) e dei concetti di traduzione addomesticante e straniante proposti da Venuti (1995).

Il sesto e ultimo capitolo si concentra sulle ritraduzioni recenti di *Tender Is the Night*: dopo avere determinato se le nuove edizioni del testo fonte siano esempi di restauro o di rifacimento rispetto alla traduzione di Pivano, si analizza l’approccio verso la lingua del

romanzo in ciascuna delle ritraduzioni, citando e discutendo diversi esempi di attualizzazione o di storicizzazione, come definiti da Popovič (2006).

Nel capitolo conclusivo si valutano criticamente i risultati dell'analisi condotta nei capitoli precedenti e, sulla scorta dei concetti di norme e di leggi probabilistiche sulla traduzione formulati da Toury (1995), si fanno congetture sulla possibilità di individuare – con ulteriori studi – le strategie traduttive che sottendono più in generale alle ritraduzioni dei classici moderni di lingua inglese nel panorama editoriale italiano.

LA RITRADUZIONE NEL PANORAMA DELLE TEORIE CONTEMPORANEE SULLA TRADUZIONE

1.0 PREMESSA

Negli ultimi cinquant'anni, la nascita dei Translation Studies come campo d'indagine accademico autonomo e il proliferare di molteplici prospettive di ricerca in ambito traduttologico hanno incoraggiato un'analisi sistematica della traduzione nei suoi diversi significati¹. Grazie all'apporto gnoseologico di svariate discipline accademiche e a una pluralità di approcci critici, i Translation Studies hanno contribuito a generare una crescente consapevolezza sulla complessità del fenomeno traduttivo, senza la quale questa ricerca non sarebbe stata possibile.

In questo capitolo si cercherà, pertanto, di delineare un breve quadro storico delle teorie contemporanee sulla traduzione, con l'obiettivo di contestualizzare da un lato il fenomeno di ritraduzione dei classici moderni – che sarà oggetto di studio nel capitolo successivo – e dall'altro la metodologia di analisi delle traduzioni italiane di *Tender Is the Night*, scelte come caso di studio specifico ed esaminate nel quinto capitolo.

1.1 TEORIE ANTECEDENTI AI TRANSLATION STUDIES: PREDECESSORI E PIONIERI

Benché la teoria della traduzione sia «as old as the tower of Babel» (Gentzler 2001: 1), in Occidente lo studio del fenomeno traduttivo ha cominciato a delinearsi come una disciplina

¹ «“Translation” may be understood as a *process* of rendering a text from one language into another (“translating”), a *product* (the translated text) or as a subject and *phenomenon* itself (e.g. “cultural translation”, “translation in the Middle Ages”))» (Munday 2010: 421).

accademica soltanto nella seconda metà del Novecento (Munday 2010: 419; Gentzler 2014: 14), fissando come punto di svolta il 1972: l'anno in cui James S. Holmes presentò al terzo congresso internazionale di linguistica applicata di Copenaghen l'intervento *The Name and Nature of Translation Studies*, riconosciuto come il manifesto del nuovo approccio critico (Snell-Hornby 2006: 53), che ha permesso agli studi sulla traduzione di affrancarsi dalla linguistica e dalla letteratura.

1.1.1 IL PERIODO PRESCIENTIFICO

Come ben illustrano i testi raccolti in diverse antologie sulla storia della traduzione nel mondo occidentale (Lefevre 1992; Nergaard 1993; Robinson 1997; Osimo 2002; Venuti 2012), da Cicerone a metà del Novecento le riflessioni sulla pratica del tradurre costituiscono un campo di osservazione fertile ma frammentario e tendenzialmente prescrittivo (Munday 2010: 419-420; Gentzler 2014: 14-15). Le teorie formulate in questo lunghissimo periodo precedono il formarsi di una disciplina accademica strutturata e spesso ragionano sulle dicotomie fra traduzione della lettera e traduzione del senso, traduzione fedele e traduzione libera (Bassnett 2014: 53); tuttavia, il saggio di Schleiermacher (1813) rappresenta uno spartiacque tra l'«immediate empirical focus» (Steiner 1992: 248) dei primi scritti e la «prospettiva filologico-filosofica» (Nergaard 1993: 14) che caratterizza il dibattito ermeneutico fino ai primi decenni del XX secolo, quando appaiono scritti imprescindibili come quello di Benjamin (1923):

In the history of Western translation theory, the German tradition marked an important watershed. It abandoned the conceptual categories that were repeatedly used since antiquity and developed others that were not only linguistic and literary, but cultural and political. (Venuti 2012: 20)

1.1.2 I PIONIERI DELLA DISCIPLINA

In ambito accademico, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, la traduzione – fino ad allora relegata in una posizione secondaria come strumento di rinforzo per l'apprendimento delle lingue straniere (Munday 2016: 14) – comincia a essere studiata con rinnovato interesse:

In post-war years activities were revived, whereby literary translation (viewed as a branch of Comparative Literature) was complemented by a burst of interest in the translation of non-literary language, then considered a subdivision of

linguistics. During this period a number of outstanding scholars from various traditions in linguistics and other neighbouring disciplines made specific contributions to the debate, each of which may be seen as a flagstone, as it were, paving the way to the new discipline. (Snell-Hornby 2006: 20)

1.1.2.1 I SEMINARI DI TRADUZIONE AMERICANI

La nascita dei seminari di traduzione nelle università americane – di cui il primo fu quello organizzato nel 1964 da Paul Engle all'università dello Iowa – portò a rivalutare considerevolmente il ruolo della traduzione negli studi letterari (Gentzler 2001: 13). Fino ad allora, la traduzione era stata vista come un'attività secondaria: il testo tradotto occupava, infatti, una posizione subalterna rispetto ai corrispettivi originali, che si distinguevano per l'ingegno e la creatività (Gentzler 2014: 15). Basandosi sul *Practical Criticism* di I.A. Richards (1929) e sulle teorie della traduzione di Pound (1929), questi incontri si configurarono come luogo di discussione sui principi dell'atto traduttivo e sull'interpretazione del testo fonte (Munday 2016: 15). Pur mancando di un approccio critico sistematico, i seminari costituirono una tappa fondamentale per la valorizzazione della traduzione come fenomeno in sé (Gentzler 2001: 44).

1.1.2.2 LEVÝ, MIKO E POPOVIČ

Tra i precursori dei Translation Studies si può includere anche un gruppo di studiosi cechi e slovacchi, che affonda le proprie radici teoriche nel formalismo russo (Gentzler 2001: 89). Levý (1967), Miko (1970) e Popovič (1970; 2006) esaminarono la struttura superficiale del testo, sottolineando l'importanza della funzione espressiva dell'opera d'arte e la necessità di conservarne la qualità letteraria (Munday 2016: 98); nei loro studi individuarono diverse categorie descrittive per analizzare l'inevitabile residuo stilistico causato dalla tensione tra testo fonte e traduzione, dalle scelte del traduttore e dalle differenze intrinseche nei valori intellettuali ed estetici delle due culture coinvolte nel processo di traduzione (Gentzler 2001: 96-99).

Pur trascurando alcuni fattori socio-politici vincolati al testo e pretendendo dal traduttore le competenze di critico letterario, storico, linguista e artista creativo, la metodologia proposta da Levý, Miko e Popovič sarà utile ai Translation Studies per una riflessione articolata sulle norme storiche e ideologiche legate al testo fonte e alla sua traduzione (Gentzler 2001: 101).

1.1.2.3 LA SCIENZA DELLA TRADUZIONE

Nello stesso periodo, gli studi in campo traduttivo ricevettero un forte impulso anche dalla linguistica, dalla semiotica e dalle ricerche sulla traduzione automatica (Folena 1991: viii). In particolare, se il contributo sostanziale di Jakobson (1959) si ispirò a Peirce (Osimo 2002: 181) e costituì una risposta dialettica allo strutturalismo di Saussure (Bassnett 2014: 29-30), gli studi di Catford (1965) attinsero soprattutto ai modelli di Firth e Halliday (Munday 2016: 95), mentre Nida (1964, 1959) si rifece alla grammatica generativo-trasformativa di Chomsky (Gentzler 2001: 48-51). L'approccio linguistico e semiotico fu consolidato anche grazie agli studi di Vinay e Darbelnet (1958), Mounin (1965), Lûdskanov (1967), Kade (1968) e, successivamente, a quelli di Wills (1977) e Koller (1979).

A lasciare un solco profondo nella storia furono innanzitutto una prima categorizzazione sistematica dei diversi tipi di traduzione² e la teoria della traducibilità³ di Jakobson, che ribatté al criterio di «indeterminacy» di Quine (1959: 112). Gli studi linguistici sui «translation shifts» (Catford 1965; Vinay & Darbelnet 1995) ebbero poi il merito di proporre una tassonomia articolata e di portare l'attenzione all'analisi stilistica della traduzione (Munday 2016: 109); mentre la «scienza della traduzione», proposta da Nida e protrattasi a lungo in ambito universitario sia in Germania, sia negli Stati Uniti (Gentzler 2001: 55), ha notevolmente contribuito a conferire rigore metodologico e rilevanza alle riflessioni sulla traduzione in ambito accademico:

The introduction of more systematic linguistic theories from the mid twentieth century onwards transformed the study of translation and prepared the basis for the establishment of the discipline. (Munday 2010: 423)

Ad ogni modo, il concetto pervasivo di questi decenni è senza dubbio il «supermeme» dell'equivalenza (Chesterman 2000: 5-13), che da un lato mette in discussione le teorie sul relativismo linguistico e l'ipotesi di Sapir e Whorf (Munday 2016: 60-61), dall'altro costituirà il punto di partenza di tutti i paradigmi teorici successivi (Pym 2014:

² These three kinds of translation are to be differently labelled: intralingual translation or *rewording* [...]; interlingual translation or *translation proper* [...]; intersemiotic translation or *transmutation* [...]] (Jakobson 1959: 127).

³ All cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language. Whenever there is deficiency, terminology may be qualified and amplified by loan-words or loan-translations, neologism or semantic shifts, and finally, by circumlocutions. [...] Languages differ essentially in what they *must* convey and not in what they *may* convey» (Jakobson 1959: 128-129).

21).⁴ I primi approcci scientifici alla traduzione spesso trascurano gli aspetti extralinguistici del testo, prediligendo un'analisi a livello della parola (Nergaard 1995: 6-9) e proponendo una visione idealizzata dell'atto traduttivo come riproduzione 'fedele' di un testo fonte immutabile:

Despite advances over the faithful vs free debate, these approaches at some point still tend to be source-oriented in nature and invest the original with some sort of structure and information that can subsequently be encoded in another language, to which the translator must remain faithful. Far from being scientific, these approaches tend to hold a transcendental, utopian conception of translation. (Gentzler 2001: 75)

In risposta alle teorie linguistiche, gli studi successivi tendono a dare sempre più importanza ai fattori extratestuali, valorizzando il testo tradotto non più soltanto come un atto comunicativo linguistico, ma come un processo di «negoziazione» interculturale (Eco 2010: 18).

⁴ Sugli sviluppi delle teorie sull'equivalenza, a partire dalle categorie di «formal equivalence» e «dynamic equivalence» di Nida, si vedano in particolare: Pym (2014: 31-32); Munday (2016: 71-79); Bassnett (2014: 33-39) e Baker (1992).

1.2 LA NASCITA E IL SUCCESSO DEI TRANSLATION STUDIES

1.2.1 IL CONTRIBUTO DI HOLMES: LA NASCITA DI UNA DISCIPLINA INDIPENDENTE

Negli anni Settanta la traduzione si emancipò definitivamente dalla linguistica e dalla letteratura (Munday 2016: 15), per trasformarsi gradualmente in una disciplina autonoma (Snell-Hornby 2006: 366; Bassnett 2014: 3):

Instead of taking pre-existing theories about literature and linguistics and applying them to translation, translation studies scholars reversed the order of thought, suggesting that the field first look at what is specific about translation and then apply that knowledge to literary and linguistic theory. (Gentzler 2001: 79)

Nel 1972, Holmes annunciò la nascita di un nuovo campo di studi, che propose di chiamare «Translation Studies», mettendo in luce l'inadeguatezza delle etichette scientifiche, (Holmes 1972: 175-176)⁵. Oltre a sottolineare la necessità di un'ottica metodologica interdisciplinare (Gentzler 2001: 78), Holmes cercò di dare un ordinamento sistematico alla materia, distinguendo il ramo della teoria «pura» da quello degli studi applicati⁶ e anticipando, così, diversi sviluppi di ricerca futuri (Snell-Hornby 1991: 17):

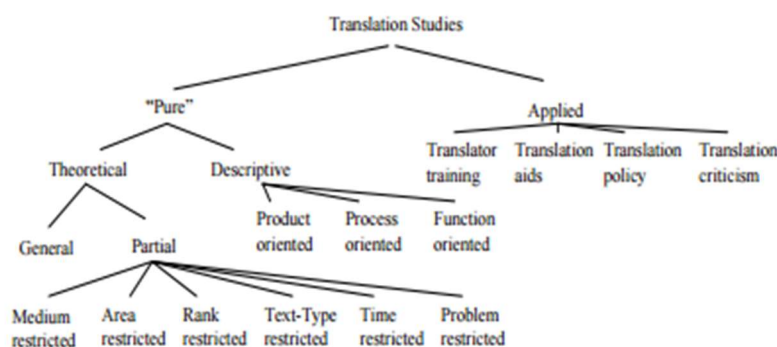


Figura 1: Mappa di Holmes (Toury 1995: 10)

⁵ Sulla diffusione dei termini «Science of Translation» e «Translation Studies» in ambito accademico si veda Lambert (1991: 26-30).

⁶ Per un'integrazione della mappa di Holmes si vedano Pym (1998); van Doorslaer (2007); Chesterman (2009).

La novità rivoluzionaria del metodo di Holmes consisteva innanzitutto nel considerare gli studi sulla traduzione come una disciplina emergente a sé stante (Snell-Hornby 1991: 14) e, in secondo luogo, nel tentativo di conciliare la teoria e la pratica traduttiva, gli approcci linguistici e quelli letterari, che fino a quel momento erano stati divergenti (van Leuven-Zwart 1991: 8-9):

The goal of the discipline is to produce a comprehensive theory which can be used as a guideline for the production of translations. The theory would gain by being developed along lines of argument which are neither neopositivistic nor hermeneutic in inspiration. (Lefevere 1978: 234)

1.2.2 MOLTEPLICI APPROCCI DISCIPLINARI

A partire dall'esortazione finale del discorso di Holmes – «Translation Studies has reached a stage where it is time to examine the subject itself. Let the meta-discussion begin» (Holmes 1972: 185) – ci fu un'esplosione di teorie e approcci critici alla traduzione:

Translation Studies emerged in a parallel fashion in several regions: in the United States, a more literary approach as an outgrowth of the Creative Writing Workshop; in Germany out of more linguistic and scientific disciplines; in Russia and Eastern Europe, translation studies emerged out of Russian Formalism; in Belgium and Holland out of comparative literary and historical studies; in Israel out of cultural and systems theory; and in France out of literary stylistics, and later influenced by poststructural and semiotic paradigms. (Gentzler 2014: 17)

1.2.2.1 IL PARADIGMA FUNZIONALE

In reazione agli approcci linguistici tradizionali, in Germania, tra gli anni Settanta e Ottanta, si affermò il paradigma funzionale – dapprima formulato da Reiss (1981) e poi sviluppato da Vermeer (1989) e Nord (1997).

Attingendo alla categorizzazione delle funzioni del linguaggio proposta da K. Bühler, Reiss elaborò una nuova teoria dei generi testuali basata sulle diverse funzioni del testo – informativa, espressiva, operativa, audiovisiva (Reiss 1981: 163) – sottolineando che ogni tipologia testuale richiede strategie di traduzione diverse: «plain prose» per il testo

informativo, «identifying method» per il testo espressivo, «adaptive method» per il testo operativo e «supplementary method» per il testo audiovisivo (Reiss 1981: 166-169).

Qualche anno dopo, con la collaborazione di Vermeer, fu approntata la Skopostheorie, secondo la quale il fattore determinante di ogni traduzione e di ogni strategia traduttiva è il suo fine (Vermeer 1989: 221). Un testo può quindi essere tradotto in diversi modi a seconda della funzione che è chiamato a svolgere nella cultura ricevente:

One must translate, consciously and consistently, in accordance with some principle respecting the target text. The theory does not state what the principle is: this must be determined separately in each specific case. (Vermeer 1989: 228)

Il traduttore necessita, pertanto, di informazioni precise riguardo al fine che la traduzione è chiamata ad assolvere; tradurre significa tenere in considerazione lo scopo del testo fonte, le attese del committente e le esigenze del destinatario (Pym 2014: 44). La Skopostheorie mette in discussione il concetto tradizionale di equivalenza proposto dai linguisti, a favore di un'idea di equivalenza pragmatica: se il testo fonte e la traduzione soddisfano la stessa funzione comunicativa, tra i due c'è equivalenza; in caso contrario, la traduzione risponde al principio di adeguatezza, perché si conforma al fine per cui si traduce il testo, a prescindere dalla sua funzione comunicativa iniziale (Munday 2016: 126-127).

Secondo Nord, che offrì un modello di analisi testuale molto dettagliato, colmando uno dei punti critici della Skopostheorie, più che la «fedeltà» al testo fonte, la traduzione comporta una responsabilità etica non trascurabile: il traduttore deve essere *leale* verso tutte le parti coinvolte nell'atto traduttivo – l'autore del testo fonte, il committente della traduzione, i destinatari (Nord 1997: 123).

Tutto sommato, il paradigma funzionale ebbe un ruolo notevole nell'evoluzione dei Translation Studies, poiché detronizzò il testo fonte e sgretolò il concetto tradizionale di equivalenza, riconoscendo la possibilità di molteplici attuazioni di un singolo testo e dando rilievo al contesto ricevente (Venuti 2012: 137).

1.2.2.2 LA TEORIA SISTEMICA E I DESCRIPTIVE TRANSLATION STUDIES

Anche il paradigma descrittivo contribuì a mettere in discussione la superiorità del testo fonte e il concetto di equivalenza postulato dalle teorie linguistiche. Mutuando i concetti di «sistema», «struttura gerarchica», «straniamento» e «dimensione storica del testo» dal

formalista russo Tynjanov⁷, alla fine degli anni Settanta Even-Zohar formulò la teoria polisistemica (1978) – poi sviluppata negli scritti successivi (1990; 1997; 2005) – e spostò l'attenzione sulla dimensione extratestuale della traduzione (Bassnett 2014: 85). Secondo Even-Zohar, i testi tradotti costituiscono un sistema letterario definito ed esistono all'interno di un polisistema in cui interagiscono con altri sistemi letterari, sulla base di una gerarchia dinamica determinata da fattori linguistici, letterari, socioculturali, storici, economici, politici e ideologici (Even-Zohar 1978: 162). A seconda della posizione occupata all'interno del polisistema, i testi tradotti possono avere una funzione innovativa o conservatrice nel sistema culturale ricevente:

To say that translated literature maintains a central position in the literary polysystem means that it participates actively in shaping the center of the polysystem. In such a situation it is by and large an integral part of innovatory forces [...] Contending that translated literature may maintain a peripheral position means that it constitutes a peripheral system within the polysystem, generally employing secondary models. In such a situation it has no influence on major processes and is modelled according to norms already conventionally established by an already dominant type in the target literature. Translated literature in this case becomes a major factor of conservatism. (Even-Zohar 1978: 163-165)

Le riflessioni di Even-Zohar vennero approfondite da Toury (1978; 1979; 1995), che tentò di formulare una teoria descrittiva incentrata sullo studio del testo tradotto, ribattezzata «Descriptive Translation Studies». Prendendo le distanze dai modelli che postulano una concezione unica di equivalenza traduttiva e pongono il testo fonte in una posizione preminente, il modello di Toury ha lo scopo di analizzare le traduzioni all'interno del loro contesto linguistico e culturale, andando a descrivere le devianze dal testo di partenza, con l'obiettivo di mettere in luce le norme – o vincoli socioculturali – che influenzano la strategia traduttiva e la ricezione del testo tradotto:

⁷ Si veda a questo proposito Gentzler (2001: 110-114).

Norms can be expected to operate not only in translation of all kinds, but also at every stage in the translating event and hence to be reflected on every level of its product. (Toury 1978: 172)

Dopo avere individuato le variazioni rispetto al testo fonte e le norme soggiacenti, per Toury è necessario azzardare una generalizzazione dei risultati dell'analisi, così da potere individuare le leggi universali implicite nel processo traduttivo (Toury 1995: 267).

Se il modello proposto da Toury ha senza dubbio il pregio di essere replicabile, alcuni studiosi hanno criticato il sistema di norme (Chesterman 2000: 54-63) e la possibilità di individuare leggi traduttive universali (Gentzler 2001: 146-147).

Il merito principale del paradigma descrittivo è quello di avere rivalutato il ruolo della traduzione all'interno del sistema letterario (Pym 2014: 81), affrancandola dalla posizione secondaria in cui tradizionalmente era stata relegata. L'abbandono di un'ottica prescrittiva, a favore di un approccio descrittivo, fu senza dubbio un cambiamento rivoluzionario (Venuti 2012: 138), così come l'inclusione delle forze sociali, ideologiche ed economiche nel modello di analisi letteraria (Bassnett 2014: 85). Infine, l'attenzione per le norme vigenti nella cultura d'arrivo e lo studio della dimensione storica del testo tradotto minano ogni concetto di equivalenza statica e meccanicistica, lasciando spazio a un'idea mutevole della traduzione e del suo ruolo all'interno della cultura ricevente:

Translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system. (Even-Zohar 1978: 167).

1.2.2.3 L'APPROCCIO FILOSOFICO

Anche la filosofia, tra gli anni Settanta e Ottanta, diede un contributo essenziale agli studi sulla traduzione: da un lato si sottolineò il carattere soggettivo della percezione e l'impossibilità di decifrare in termini assoluti il significato ultimo di qualsiasi atto comunicativo (Pym 2014: 86-87), dall'altro «the uncertainty that was a problem for other approaches became something to be embraced, as an invitation to discovery and creation» (Pym 2014: 106).

1.2.2.3.1 L'ERMENEUTICA

In continuità con la tradizione romantica tedesca e gli scritti di Gadamer (1960), Steiner (1975) propose un approccio originale alla traduzione come «a hermeneutic of trust, of

penetration, of embodiment, and of restitution» (Steiner 1975:160) – un atto di interpretazione empatico e al contempo violento (Venuti 2012: 139).

Per Steiner: «The insinuation of self into otherness is the final secret of the translator's craft» (Steiner 1992: 378); l'atto del tradurre interessa, quindi, l'identità stessa del traduttore (Steiner 1992: 381) e il testo fonte nella sua diversità oppone una certa resistenza, che tuttavia, qualora tra il traduttore e il testo si verifichi un'affinità elettiva, può essere superata con una traduzione creativa straniante (Steiner 1992: 413).

1.2.2.3.2 IL DECONSTRUZIONISMO

Un'altra importante provocazione venne dalla pratica decostruzionista di Derrida (1985; 1998), secondo cui la traduzione non è un'immagine né una copia del testo fonte, ma un momento di crescita:

Grazie alla traduzione, altrimenti detto a questa supplementarietà linguistica attraverso la quale una lingua dà all'altra ciò di cui è mancante, e lo dà armoniosamente, questo incrocio delle lingue assicura la crescita delle lingue. (Derrida 1985: 415).

Dato che «la traduzione tocca l'originale in maniera fugace e soltanto in un punto infinitamente piccolo del senso» (Derrida 1985: 398), il significato è instabile e inafferrabile, continuamente differito e differente. Sia il testo fonte, sia la traduzione sono testi derivativi, in debito l'uno con l'altra: la traduzione, che non esisterebbe senza un testo fonte, assicura la continuità e la sopravvivenza di quel testo (Derrida 1998: 415). Ne consegue che se da un lato la traduzione riduce inevitabilmente l'universo di significazione del testo fonte, al contempo «it also releases target potentialities which redound upon the foreign text in unsettling ways» (Venuti 2004: 218).

L'ermeneutica e il decostruzionismo hanno messo in crisi i concetti tradizionali di originalità, di significazione e di etica della traduzione:

Mentre l'ermeneutica punta al dialogo e vede quindi la traduzione come unità fra due elementi, come eliminazione dell'opposizione e del conflitto, la decostruzione sospende tale mediazione. Vengono messi in questione il valore e il senso del dialogo e si ritiene piuttosto che la relazione debba consistere in una interruzione, in un'alterità. (Nergaard, 1995: 48)

Pur avendo risollevato la questione dell'intraducibilità, che per molti studiosi e traduttori non è di alcuna utilità pratica (Pym 2014: 110), il valore del contributo filosofico

alle teorie della traduzione consiste proprio nell'aver definitivamente smantellato il rapporto gerarchico e genealogico tra il testo fonte e la traduzione, enfatizzando l'apporto creativo e di significazione del testo tradotto e sollevando alcune riflessioni sul ruolo etico del tradurre che hanno grande risonanza nel dibattito traduttologico degli ultimi decenni.

1.2.2.4 GLI APPROCCI CULTURALI

Dopo una prima fase di conformazione e assestamento, tra gli anni Ottanta e Novanta i Translation Studies ebbero grande fortuna grazie al cosiddetto «cultural turn» (Snell-Hornby 2010: 366-367). Come già avevano messo in luce la teoria sistemica e i Descriptive Translation Studies, anche per gli studiosi di questo paradigma la traduzione è innanzitutto un atto di comunicazione culturale:

The “cultural turn” that Translation Studies underwent in the 1990s drew attention to the fact that translation involves much more than the transfer of texts produced in one language into another. Translation is acknowledged as a textual process that always involved a dual context – the source and the target. This greater emphasis on the socio-cultural dimension of translation has been useful in expanding interest in translation to a wider community, and the rise of postcolonial translation research is one indication of this. (Bassnett 2014: 11-12)

Le pubblicazioni di Bassnett (1980, 1992), Hermans (1985) e Lefevere (1992a/b) diedero una nuova lettura dell'atto traduttivo come processo di riscrittura e manipolazione:

Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. [...] The study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live. (Lefevere 1992a: xi)

L'apertura ai Cultural Studies portò a un «committed approach» (Brownlie 2009: 79-81) e a un'inedita problematizzazione ideologica del fenomeno traduttivo (Bassnett 1998), arricchita anche dall'apporto dei Gender Studies – Simon (1992), Chamberlain (1988), Harvey (1998) – e degli studi postcoloniali – Appiah (1993), Brisset (1996), Spivak (1998) – che riflettono sulle questioni di rappresentanza, identità, potere e storicità.

Se fino a quel momento i Translation Studies erano stati prevalentemente descritti come una disciplina, l'integrazione con altri campi di studio ha orientato la ricerca verso l'interdisciplinarietà (Munday 2016: 24-26).

1.2.2.5 L'ETICA DELLA TRADUZIONE

Tra la fine del ventesimo secolo e i primi anni Duemila, due questioni hanno richiamato l'interesse di molti studiosi: il fine etico dell'atto traduttivo e il ruolo del traduttore. In particolare, Berman (1984; 1985a/b; 1995, 2000) ha descritto la traduzione come «apertura, dialogo, meticcio, decentramento» (Berman 1984: 15) e come «prova», nell'accezione di sfida, tanto per il testo fonte, che viene sradicato dal suo contesto di origine, quanto per la cultura ricevente, che deve fare i conti con la resistenza dell'Altro (Berman 1985b: 240-241). Lo studioso propone un'analisi della traduzione, identificando dodici tendenze deformanti⁸, spesso inconsce, che bloccano il potenziale della traduzione come prova dell'estraneo (Berman 1985a: 41-56); infine, propone la traduzione della lettera del testo per compiere il fine etico della traduzione – accogliere l'Altro in quanto tale (Berman 1985a: 61). L'ottica di Berman è, perciò, molto diversa da quella di Steiner: mentre per Steiner «the translator invades, extracts, and brings home», «penetrando» il testo fonte (Steiner 1975: 156), Berman invita ad «accogliere» e a ricevere l'Altro.

Venuti (1995), riprendendo il saggio di Schleiermacher (1813), distingue due strategie di traduzione:

A domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. (Venuti 1995: 20)

Entrambe le strategie esprimono una scelta etica, oltre che una variabile storica e culturale contingente (Venuti 1995: 204-205). Venuti predilige in particolare le traduzioni stranianti, che da un lato mettono in rilievo l'identità altra del testo fonte e dall'altro evidenziano la presenza e il ruolo del traduttore (Venuti 1995: 29).

⁸ Inizialmente le tendenze deformanti individuate da Berman erano tredici; nello scritto del 1985 manca l'omogeneizzazione del testo fonte.

Infine Ricoeur interpreta la «prova» insita nell'atto traduttivo non solo come sfida, ma anche come sperimentazione e sofferenza per la differenza insormontabile tra sé e l'Altro (Ricoeur 2004: 49-50). Lo studioso invita il traduttore a rinunciare al sogno di una traduzione «perfetta», con un vero lavoro di elaborazione del lutto, e suggerisce di cercare la felicità nell'«ospitalità linguistica»:

Questo lutto per la rinuncia alla traduzione assoluta rende possibile la felicità del tradurre. La felicità del tradurre diviene un guadagno allorché, legata alla perdita dell'assoluto linguistico, accetta lo scarto tra l'adeguazione e l'equivalenza, l'equivalenza senza adeguazione. Qui sta la felicità. Riconoscendo e assumendo l'irriducibilità della coppia del proprio e dello straniero, il traduttore trova la sua ricompensa [...]. Nonostante il conflitto che drammatizza il compito del traduttore, questi può trovare la sua felicità in ciò che io chiamerei l'ospitalità linguistica. (Ricoeur 2001: 49)

Solo «scavando nella lettera, nella carne delle parole» (Ricoeur 2004: 24), il traduttore può effettivamente provare il piacere di abitare la lingua dell'altro e allo stesso tempo sperimentare «la gioia di ricevere presso di sé la parola dello straniero» (Ricoeur 2004: 57).

Considerando le attuali problematiche di migrazione e identità, le riflessioni sull'etica dell'atto traduttivo sono senza dubbio destinate ad avere un'ulteriore rilevanza nel quadro degli studi teorici sulla traduzione.

1.3 LO SVILUPPO ATTUALE DEI TRANSLATION STUDIES

1.3.1 «INTERDISCIPLINE» O «POST-DISCIPLINE»?

Sul finire del ventesimo secolo, diversi studiosi hanno cominciato a interrogarsi sull'identità dei Translation Studies come disciplina (Venuti 2000; Snell-Hornby 2006; Bassnett 2014): data la pluralità degli approcci di studio e l'eterogeneità degli ambiti di ricerca sondati negli ultimi decenni, attualmente sembrerebbe infatti più opportuno parlare dei Translation Studies come «interdiscipline» (Bassnett 2014: 3).

The first move toward interdisciplinarity in translation occurred within the field during the early 1990s [...]. After two decades of fighting between linguistic

oriented branches and literary-oriented branches, translation studies began to coordinate and respect varied approaches. [...] As the field grew in the 1990s and early 2000s in a very productive fashion, no single scholar or school had enough tools to investigate the entire range of fields in which translations occurred. Translation suddenly had many partners and collaborators, and it was a very fruitful period. By borrowing ideas and concepts from other disciplines, translation studies scholars were able to gain great insight into additional translational phenomena, and the field experienced another boom. (Gentzler 2014: 18)

Altri studiosi ritengono che la complessità attuale dei Translation Studies sia tale da potere persino essere descritta in termini di «postdiscipline»:

Today, translation scholarship and practice face a twofold situation. On the one hand translation studies is enjoying unprecedented success: translation has become a fecund and frequent metaphor for our contemporary intercultural world, and scholars from many disciplines, for instance, linguistics, comparative literature, cultural studies, anthropology, psychology, communication and social behavior, and global studies have begun investigating translational phenomena. On the other hand, many scholars in the field recognize an epistemological crisis in the discipline of translation studies, noticing a repetition of theories and a plethora of stagnant approaches. [...] Translation needs to redefine its role in a context of fragmented texts and languages in a world of crises within national identities and emerging transnational and translocal realities. We must go beyond the traditional borders of the discipline, and even beyond interdisciplinary studies. We propose the inauguration of a transdisciplinary research field with translation as an interpretive as well as operative tool. We imagine a sort of new era that could be termed **post-translation studies**, where translation is viewed as fundamentally transdisciplinary, mobile, and open ended. (Nergaard & Arduini 2011: 8-10)

1.3.2 CAMPI DI RICERCA ATTUALI

Negli ultimi vent'anni due cambiamenti radicali hanno caratterizzato l'evoluzione dei Translation Studies: da un lato l'applicazione delle nuove tecnologie ha fatto sorgere altri campi di ricerca (Cronin 2012) – tra i quali la traduzione audiovisiva, lo studio dei fenomeni

di localizzazione, globalizzazione⁹, transcreation e traduzione collaborativa¹⁰, i Corpus-based Translation Studies e le ricerche sulla traduzione automatica e sulla traduzione assistita (Munday 2016: 275-295;- Pym 2010: 118-137); dall'altro il dibattito teorico si interessa sempre più spesso del ramo pratico dei Translation Studies, occupandosi di didattica, di sociologia della traduzione e degli aspetti psico-cognitivi del processo traduttivo (Munday 2016: 233-242)¹¹. Per di più, la storiografia della traduzione si è arricchita grazie a numerosi contributi provenienti dalla Cina, dall'India e dal mondo arabo (Tymoczko 2003; 2006), che hanno messo in discussione la validità dei modelli occidentali. Sempre più spesso, si riflette poi sui risvolti sociopolitici della traduzione (Simon 2006; Rafael 2009), soprattutto in riferimento al fenomeno migratorio e alle comunità minoritarie, dove l'atto traduttivo ha un ruolo imprescindibile (Gentzler 2014: 19). Nel campo della traduzione letteraria, l'attenzione è invece focalizzata in particolare sul ruolo della traduzione negli studi di World Literature (Damrosch 2003), sulla traduzione teatrale, sul fenomeno dell'autotraduzione e sulla ritraduzione (Bassnett 2014: 147), di cui ci si appresta a parlare nel prossimo capitolo.

⁹ Dopo il «cultural turn» degli anni Ottanta, Snell-Hornby (2010: 368) parla di «globalization turn» per descrivere questa fase.

¹⁰ Il termine «transcreation» indica una traduzione creativa in cui il testo fonte viene notevolmente adattato alla cultura ricevente come strategia di marketing; per «traduzione collaborativa» si intende, invece, una pratica traduttiva in cui diversi partecipanti, anche non specialisti, traducono simultaneamente un testo fonte, condividendo lo spazio di lavoro e alcune risorse tramite cloud computing.

¹¹ Sempre Snell-Hornby (2010: 368) definisce questa svolta «empirical turn».

LA RITRADUZIONE DEI CLASSICI MODERNI

2.1 STATO DELL'ARTE DEGLI STUDI SULLA RITRADUZIONE

Come anticipato nel capitolo precedente, lo studio della ritraduzione ha cominciato ad avere una certa risonanza nel campo dei Translation Studies solo di recente e, in particolar modo, nel nuovo millennio, che è stato giustamente definito «l'âge de la retraduction» (Collombat 2004).

2.1.1 LA «RETRANSLATION HYPOTESIS» DEGLI ANNI NOVANTA

Nel 1990 la rivista di traduzione francese “Palimpsestes” pubblicò il suo quarto numero, intitolato *Retraduire*, proponendo sei contributi (Bensimon 1990, Berman 1990, Benhamou 1990, Gresset 1990, Topia 1990, Rodriguez 1990) che destarono l'interesse del mondo accademico per la ritraduzione.

Pur indagando il fenomeno ritraduttivo da diversi punti di vista¹², gli interventi confluirono nella cosiddetta «retranslation hypothesis»:

Any rigorous academic discipline progresses by way of hypotheses: first discovering and proposing them, then testing them, then refining them. [...] In translation, research descriptive hypothesis concern translation universals and laws. At a lower level of generality, we also find descriptive hypotheses pertaining to translation types (not all translations) or translator types (not all translators), or text types. With respect to retranslation, the so-called retranslation hypothesis is a descriptive hypothesis that can be formulated as

¹² Bensimon e Berman si limitano ad alcune considerazioni teoriche sull'argomento, senza proporre studi di caso, mentre Benhamou e Gresset parlano di ritraduzione in relazione a due opere teatrali, Topia analizza il fenomeno attraverso l'analisi delle nuove traduzioni di un classico letterario e Rodriguez passa in rassegna i ruoli del «retraducteur», attingendo metaforicamente alle svariate funzioni attribuite al dio Mercurio.

follows: later translations (same ST, same TL) tend to be closer to the original than earlier ones (Chesterman 2000: 21-23).

La «retranslation hypotesis» propone una rappresentazione teleologica della ritraduzione, come pratica mirata a rivelare la ‘verità’ nascosta nel testo fonte (Brisset 2004); dato che la prima traduzione di un’opera è ritenuta deficitaria, le ritraduzioni successive vanno interpretate alla luce di un’inevitabile «insatisfaction herméneutique» (Monti & Schnyder 2011):

Il existe des différences essentielles entre les premières traductions, qui sont des introductions, et les retraductions. La première traduction procède souvent – a souvent procédé – à une naturalisation de l’œuvre étrangère; elle tend à réduire l’altérité de cette œuvre afin de mieux l’intégrer à une culture autre. [...] La première traduction vise généralement à acclimater l’œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l’œuvre traduite. [...] Les retraductions diffèrent, par plusieurs traits fondamentaux, des premières traductions. La première traduction ayant *déjà* introduit l’œuvre étrangère, le retraducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les deux cultures; il ne refuse pas le dépaysement culturel: mieux, il s’efforce de le créer. Après le laps de temps plus ou moins grand qui s’est écoulé depuis la traduction initiale, le lecteur se trouve à même de recevoir, de percevoir l’œuvre dans son irréductible étrangeté, son «exotisme». La retraduction est généralement plus attentive à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité (Bensimon 1990: xi-x).

A dare un’impronta significativa alla «retranslation hypotesis», furono soprattutto le considerazioni di Berman. Secondo lo studioso, le ritraduzioni sorgono dalla necessità di rimediare alle mancanze della prima traduzione, che è sinonimo di «inaccomplissement»; alla ritraduzione spetta, invece, il compito di raggiungere l’«accomplissement» (Berman 1990: 1):

Toute traduction est défailante, c’est à dire entropique, quels que soient ses principes. Ce qui veut dire: toute traduction est marquée par la «non-traduction». Et les premières traductions sont celles qui sont le plus frappées par la non-traduction. [...] La retraduction surgit de la nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défailance originelle (Berman 1990: 5).

Benché le ritraduzioni, come le traduzioni, siano soggette a un invecchiamento precoce rispetto al testo fonte, Berman individua una tipologia particolare di ritraduzione che sfugge agli effetti del tempo: si tratta delle «grandes traductions» (Berman 1990: 2) – tra cui la *Vulgata* di San Gerolamo, la Bibbia di Lutero, lo Shakespeare di Schlegel o il Poe di Baudelaire – che entrano a fare parte del canone letterario della cultura ricevente, assurgendo allo stesso status eterno del testo fonte (Berman 1990: 2).

Nel 1994 al numero speciale di “Palimpsestes” fece seguito un articolo dello studioso francese Gambier che, in linea con la «retranslation hypothesis», parla della prima traduzione e delle ritraduzioni in termini di «détour» e «retour»:

La retraduction est un retour dévoyé, indirect: on ne peut tenter une traduction autre qu’après une période d’assimilation qui permet de juger comme inacceptable le premier travail de transfert. [...] S’il y a retour, c’est par le détour de la première traduction, elle-même souvent ouvrage de détournement. (Gambier 1994: 414-415)

Nonostante il contributo di Gambier si concluda con un’esortazione a esaminare in modo approfondito il fenomeno ritraduttivo e con la proposta di un possibile programma di ricerca sulla ritraduzione, fino all’inizio del nuovo millennio l’interesse accademico per questo campo d’indagine è stato molto frammentario¹³.

2.1.2 GLI STUDI DEL NUOVO MILLENNIO

Al contrario, negli ultimi vent’anni si è assistito a una seconda ondata di interesse sul fenomeno della ritraduzione¹⁴, culminata con l’uscita di alcuni numeri speciali su rivista, interamente dedicati alla pratica ritraduttiva, (Cadernos de tradução 2003, n.1; Palimpsestes

¹³ Tra i pochi scritti sulla ritraduzione usciti in quegli anni si noti, in particolare, lo studio di Du Nour (1995).

¹⁴ Pierini 1999, Ballard 2000, Chesterman 2000, Vanderschelden 2000, Jianzhong 2003, Koskinen & Paloposki 2003, Susam-Sarajeva 2003, Brisset 2004, Collombat 2004, Koskinen & Paloposki 2004, Venuti 2004, Vida 2005, Brownlie 2006, Skibińska 2007, Zaro Vera & Ruiz Noguera 2007, Ciancetto 2008, Wardle 2008, Cetera 2009, Desmidt 2009, von Flotow 2009, Kahn & Seth 2010, Monti & Schnyder 2011, Sergay 2011, Tegelberg 2011, Dastjerdi & Mohammadi 2013, Dinçel 2013, Li 2013, Deane-Cox 2014, Kleiner & Vangi & Vigliani 2014, Ottaiano 2014, Fusco 2015, Koskinen & Paloposki 2015, Cavagnoli 2016.

2004; Target 2015, n.1) e alle prime conferenze incentrate su quello che ora sembra ufficialmente delinearci come un nuovo ambito di ricerca dei Translation Studies¹⁵.

L'inizio del XXI secolo ha visto prevalere le ricerche mirate ad avvalorare o a confutare la validità della «retranslation hypothesis», con una preponderanza degli studi che hanno sottolineato l'inadeguatezza dell'ipotesi rispetto all'eterogeneità dei casi esaminati (Monti 2011: 20):

It is now generally agreed that Berman's scheme is not sufficient to explain retranslation. It has been shown that although one can find examples that fit the model, it is not in the nature of first translations to be domesticating and of the second and subsequent translations to be closer to the original. [...] A further complication of the study and/or comparison of first and subsequent translations is the difficulty of finding reliable methods for measuring the 'closeness' – let alone 'greatness' – of the translations. (Koskinen & Paloposki 2010a: 296)¹⁶.

Nell'ultimo decennio si sono invece indagate approfonditamente le cause della ritraduzione – soprattutto quando a essere ritradotti sono i classici letterari – e si è cercato di fornire una descrizione sistematica della pratica ritraduttiva, anche alla luce di altre teorie letterarie¹⁷.

¹⁵ Si pensi soprattutto alla conferenza “La retraduction: Les belles revisitées de la littérature européenne au XXe siècle”, tenutasi nel 2009 al campus di Mulhouse, e al ciclo di conferenze “Retranslation in Context”, svoltesi nel 2013 e nel 2015 all'università Boğaziçi di Istanbul e nel febbraio del 2017 all'università di Gent.

¹⁶ In realtà Berman non parla esplicitamente di «domesticating nature» delle prime traduzioni: partendo dal presupposto che «Les premières traductions sont celles qui sont le plus frappées par la non-traduction et par la résistance au traduire», lo studioso conclude che: «L'essence même de la retraduction y paraît de façon éclatante: renouer avec un original recouvert par ses introductions, restituer sa signifiante, rassembler et épanouir la langue traduisante dans l'effort de restituer cette signifiante, lever, au moins en partie, cette défaillance de la traduction qui menace éternellement toute culture» (Berman 1990: 5-7).

¹⁷ Si veda, per esempio, lo studio di Brownlie (2006), che a partire dalla teoria narrativa di Chatman sviluppa il concetto di «retranslation theory», e il saggio di Deane-Cox (2014), in cui l'autrice dichiara di avere utilizzato una metodologia di analisi flessibile, attingendo alla grammatica sistemico-funzionale, alla narratologia e alla critica genetica.

2.2 DESCRIZIONE DEI CAMPI D'INDAGINE DEGLI STUDI SULLA RITRADUZIONE

2.2.1 DEFINIZIONE DEL FENOMENO DI RITRADUZIONE

Le prime definizioni enciclopediche del concetto di ritraduzione nella *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* e nell'*Handbook of Translation Studies* risalgono rispettivamente al 2009 e al 2010¹⁸, e descrivono la ritraduzione – nella sua doppia accezione di processo e prodotto traduttivo – come una nuova traduzione, nella stessa lingua di arrivo, di un testo già tradotto:

The term retranslation most commonly denotes either the act of translating a work that has previously been translated into the same language, or the result of such an act, i.e. the retranslated text itself. (Tahir Gürçağlar 2009: 233)

Retranslation (as a product) denotes a second or later translation of a single source text into the same language. Retranslation (as a process) is thus prototypically a phenomenon that occurs over a period of time, but in practice, simultaneous or near-simultaneous translations also exist, making it sometimes hard or impossible to classify one as a first translation and the other as a second translation. (Koskinen & Paloposki 2010a: 294)

Come Gambier aveva giustamente fatto notare nel suo studio, «la retraduction est une nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie» (Gambier 1994: 413), che è necessario distinguere in termini terminologici da altre forme traduttive:

- la «traduction de traduction» (traduzione indiretta), ovvero quel processo traduttivo che passa attraverso una traduzione intermedia, in una lingua 'ponte' diversa da quella di arrivo, anziché tradurre direttamente il testo fonte;

- la «rétrotraduction» (traduzione inversa), che consiste nel ritradurre un testo già tradotto tornando alla lingua fonte;

¹⁸ Si noti che il *Dictionary of Translation Studies* (1997) è invece sprovvisto di una voce sulla ritraduzione.

- l'«adaptation» (adattamento), che consiste nella traduzione di un testo con sostanziali modifiche rispetto al testo fonte, «tant que l'original peut être ressenti comme un prétexte à une rédaction autre»;

- l'«autotraduction» (autotraduzione), che si verifica quando l'autore del testo fonte è anche traduttore della propria opera;

-la «pseudotraduction» (pseudotraduzione), in cui si presenta come traduzione un testo che in realtà non è frutto di una traduzione;

- la «révision» (revisione), che consiste in un editing della prima traduzione, a cui, secondo Gambier, si apportano «peu de modifications; un ajustement syntaxique ou stylistique» (Gambier 1994: 413-417).

2.2.1.1 RITRADUZIONI E REVISIONI, O RIFACIMENTI E RESTAURI

Tra i diversi tipi di traduzione individuati da Gambier, vale senz'altro la pena di soffermarsi sulla differenza tra revisione e ritraduzione, che pur essendo state nettamente distinte a livello teorico dai Translation Studies, nella pratica editoriale costituiscono ancora una «fuzzy area» (Koskinen & Paloposki 2010b: 29):

Retranslation differs significantly from a simple count of re-edition. Whereas re-edition would tend to reinforce the validity of the previous translation, retranslation strongly challenges that validity, introducing a marked negativity into the relationship at the same time as it affirms the desire to bring a particular text closer (Pym 1998: 83).

Ad oggi, nell'esiguo panorama di studi sulla revisione e sulla distinzione tra revisione e ritraduzione, uno dei contributi più ricchi è quello di Koskinen e Paloposki (2010b); in uno studio effettuato tra il 2003 e il 2005 le due studiose si prefiggevano di analizzare il rapporto tra il numero di revisioni e di ritraduzioni uscite sul mercato editoriale finlandese nel 2000, ma hanno da subito riscontrato una certa difficoltà a circoscrivere il campo della ritraduzione:

Retranslations cannot be picked out from bibliographical databases the way authors, translators or source languages can [...]. To find a retranslation, one needs to compare bibliographical entries and look for one source text with at least two target texts with different translators. The work thus needs to be done manually and need to be cut down to sectors, say, on certain authors, classics, or source languages. [...] In addition, the scale of difference between two

translations may vary: an edited or corrected earlier translation is sometimes passed on as a new translation; a completely renewed and changed text may still appear under the earlier translator's name. (Koskinen & Paloposki 2010b: 36; 47)

Dopo avere circoscritto il campo di intervento della revisione – «to “revise” often stands for orthographic modernization and for minor linguistic amendments to keep up with the standardization process of a language, without changing the idiosyncratic expressions of the first translator» (Koskinen & Paloposki 2010b: 46-47) – le due studiose concludono che «the categories may also be historically unstable: “assumed retranslations” may turn out to be revisions and viceversa» (Koskinen & Paloposki 2010b: 45) e affermano che, a differenza di quanto ipotizzato in un saggio precedente (Vanderschelden 2000: 1-2): «revising cannot be seen as “a first step” towards retranslation» (Koskinen & Paloposki 2010b: 46). Diversi interrogativi rimangono comunque aperti al dibattito:

How much change can there be in the revision process for the translation still to be the same and where is the line to be drawn to a new translation? And what about the different kinds of revising? (Koskinen & Paloposki 2010b: 44)

Nell'ambito traduttologico italiano si parla di ritraduzione e revisione anche in termini di «rifacimento» e di «restauro»:

Un luogo comune assai diffuso vuole che, dopo un certo numero di anni, le traduzioni invecchino e non si possano restaurare bensì solo rifare. [...] Quando Vincenzo Campo, l'editore [delle Edizioni Henry Beyle], mi propose di ritradurre il saggio di Bacon [*Of Gardens*], dicendomi al tempo stesso che mi avrebbe inviato la traduzione di Ada Prospero perché la trovava convincente, mi bastò una lettura attenta della versione italiana per decidere di non ritradurre il saggio di Bacon ma di consigliare all'editore di ripubblicare la traduzione esistente. [...] Bastano poche righe per assaporare le cure profuse da Ada Prospero nel suo lavoro: sarebbe stato profondamente ingiusto rinunciarvi per proporre una nuova versione del saggio di Bacon. Ecco perché ho consigliato a Henry Beyle di optare per il restauro, e non per un rifacimento (Cavagnoli 2015).

2.2.1.1.1 QUANDO SI RITRADUCE, QUANDO SI RIVEDE?

Benché ad oggi manchi ancora una descrizione esaustiva delle ragioni che spingono a ripubblicare traduzioni riviste, anziché nuove traduzioni di un testo, a volte a un rifacimento

radicale si può preferire una soluzione di «intertestualità traduttiva», in un'ottica sia etica sia letteraria. Parlando del restauro alla traduzione italiana di *Of Gardens* di Francis Bacon, realizzata da Ada Prospero Gobetti, Cavagnoli scrive:

Nel mio lavoro di restauro mi ha guidato una scelta di intertestualità traduttiva che, oltre a esprimere i miei profondi sentimenti di stima per Ada Prospero, testimonia un sincero apprezzamento per una traduzione che conserva l'*air du temps* di un'altra epoca, assai più vicina alla lingua sapida di Bacon di quanto mai potrebbe esserlo una nuova traduzione degli anni dieci del ventunesimo secolo (Cavagnoli 2014, p. 29). Rivedere la traduzione di Prospero ha posto, dunque, un duplice problema etico. Se da un lato si è trattato di conservare la memoria di un patrimonio traduttivo altamente qualificato e di non toglierlo dal mercato, dall'altro lato si è trattato di confrontarsi con un'impossibilità, e cioè sottoporre alla traduttrice, morta nel 1968, gli interventi apportati al testo. La mia revisione della traduzione di Ada Prospero Gobetti si è ispirata quindi a un principio di eguale attenzione per la lingua dell'autore e per la lingua della traduttrice, nella ferma convinzione che solo una revisione improntata a pratiche genuinamente collaborative permette di decostruire l'idea che la differenza divide e di promuovere un'idea di traduzione autenticamente etica (Cavagnoli 2015).

2.2.2 COSA SI RITRADUCE

Come ben illustrano diversi studi sulla ritraduzione e, in particolare, i contributi delle miscellanee curate da Zaro Vera e Ruiz Noguera (2007) e da Kleiner, Vangi e Vigliani (2014), il fenomeno ritraduttivo interessa soprattutto le opere letterarie: i testi religiosi (prevalentemente la Bibbia), la poesia¹⁹, le opere teatrali²⁰, un buon numero di testi saggistici²¹, ma soprattutto la prosa, con una predominanza delle ritraduzioni di romanzi classici²² (Fusco 2015: 114-115).

¹⁹ Si veda in particolare Vida (2005), che analizza le ritraduzioni rumene di Mallarmé.

²⁰ Ottaiano (2014), per esempio, ha studiato le ritraduzioni italiane di *La entretenida* di Cervantes.

²¹ A questo proposito, si vedano Susam-Sarajeva (2003), che esamina le ritraduzioni turche di alcuni testi di Barthes e di Cixous, e von Flotow (2009), che discute le ritraduzioni di Beauvoir in inglese.

²² Si considerino, tra gli altri, Wall (2004), che racconta la sua esperienza come (ri)traduttore di *Madame Bovary*, Sergay (2011), che analizza il fenomeno delle ritraduzioni inglesi dei classici russi, Dastjerdi &

Jianzhong (2003) è tra i pochi a prendere in considerazione il fenomeno della ritraduzione dei testi scientifici in Cina:

The retranslation of science works, especially the famous works, is quite different from that of literary works. It is not the incarnation of artistry, but the representation of science. It is not for the reader's appreciation, but for the spreading of scientific thrust. Its language is clear, accurate and unitary, unlike the interpretative, polysemous and vague language of the literary works (Jianzhong 2003: 195).

Di recente, il dibattito sulla ritraduzione si è inoltre arricchito di diversi contributi che esaminano la pratica ritraduttiva nell'ambito della traduzione audiovisiva²³:

La retraducción no es demasiado habitual en el campo audiovisual. Los géneros audiovisuales que se traducen se circunscriben al género de los filmes, ya que el resto de géneros no suelen traducirse más que una vez. Por ejemplo, los documentales se traducen una vez y se pueden emitir en diferentes períodos de tiempo, a lo largo de los años; solamente un cambio en la tecnología que impidiera emitir los documentales doblados en el pasado, o errores graves en la traducción percibidos por el cliente o por la audiencia, consituirían las causas de una retraducción en estos géneros (Chaume Varela 2007: 50).

2.2.3 PERCHÉ SI RITRADUCE

Scrivi Steiner che «inevitably, each generation retranslates» (Steiner 1992: 76); il testo letterario è un sistema aperto a molteplici interpretazioni e, se sopravvive nel tempo, ogni generazione può darne una sua lettura:

Tradurre e ritradurre è il modo con cui un testo letterario viene consegnato alla propria epoca, alla generazione che quella epoca vive, alla lingua che quella generazione parla, al mercato del libro che in quel tempo esiste. Ritradurre vuol dire riproporre un testo, restituirgli un'ipotesi di circolazione, consegnarlo al

Mohammadi (2013), che studiano le ritraduzioni iraniane di *Pride and Prejudice* e Cavagnoli (2015), sulle traduzioni italiane di *Pride and Prejudice*.

²³ Il riferimento è soprattutto a Chaume Varela (2007), Díaz Fernández (2007), González Campos (2007), Muñoz Valdivieso (2007) e Zanotti (2011).

pubblico dei lettori in una nuova forma, con una nuova confezione e veste editoriale (Ottaiano 2014: 127)

Dato che ogni traduzione è una possibile interpretazione del testo fonte, e che la ritraduzione non avviene soltanto su scala diacronica, Pym (1998) fa una distinzione tra «active retranslations» e «passive retranslations»:

Retranslations separated by synchronic boundaries (geopolitical or dialectological), where there is likely to be little active rivalry between different versions and knowledge of one version does not conflict with knowledge of another, might be called 'passive retranslations'. [...] However, retranslations sharing virtually the same cultural location or generation might be labelled 'active retranslation' (Pym 1998: 82).

In entrambi i casi, ci sono diverse ragioni che portano a ritradurre un testo. La «retranslation hypothesis» ha individuato la causa principale del fenomeno ritraduttivo nella «défaillance» (Berman 1990: 5) della prima traduzione e nell'inevitabile insoddisfazione ermeneutica che ne consegue: le ritraduzioni successive scaturiscono dalla «nécessité non certes de supprimer, mais au moins de réduire la défaillance originelle» (Berman 1990: 5) e, non a caso, sono in genere presentate come «more beautiful, smooth and true» (Flotow 2009: 35). In linea con la «retranslation hypothesis», Demanuelli distingue traduzioni «a caldo» e traduzioni «a freddo»:

La retraduction c'est comme une opération à froid. Le premier traducteur opère à chaud, le deuxième opère à froid avec le recul et la distance qu'autorisent finalement vingt ou trente ans, ainsi que tous les travaux qui sont faits sur la traduction et la théorie de la traduction (Demanuelli 1990: 50-51).

In un'ottica filologica e testuale, se nella prima traduzione ci sono omissioni o aggiunte, imprecisioni o fraintendimenti, o se è il testo originario a cambiare – sia per effetto della scoperta di una nuova edizione di riferimento, o per una nuova edizione critica che migliora la conoscenza dell'autore, del testo o della cultura di origine – è probabile che lo scopo della ritraduzione, anche grazie alla quantità e alla qualità degli strumenti di lavoro a disposizione del traduttore odierno, sia quello di restituire una certa integrità al testo fonte.

In un'ottica ermeneutica, invece, si ritraduce per dare una nuova interpretazione al testo fonte, soprattutto se il traduttore o il committente della ritraduzione vogliono mettere

in luce un aspetto del testo originario che è rimasto in secondo piano nella prima traduzione, ma che a loro avviso merita un maggior rilievo o una nuova lettura.

Altre volte alle ragioni ermeneutiche si sommano alcuni fattori ideologici:

L'histoire de l'Europe au XXème siècle nous offre plusieurs exemples de censure idéologico-politique, ou encore de cette censure morale qui édulcore, voire efface, dans les traductions les éléments contraires à la morale dominante (Monti 2011: 14)

Lo stesso avviene quando il traduttore o il committente della ritraduzione vogliono dare un'interpretazione del testo fonte che rispecchia un certo pensiero filosofico, letterario, politico, economico, sociale o psicologico (si potrebbe, per esempio, fare una traduzione femminista o postcoloniale di un testo)²⁴.

Sempre in un'ottica ideologica, la ritraduzione può diventare uno strumento di potere per consolidare o sfidare le pratiche discorsive dominanti:

Retranslations can maintain and strengthen the authority of a social institution by reaffirming the institutionalized interpretation of a canonical text. Alternatively, retranslations can challenge that interpretation in an effort to change the institution or found a new one (Venuti 2004: 26).

Ci sono poi forti motivazioni linguistiche per ritradurre; per ragioni connaturate al processo di evoluzione della lingua, le traduzioni invecchiano, lo stile della prima traduzione può risultare obsoleto e ritradurre diventa necessario per riavvicinare il testo fonte alla lingua del lettore moderno²⁵:

Là où ceux que l'on définit comme des textes «originaux» prennent des rides qui les rendent encore plus charmants, les imperfections dues à l'âge des traductions ont une propension toute particulière à les rendre grotesques (Monti 2011: 16)²⁶.

²⁴ Su questo punto si rimanda a Lefevere (1992b).

²⁵ Per un approfondimento di questo aspetto si veda il paragrafo 2.2.4.1.

²⁶ In realtà, ci sono anche traduzioni che invecchiano molto bene, come le «grandes traductions» di cui parla Berman, o le traduzioni con un impianto solido – come quella di Ada Prospero Gobetti – a cui basta apportare qualche intervento di restauro sul piano sintattico, semantico e, se necessario, terminologico, senza grandi stravolgimenti della traduzione.

Oltre alla lingua, anche i riferimenti temporali, spaziali e culturali presenti nel testo originario sono avvertiti dal lettore odierno con un certo distacco²⁷, e ritradurre serve quindi a rendere il testo fonte nuovamente fruibile per il lettore di oggi:

The time and space in the literary work (determined by the time and space of its origin) are petrified, unchangeable, whereas the time and space of the perception of the work change. From the temporal aspect, those elements of the text that are more or less closely connected with the reality of a certain period have become distant to a later receiver of the text (e.g. social-political events, allusions etc.), they do not evoke in him the associations and the meanings intended by the author. From the spatial aspect (i.e. if a work is received in a different space from that of its origin), the experience of the percipient in his different space, his knowledge of the reality and tradition of the origin of the work are limited, which results in certain losses (or at least changes) of meaning (Hochel 1983: 160-161).

Non si dimentichi poi che la fortuna attuale del fenomeno ritraduttivo è dovuta in gran parte anche a motivi economici e a logiche commerciali: non solo a volte ritradurre è più conveniente che rivedere una prima traduzione – soprattutto se i diritti d'autore sul testo originario sono scaduti²⁸ –, ma la ritraduzione può essere motivata anche dal desiderio di riaccendere l'interesse verso un testo semidimenticato, per guadagnarsi una nuova categoria di lettori²⁹, oppure può essere un'ottima strategia di visibilità per il traduttore.

Inoltre, concorrono alla ritraduzione anche alcuni fattori puramente estetici; il traduttore potrebbe essere, infatti, spinto a ritradurre un testo con cui ha un certo legame affettivo o che apprezza in particolare modo secondo i suoi gusti letterari:

Of course retranslation may be motivated by no more than the retranslator's personal appreciation and understanding of the foreign text, regardless of transindividual factors (Venuti 2004: 30).

Infine, la ritraduzione è giustificata dall'evoluzione delle norme traduttive:

²⁷ Popovič (1975) ha parlato a questo proposito di «fattore intertemporale», «fattore interspaziale» e «fattore interculturale» della traduzione (Popovič 1975: 101-119).

²⁸ A questo proposito si veda Wardle (2008).

²⁹ Si pensi, ad esempio, ai classici tradotti – e ritradotti – per l'infanzia.

La raison la moins apparente, la plus intéressante aussi, qui pousse à redonner des habits neufs à des œuvres déjà traduites, vient de l'attitude des traducteurs. La philosophie de leur travail, leur déontologie se modifient constamment (Collombat 2004: 4).

Da questo punto di vista, i criteri di adeguatezza o accettabilità rispetto al testo fonte – oltre agli imperativi di leggibilità e scorrevolezza spesso imposti dall'editoria – possono influenzare notevolmente le ritraduzioni.

Per concludere, è importante ricordare che la ritraduzione, come ogni traduzione, è una forma di rinegoziazione con un fine etico cogente:

Translating can't be viewed as a simple act of communication because it creates values in social formations at specific historical moments, and these values redefine the foreign text and culture from moment to moment. To retranslate is to confront anew and more urgently the translator's ethical responsibility to prevent the translating language and culture from effacing the foreignness of the foreign text. The lesson of retranslation is that this responsibility can be met most effectively by allowing the retranslator's situation, especially the existence of a previous version, to open up new paths of invention so as to inscribe a competing interpretation (Venuti 2004: 36).

2.2.4 COME SI RITRADUCE

Esistono, secondo Li (Li 2013: 1911), diverse strategie di ritraduzione:

- a) Corrective translation: it refers to the retranslation of a work already existing in a bad or faulty translation;
- b) Critical translation: it refers to the retranslation of a literary work already existing in translation in order to shed new interpretational light on the original work;
- c) Proselytizing translation: it refers to the retranslation of a work already existing in an acceptable form in the target language, with the intent of emphasizing its special meaning for a particular, well-defined group of receptors via an interpretation of the text according to the customs, ideas, or world-views of said group;

d) Neoconceptual translation: this strategy refers to the retranslation of a work already existing in an acceptable form in the target language, with the intent of eliminating gender discrimination or certain violent inclination reflected in the language of translation.

Tuttavia, dato che «toute traduction est historique, toute retraduction l'est aussi. [...] Comme celle du traducteur, l'écriture du retraducteur est traversée par la langue de son époque» (Bensimon 1990: ix); tra le modalità di ritraduzione, accade perciò che il traduttore si trovi anche a dovere scegliere se adottare una strategia storicizzante o attualizzante rispetto al testo originario.

2.2.4.1 IL FATTORE INTERTEMPORALE DELLA TRADUZIONE

È noto che «la traduction est une activité soumise au temps – temps de la réception, durée du processus même, acceptabilité datée du produit du transfert – la traduction est un acte toujours inachevé, à refaire» (Gambier 1994: 415).

Da decenni gli studiosi di traduzione si interrogano sulle ragioni dell'invecchiamento precoce dei testi tradotti rispetto al testo fonte:

L'une des raisons principales mises en avant pour justifier les retraductions est en effet cette usure provoquée par le temps. Mais comment expliquer ce rapport différent au temps selon qu'il s'agit d'un texte ou de sa traduction? [...] En fait la notion de décalage temporel n'a pas le même sens selon qu'il s'agit de l'original ou de la traduction. Car si la langue de Joyce dans *Ulysses* est datée, elle ne date pas, alors que la traduction, elle, date (Topia 1990: 45-46).

Il testo fonte e la traduzione sembrano quindi esistere in due dimensioni temporali eterogenee: mentre il primo, profondamente radicato nella cultura, nell'epoca e nella lingua in cui è stato scritto, non cessa di (ri)adattarsi alle diverse prospettive da cui è visto, il testo tradotto manca di quella rete organica di interazione e intertestualità con la storia, la cultura e la lingua del testo fonte, ed è pertanto meno flessibile:

La situation dans le temps de la langue d'*Ulysses* ne peut être considérée comme un simple «distance» ou «décalage» entre passé et présent. Elle est une vue en coupe, à un moment donnée, d'une évolution globale qui interdit toute interprétation «ponctuelle» du rapport entre la langue et l'époque. Elle est prise dans un réseau qui est tout autant synchronique que diachronique et se nourrit de ce feedback permanent. Ce qui manque à la traduction, c'est précisément ce

réseau d'interaction organique. La remise en lumière constante d'une œuvre à travers le temps est inséparable du regard nouveau que l'on jette sur l'ensemble de la période. La mise en perspective diachronique ne peut être dissociée des connexions synchroniques entre l'œuvre et tout son horizon au moment de son surgissement. Ainsi, alors que cette œuvre ne cesse de se réajuster à l'intérieur d'une configuration toujours en mouvement, la traduction ne «bouge» pas (Topia 1990: 46).

Popovič ha definito la distanza temporale tra testo fonte e traduzione come il «fattore intertemporale della traduzione» (Popovič 2006: 101):

In traduzione il concetto di tempo viene inteso come differenza di condizioni comunicative derivante dal fatto che prototesto e metatesto non sono stati realizzati nello stesso momento storico (Popovič 2006: 101).

Nel caso delle «grandes traductions» (Berman 1990: 2), al fattore intertemporale della traduzione si aggiunge poi la categoria temporale del «kairos»:

La grande retraduction ne surgit qu'au moment favorable. Le moment favorable est celui où se trouve brusquement et imprévisiblement (mais non sans raisons) «suspendue» la résistance qui engendre la défaillance, l'incapacité de «bien» traduire une oeuvre. [...] A un moment donné, il devient «enfin» possible de traduire une œuvre. Après maintes introductions érudites, scolaires, maintes adaptations, il devient possible d'inscrire la signifiante d'une œuvre dans notre espace langagier. Cela arrive avec un grand traducteur (Berman 1990: 6).

2.2.4.2 ATTUALIZZAZIONE E STORICIZZAZIONE DELLA LINGUA IN TRADUZIONE

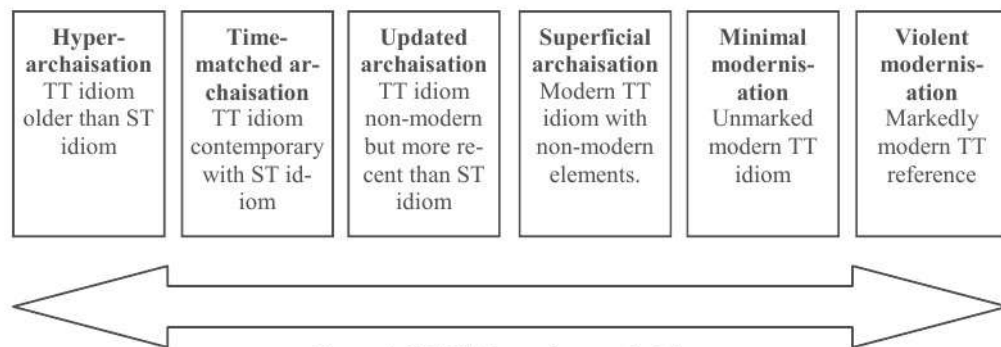
A questo punto è necessario distinguere due diverse situazioni: il traduttore può, infatti, trovarsi a tradurre l'opera di un contemporaneo oppure quella di un autore non contemporaneo. Nel primo caso si avrà una traduzione sincronica e il traduttore, con tutta probabilità, userà la lingua a lui contemporanea; nel secondo caso, invece:

Il traduttore può essere paragonato a un autore di genere storico. Di norma, attualizza il passato, rendendolo accessibile ai contemporanei. La storicizzazione è giustificata solo se vi ricorre anche l'autore (Popovič 2006: 101).

Holmes ha definito i due diversi approcci «historicizing or retentive translation» e «modernising or re-creative translation»:

The translator must make a choice. The choice in each individual case may be to attempt to retain the specific aspect of the original poem, even though that aspect is now experienced as historical rather than as directly relevant today; this approach might be called «historicizing translation» or «retentive translation». Or the choice may be to seek «equivalents» to «re-create» a contemporary relevance, an approach that could be called «modernizing translation» or «re-creative translation» (Holmes 1972: 105):

Attraverso la strategia traduttiva «storicizzante» il traduttore decide di orientarsi verso la lingua del testo fonte, anziché verso i lettori del testo tradotto, e fa scelte lessicali, grammaticali e sintattiche arcaiche; la strategia traduttiva «attualizzante», invece, prende come punto di riferimento il lettore contemporaneo e gli avvicina il testo fonte attraverso l'uso della lingua attuale. A questo proposito, Jones e Turner hanno individuato un continuum di sfumature che varia dall' «hyper-archaisation» alla «violent modernisation» (Jones e Turner 2004: 164):



La scelta di una strategia traduttiva attualizzante o storicizzante interessa tutti i livelli del testo, in un'ottica sia microtestuale, sia macrotestuale, ed è quindi fondamentale che il traduttore sia consapevole dei rischi connessi all'uno o all'altro approccio. Se da un lato l'eccessiva attualizzazione di un testo radicato in un'altra epoca storica – qualora il traduttore decida, per esempio, di usare lo slang o molti neologismi – può essere percepita come una pratica «violenta» sull'opera originaria ed espone alla trappola degli anacronismi; dall'altro, l'insidia nascosta nella scelta di «scimmiettare una lingua della quale si ha una conoscenza unicamente libresca» (Cavagnoli 2012: 154) è di ottenere una traduzione forzata, inautentica, persino ridicola:

Some translators have argued that if a work is ancient or medieval, the translator should signal its antiquity in some way in the language of the translation. This was the Victorian view, but the main reason that the vogue for medievalising died out is that translators were having to invent a language, for nobody ever spoke the fake medieval English many of them used in their written versions, and the result was unconvincing to readers (Bassnett 2011: 24).

In ogni caso, la maggior parte dei traduttori evita di sconfinare nei due estremi:

Most translators avoid these extreme responses to the passing of time between the original and the translation, writing in a target language that is somehow detemporalized, modern enough to be read without difficulty but unmarked for modernity: no topical references to people, places or things that did not exist in the time of the original, no recently coined words or slang that might make the target language reader uncomfortably aware of the discrepancy between the old original and the present interpretative situation (Robinson 1998: 115).

È il traduttore, in ultima battuta, a propendere per l'una o per l'altra strategia, tenendo conto di diversi schemi letterari e culturali:

Schema theory claims that language users' knowledge of the world is organised in terms of mental models of phenomena that typically occur together, and phenomena that contravene these schemata tend to be perceived as cognitively jarring and thus harder to process (Jones e Turner 2004: 171-172).

Questi schemi – o «norme» (Toury 1995: 55) – variano a seconda della cultura, del tempo e dello spazio in cui si situa la traduzione, ma anche a seconda della tipologia di lettori a cui il traduttore si rivolge:

Literary schemata familiar to an educated reader might include those of contemporary prose (where modern events are related in modern language), 17th-century poetry (where 17th-century or universal events are related in a 17th-century idiom), the historical novel (where past events are related in modern language), etc. A translation that fits with one of these schemata would probably be accepted by those readers who have that schema in their repertoire, but would be less likely to be accepted by those readers who do not have that schema in their repertoire. And texts that do not accord with any existing schema of integrating the pastness of the original with the linguistic and/or conceptual

presentness of the translation would risk confusing or irritating most readers with the ‘discordance ontologique’ (Lefere 1994) given by their unexpected mix of deictic signals (Jones e Turner 2004: 172).

La propensione a storicizzare o ad attualizzare un testo tradotto non dipende, perciò, soltanto dai gusti e dalle concezioni letterarie del traduttore, ma anche da una serie di vincoli storici, socio-culturali, ideologici ed economici.

2.2.5 CHI RITRADUCE

Secondo Skibińska, «la retraduction est une manifestation de la subjectivité du traducteur et un terrain d’investigation de prédilection pour examiner les traces que le traducteur laisse dans son texte» (Skibińska 2007: 2).

Ad oggi, pochi studi si sono occupati di analizzare in modo approfondito la figura di chi ritraduce; Fusco solleva un’interessante questione circa la visibilità del «ritraduttore»:

Fino a qualche decennio fa era raro rintracciare indicazioni da parte dei traduttori sui loro intenti e sui vincoli posti dall’editore, in taluni casi non si menzionano neppure le traduzioni precedenti. [...] Da alcuni anni però abbiamo osservato una maggior partecipazione del traduttore che fa apparire le sue dichiarazioni in spazi originali, collaterali al testo d’arrivo. [...] Tale visibilità ha il pregio di attirare l’attenzione dei lettori e della critica verso la pratica della (ri)traduzione, talora negletta in favore del prestigio del testo di partenza (Fusco 2015: 118-119).

Nel 2015, inoltre, “Target” ha dedicato un numero speciale alle voci che si intersecano in un testo ritradotto:

Retranslations are a particularly fertile ground for the study of voice. The web of voices that are present in retranslations is quite complex. [...] A retranslation is a text in which the voices of a multiplicity of agents may surface, but these other voices are always moulded by its retranslator (Alvstad & Assis Rosa 2015: 3).

Nello specifico, le due studiose sottolineano che oltre alla voce del traduttore (o dei traduttori nel caso in cui la traduzione sia svolta a più mani), bisogna tenere conto anche della voce dell’autore (sia che si traduca l’opera di un altro autore o un testo proprio), dei lettori, dei revisori e dei critici (Alvstad & Assis Rosa 2015: 11-12).

All'interno dello stesso numero, Koskinen e Paloposki si rifanno al concetto di «anxiety of influence» di Bloom per sottolineare che, oltre alla voce di chi ritraduce, in una nuova traduzione si avverte anche la voce del primo traduttore:

The figure of the first translator, either as a real-life person, as a mental image or a textual construction, is one obvious potential source of dependency for the second translator and the readers of the second translation alike, and this influence, or the careful avoidance of any influence, may affect the translation process in a number of ways (Koskinen & Paloposki 2015: 26)

Ora che, soprattutto per ragioni commerciali, la tendenza a ritradurre pare sempre più radicata in molte realtà editoriali, sarebbe senz'altro interessante capire se esistono traduttori 'specializzati' nella ritraduzione, se si tende ad affidare le ritraduzioni a una categoria specifica di traduttori (ad esempio, quante ritraduzioni di classici letterari vengono affidate a traduttori che sono anche scrittori?) e, inoltre, cercare di desumere in che modo chi ritraduce si rapporta alla voce del primo traduttore e a quelle degli altri traduttori.

2.2.6 DOVE, QUANDO E QUANTO SI RITRADUCE

Nonostante i tentativi ricorrenti di delineare i confini, temporali e spaziali, e la portata della pratica ritraduttiva, non è ancora possibile descrivere con precisione l'entità del fenomeno.

Come ha sottolineato Collombat, pur avendo numerosi precedenti storici, la ritraduzione interessa soprattutto l'ultimo decennio del Novecento e il XXI secolo – un periodo che coincide con la comparsa degli studi accademici sul fenomeno ritraduttivo:

Depuis les années 1990, on assiste à une vague de retraduction – notamment vers le français, mais aussi vers d'autres langues – d'une ampleur et d'une soudaineté extraordinaires. [...] La vague ne cesse d'ailleurs de s'amplifier et il devient difficile d'en suivre le développement tout en tentant de l'analyser (Collombat 2000 : 1-2).

Secondo Berman, in un'ottica storica e culturale, la ritraduzione degli ultimi decenni ha un peso specifico notevole:

La ritraduzione, nel XX secolo, ha un senso storico e culturale più specifico: quello di riaprirci l'accesso a opere la cui potenza di vibrazione e di interpellanza aveva finito per essere minacciata, al contempo, dalla loro "gloria" (troppo chiarore oscura, troppo irradiazione esaurisce) e da traduzioni appartenenti a

una fase della coscienza occidentale che non corrisponde più alla nostra (Berman 1984: 226).

In ogni caso, a giudicare dalla provenienza degli studiosi che si occupano di ritraduzione e dei casi di studio presi in esame, sembra che la «vague de retraduction» di cui parla Collombat abbia un'estensione mondiale³⁰ e che si sia intensificata negli ultimi trent'anni sia per questioni economiche e commerciali, sia per effetto del dibattito traduttologico che, affinando la sensibilità riguardo alle pratiche traduttive e alla funzione etica della traduzione, favorisce una continua metamorfosi delle «norme traduttive» (Toury 1995: 55).

Quanto alla portata del fenomeno traduttivo, i dati statistici andrebbero probabilmente analizzati innanzitutto a livello nazionale, tenendo conto delle pratiche editoriali, delle logiche di mercato e delle abitudini dei lettori locali. Resta senz'altro da considerare «the difficulty of marking any clear boundaries between retranslations and edited versions» (Koskinen & Paloposki 2010b: 36), che complica ogni ricerca statistica sulla ritraduzione.

2.3 LA RITRADUZIONE DEI CLASSICI MODERNI

2.3.1 ALCUNE PUNTUALIZZAZIONI SUI CONCETTI DI 'CLASSICO' E DI 'CLASSICO MODERNO'

Il termine 'classico' – dal latino *classicus*, derivato di *classis* – indicava in origine la classe dei cittadini più ricchi e con maggiori privilegi; fu Frontone, il precettore di Marco Aurelio, a usarlo per la prima volta in ambito letterario, riferendosi in particolare agli oratori e ai poeti antichi di prima classe (Polara 2009: 24-25).

³⁰ Si vedano in particolare Monti & Schnyder (2010), che analizzano il fenomeno ritraduttivo in campo europeo e concludono che «la retraduction est une activité qui s'impose du point de vue quantitatif e qualitatif dans la plupart des systèmes littéraires» (Monti & Schnyder 2010: 11), ma anche Li & Jun (1997), che offrono una panoramica sulla ritraduzione in Cina. I già citati contributi di Susam-Sarajeva (2003), Vida (2005), Sergay (2011) e Dastjerdi & Mohammadi (2013) testimoniano, inoltre, che la ritraduzione interessa, rispettivamente, anche l'editoria turca, rumena, russa e iraniana.

Con il tempo, l'accezione di classico si è evoluta fino a indicare le opere, consacrate come modello, che ricoprono un ruolo canonico all'interno di un sistema letterario e resistono all'usura del tempo. Per Calvino:

I classici sono quei libri di cui si sente dire di solito “sto rileggendo” e mai “sto leggendo”. [...] Si dicono classici quei libri che costituiscono una ricchezza per chi li ha letti e amati; ma costituiscono una ricchezza non minore per chi si riserba la fortuna di leggerli per la prima volta. [...] I classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale [...] Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire. [...] È un libro che ci arriva portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che ha lasciato nella cultura o nelle culture che ha attraversato. [...] Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma costantemente se li scrolla di dosso (Calvino 1981: 5-9).

Ai fini di questo studio, all'interno dell'insieme dei classici è opportuno individuare la categoria dei classici moderni³¹: mentre il termine classico di per sé rimanda innanzitutto alle opere antiche greche e latine, per 'classici moderni' si intendono qui quelle opere quelle opere identificate come tali nei cataloghi delle case editrici italiane.

2.3.2 LE RAGIONI DELLA RITRADUZIONE DEI CLASSICI

2.3.2.1 RITRADUZIONE E CANONE: DUE CONCETTI INTERDIPENDENTI

Scrivono Berman che «la sorte di tutte le traduzioni dei “classici” della letteratura universale è di essere presto o tardi rifatte» (Berman 1984: 226). Proprio in virtù del loro status canonico, delle molteplici letture a cui si offrono, e dell'incessante interesse dei lettori, i classici – e in particolare i classici moderni³² – sono tra le opere che più si prestano a essere ritradotte:

³¹ Si veda anche Pietropaoli (2009) che discute il concetto di 'classico contemporaneo' nell'ambito della letteratura italiana attuale.

³² A questo proposito, analizzando le ritraduzioni uscite nel 2000 sul mercato editoriale finlandese, Koskinen e Paloposki scrivono che «in order to be resurrected from the past, the work typically needs to have acquired the status of a “classic”. [...] even though there is variation, both retranslations and reprints tend to be of books the previous versions of which date from the mid 19th century» (Koskinen & Paloposki 2003: 29).

The sheer cultural authority of a text that has achieved canonical status in the translating culture is likely to solicit retranslation because diverse domestic readerships will seek to interpret it according to their own values (Venuti 2004: 25).

Nell'ottica del «polisistema letterario» (Even-Zohar 1978: 162) la ritraduzione ha un ruolo importante nella definizione del centro e della periferia del polisistema:

Generally, a translation that circulates in such a setting contributes to the identity formation of the agents who function within it, to their acquisition of values that constitutes qualifications, and so a translation can affect the operation and reproduction of the institution. [...] A foreign text that is positioned on the margin of literary canons in the translating language may be retranslated in a bid to achieve canonicity through the inscription of a different interpretation (Venuti 2004: 26).

2.3.2.2 ATTUALIZZAZIONE E STORICIZZAZIONE DELLA LINGUA DEI CLASSICI

Tra le ragioni che spingono a ritradurre un testo, descritte al paragrafo 2.2.3, quella che riguarda la necessità di attualizzare l'opera per riavvicinarla al lettore moderno merita un'attenzione particolare nel caso dei classici. Quando ci trova a (ri)tradurre un classico, il fattore intertemporale della traduzione deve essere trattato con grande cura:

The translator of a classical novel is expected to solve the unenviable and rather contradictory task of making the readers aware of the historical dating of the work without impairing the accessibility of the given text for the contemporary audience (Jindra 1990: 365).

Innanzitutto è necessario distinguere due possibili scenari, a seconda che il traduttore si trovi a tradurre un classico «finto» o un classico «autentico»:

Tradurre un classico “finto” – cioè un romanzo contemporaneo ambientato in un'epoca lontana – comporta altre difficoltà. L'autore spesso genera un pastiche linguistico che mescola più aspetti, non di rado in aperto conflitto tra loro. Scrive, cioè, nella lingua di oggi, ma qua e là affine a quella del periodo in cui è ambientato il romanzo. A volte può ricorrere a una vera e propria operazione di

anticato e conferire al suo romanzo una patina d'antico più o meno evidente (Cavagnoli 2012: 148)

Benché il testo fonte sia contemporaneo alla traduzione, il traduttore in questo caso può decidere di assecondare la scelta dell'autore e ricorrere a espressioni, forme grammaticali e sintattiche desuete.

Quando invece si traducono i classici «autentici», il traduttore deve scegliere se dare priorità ai lettori contemporanei – e attualizzare il testo – o alla dimensione storica del testo fonte – e adottare una strategia traduttiva storicizzante. Ovviamente, nel caso delle ritraduzioni il fattore intertemporale tra testo fonte e traduzione è maggiore e la traduzione è ancora più sensibile agli sbalzi temporali:

Se si decide di ritradurre un classico oggi, bisognerebbe avere in mente il lettore contemporaneo, altrimenti tanto vale recuperare le traduzioni già esistenti, emendate magari degli errori più vistosi. [...] Se un traduttore decide di storicizzare la lingua di un classico è una scelta stilistica precisa, molto simile a quella di un autore che oggi scrive un romanzo ambientato nell'Ottocento usando una lingua ottocentesca (Cavagnoli 2012: 153-154).

2.3.2.3 RAGIONI ECONOMICHE

Oltre a essere un fenomeno letterario, la ritraduzione dei classici è, spesso, un vero e proprio affare commerciale:

Although on the whole it is difficult to know with any certainty why certain texts are retranslated while others simply appear in republication, there is strong evidence for believing that the phenomenon is heavily influenced by market forces (Wardle 2008: 74).

Prima di tutto, mentre in un'ottica pubblicitaria le revisioni sono poco remunerative, le ritraduzioni richiamano fortemente l'attenzione della critica, dei lettori e, sempre più spesso dei media – soprattutto nel caso dell'uscita di una ritraduzione in concomitanza con una versione cinematografica del classico (Koskinen & Paloposki 2003: 32).

In secondo luogo, «the decision to retranslate often stems from down-to-earth calculations when the cost of a new translation appears smaller than the royalties due to previous translators» (Cetera 2009: 106).

2.3.2.4 LA RITRADUZIONE DEI CLASSICI MODERNI DI LINGUA INGLESE IN ITALIA

Il fenomeno della ritraduzione dei classici è particolarmente interessante nel panorama editoriale italiano:

At present the majority of books sold in Italy comes from a relatively small number of publishing companies, owned by large industrial groups (e.g. Fininvest, RCS Media Group) based in the major cities of the north. [...] Since these companies are all competing for a relatively restricted number of readers, their policy would appear to be that of including in their catalogues as many books as possible that will more or less guarantee high sales (Wardle 2008: 75).

I classici, in questo senso, sono un investimento a basso rischio, perché l'editore è sicuro dell'interesse del mercato a priori. Questo dato giustificherebbe il fatto che ogni grande editore italiano ha in catalogo una prestigiosa collana di classici³³ e che esistano, pertanto, più traduzioni di una stessa opera, spesso uscite a distanza di poco tempo l'una dall'altra.

Nel suo studio sul fenomeno ritraduttivo nell'editoria italiana, Wardle sottolinea che l'interesse commerciale sembra essere la causa principale dell'attuale ondata di ritraduzioni di classici moderni:

There are often around ten different translations of works such as Conrad's *Heart of Darkness*, D.H. Lawrence's *Sons and Lovers* and several of Dickens' novels. All these translations cannot possibly be justified solely by a need to update a language that has not undergone dramatic change over the period in question (Wardle 2008: 76).

Senza dubbio, allo scadere dei diritti d'autore, i classici moderni diventano molto appetibili per una ritraduzione:

Il caso più significativo osservabile anche in Italia è di certo il sovraffollamento delle ritraduzioni di opere canoniche al momento della scadenza dei diritti

³³ Delle dieci case editrici che secondo le statistiche pubblicano il maggior numero di traduzioni in Italia (<http://www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx>) – Mondadori, Einaudi, Rizzoli, Feltrinelli, Il mulino, Garzanti, Sperling&Kupfer, Adelphi, Bompiani, TEA – otto hanno una collana dedicata ai classici antichi e/o moderni.

d'autore: la nostra legge prevede che i diritti durino settant'anni e scadano il 1° gennaio dell'anno successivo al settantesimo anniversario della morte dell'autore. Si assiste pertanto a intervalli più o meno regolari a una proliferazione sorprendente di ritraduzioni: si pensi, ad esempio, al 2011 che è stato l'anno che ha visto apparire sul mercato ben sei ritraduzioni di *The Great Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald che si affiancano alla prima (Mondadori 1950) della compianta Fernanda Pivano (Fusco 2015: 117).

Allo stesso modo, gli ultimi anni hanno visto apparire molteplici ritraduzioni di opere canoniche, come per esempio *Ulysses* di Joyce, inizialmente tradotto per Mondadori (1960) e ritradotto per Newton Compton (2012) ed Einaudi (2013), e *To the Lighthouse* di Woolf, tradotto per la prima volta in italiano da Treves (1934) è poi ritradotto da Feltrinelli (1992), Rizzoli (1995), BUR (2007), Newton Compton (2011), Fabbri (2012), Baldini Castoldi Dalai (2012), Einaudi (2014).

2.4 CASO DI STUDIO: LE TRADUZIONI ITALIANE DI *TENDER IS THE NIGHT* DI FRANCIS SCOTT FITZGERALD

Proprio in considerazione della fortuna ritraduttiva che a partire dal 2011 ha interessato le opere di Francis Scott Fitzgerald³⁴, nei prossimi tre capitoli si analizzerà il fenomeno della ritraduzione di *Tender Is the Night*, che, dopo la prima traduzione di Fernanda Pivano (Einaudi 1949), negli ultimi cinque anni ha visto pubblicate cinque ritraduzioni italiane (Baldini Castoldi Dalai 2011; Newton Compton 2011; BUR 2012; Minimum Fax 2013; Feltrinelli 2015).

Se da un lato, l'uscita ravvicinata delle ritraduzioni permetterà di testare l'ipotesi di Wardle sulle motivazioni economiche alla base del fenomeno ritraduttivo attuale in Italia, dall'altro il sincronismo delle nuove traduzioni consentirà di esaminare le strategie traduttive di attualizzazione e storicizzazione – ancora poco studiate – alla luce delle norme traduttive imposte dal sistema editoriale italiano. Infatti:

³⁴ Limitandosi alle traduzioni dei romanzi, oltre alle sei ritraduzioni di *The Great Gatsby* a cui si è fatto accenno sopra, sono uscite due nuove traduzioni di *This Side of Paradise*, due di *The Beautiful and Damned*, cinque di *Tender Is the Night* e una di *The Last Tycoon*.

The temporal aspect of the remainder is perhaps most dramatically revealed when several translations of a single foreign text are juxtaposed. Multiple versions bring to light the different translation effects possible at different cultural moments, allowing these effects to be studied as forms of reception affiliated with different cultural constituencies (Venuti 1998: 99).

3

METODOLOGIA DI ANALISI DEL CASO DI STUDIO

3.0 PREMESSA

Dopo avere tracciato un quadro approfondito della ritraduzione nel panorama dei Translation Studies, è ora il momento di passare al caso di studio annunciato in precedenza. Il seguente capitolo ha lo scopo di illustrare la metodologia di analisi approntata per lo studio di *Tender Is the Night* e delle sue traduzioni italiane, contestualizzandola tra i modelli principali e gli strumenti di analisi impiegati dalla critica della traduzione.

3.1 LA CRITICA DELLA TRADUZIONE

La critica della traduzione è quel ramo dei Translation Studies che si occupa di studiare, valutare e interpretare in modo sistematico i testi tradotti, in genere delineandone le caratteristiche specifiche attraverso un confronto con il testo fonte. In via preliminare, è necessario distinguere la critica letteraria o testuale applicata alla traduzione – tipica della pratica recensoria sulla traduzione – dalla critica della traduzione propriamente detta, che ha per oggetto il modo in cui un testo è stato tradotto, la strategia traduttiva adottata e i risultati qualitativi ottenuti (Osimo 2010).

Come afferma Berman, la traduzione è già di per sé una forma di critica, ma la critica della traduzione rappresenta una vera necessità ontologica per il testo tradotto, soprattutto nel caso della traduzione letteraria:

La critica rende più piene le opere, rivelandone il significato infinito, e arricchendo allo stesso tempo la lettura del pubblico. La critica delle opere letterarie è vitale per queste ultime e di conseguenza per l'esistenza umana, in quanto è anche ed essenzialmente un'esistenza nelle e attraverso le opere. [...]
Se si ritiene che la critica letteraria sia essenziale alla vita delle opere (e alla

lettura che costituisce un momento di questa vita), allora bisogna credere, in base a quanto finora detto, che lo stesso valga anche per la critica della traduzione, e di conseguenza attribuire a questa parte della critica tutta l'importanza che si attribuisce a quella relativa alle opere. (Berman 2000: 26-30)

Inoltre, secondo Torop (1995), la critica ha un'importante funzione nel processo traduttivo metatestuale³⁵, perché contribuisce attivamente all'inserimento del testo tradotto nella cultura di arrivo.

3.1.1 LA CRITICA DELLA TRADUZIONE IN DIACRONIA

Esaminando la critica della traduzione in un'ottica diacronica, i due aspetti più controversi che emergono nei secoli precedenti alla nascita dei Translation Studies come campo di studi autonomo sono da un lato l'uso di un linguaggio metaforico e valutativo alquanto vago – «from Alexander Fraser Tytler to George Steiner, critics have described translations as 'good' or 'bad' without seriously questioning or qualifying those adjectives» (Maier 2009: 206) – e dall'altro una frequente difficoltà nel distinguere nettamente i giudizi critici:

Such judgments have often appeared in forms not specifically identified as evaluative, such as translator's prefaces and annotations, complimentary poems and essays about the work of other translators, scholarly writing about translation theory and practice, and appraisals embedded in fictional commentary. (Maier 2009: 206)

A ridosso della nascita dei Translation Studies, i testi tradotti furono poi giudicati principalmente con gli strumenti di analisi testuale della critica letteraria e della linguistica:

Linguistics and literary criticism were for a long time the main source of theories and methods in translation research, which was based on comparative text analysis carried out with varying levels of linguistic or literary insight. (Saldanha & O'Brien 2013: 2)

³⁵ Si noti che per Torop, il concetto di traduzione metatestuale indica «la penetrazione del prototesto in un'altra cultura, sotto forma di qualsiasi strumento metacomunicativo: voci sull'autore in enciclopedie, manuali, recensioni relative alla traduzione, pubblicità, trasmissioni radiofoniche, pubblicazioni di brani o citazioni e così via. Nell'insieme, questi metatesti danno forma all'immagine del prototesto e diventano una sua lettura preventiva o complementare o una rilettura» (Torop 1995, xvii).

Tuttavia, nel saggio fondativo della disciplina, Holmes individuò finalmente la critica della traduzione come un ramo distinto degli «applied translation studies» e sottolineò la necessità di una riflessione teorica approfondita sull'approccio critico alle traduzioni:

A fourth, quite different area of applied translation studies is that of *translation criticism*. The level of such criticism is today still frequently very low, and in many countries still quite uninfluenced by developments within the field of translation studies. Doubtless the activities of translation interpretation and evaluation will always elude the grasp of objective analysis to some extent, and so continue to reflect the intuitive, impressionist attitudes and stances of the critic. But closer contact between translation scholars and translation critics could do a great deal to reduce the intuitive element to a more acceptable level. (Holmes 1972: 184)³⁶

Con l'evolversi dei Translation Studies in molteplici paradigmi teorici, anche la critica traduttiva ha sviluppato diversi modelli e strumenti di analisi; a questo proposito, infatti, Bassnett e Reiss constatano l'assenza di «a universal canon according to which texts may be assessed» (Bassnett 2014: 21) e di «a theory of translation that is applicable to *all* texts» (Reiss 2000: 7). Tuttavia, benché nella pratica recensoria dei testi tradotti capiti tuttora di riscontrare a volte una certa asistematicità critica e di imbattersi in un linguaggio valutativo talvolta impreciso³⁷, in ambito traduttologico gli approcci scientifici allo studio della traduzione e le riflessioni mature dei Translation Studies hanno senz'altro garantito un notevole rigore nella definizione dei criteri di giudizio adottati dai modelli critici proposti negli ultimi decenni³⁸.

³⁶ Alla luce di queste considerazioni, in seguito lo studioso propose un modello critico improntato a ricostruire la strategia adottata dal traduttore attraverso un'analisi delle mappe mentali che si formano durante i processi di decodificazione e ricodificazione del testo fonte (Holmes 1994).

³⁷ Riguardo alla pratica recensoria dei testi tradotti, Reiss (2000) osserva: «Reviewers rarely take the time and effort to compare a translation with its original language version, even if they are familiar with the language. [...] The result is outrageous: a work is examined for its content, style and sometimes also for its aesthetic character, and both the author and his work are judged only on the basis of a translation without consulting the original work. This fact itself is usually assumed tacitly, with neither positive nor negative mention. The author is judged solely by proxy, via the translator, in absentia and without the fact even being mentioned. [...] Translation criticism (although under different names) is practiced more consistently and intensively in translator training institutions than in publishing houses» (Reiss 2000: 2-3).

³⁸ A tale proposito, van den Broeck sottolinea soprattutto l'essenziale apporto teorico degli studiosi dell'Europa Orientale: «It is a well-known fact that Eastern European scholars have contributed much to making translation studies more systematic and objective. More particularly with respect to translation comparison and description, special mention should be made of the Czechoslovak scholars, among whom especially Jiří Levý,

In particolare, i «Descriptive Translation Studies» hanno operato una sorta di «rivoluzione copernicana» (Assis Rosa 2010: 98), mettendo in discussione sia il tradizionale approccio critico prescrittivo, sia il ruolo primario del confronto con il testo fonte nello studio del testo tradotto, enfatizzando invece la necessità di studiare le traduzioni come «facts of the culture which hosts them» (Toury 1995: 24).

Di conseguenza, i modelli critici teorizzati negli ultimi trent'anni – tanto quelli linguistici, quanto quelli di matrice più letteraria, filosofica o culturale – anziché focalizzarsi sulla qualità della traduzione in un'ottica critica negativa e prescrittiva, secondo un rigido concetto di «fedeltà» al testo fonte ormai superato, mirano invece a ricostruire la strategia adottata dal traduttore (Newmark 1988: 187) e ad analizzare le relazioni sistemiche del testo tradotto nel contesto letterario e culturale ricevente (van den Broeck 1985: 55).

3.1.2 I MODELLI CRITICI DEGLI ULTIMI DECENNI

House (2015) ha tracciato una panoramica dei principali approcci critici proposti negli ultimi decenni, raggruppandoli in tre diverse categorie: «psycho-social approaches», «response-based approaches» e «text and discourse-oriented approaches».

La categoria dei «psycho-social approaches» comprende i modelli critici ermeneutici improntati sui saggi di Schleiermacher, Gadamer e Steiner, «who all placed 'understanding' of a text and the individuals doing the understanding in a central position» (House 2015: 9). In quest'ottica critica è necessario in primo luogo indagare il processo interpretativo messo in atto dal traduttore, enfatizzandone il carattere soggettivo:

Translating is here regarded as an individual creative act, in the process of which the 'meaning' of a text is also 'created' anew. There is no meaning in the text itself, the meaning is 'in the eye of the beholder'. Most mentalist approaches to translation evaluation emphasize the belief that the quality of a translation depends largely on the translator's subjective decisions, which in turn are based on his experience. (House 2015: 9)

František Miko, Anton Popovič and Dionýz Ďurišin have received international attention for their work» (van den Broeck 1985: 54-55).

House sottolinea, però, che in questi modelli «the original text, the relation between original and translation and the expectations of target text readers are not given the attention they deserve» (House 2015: 10).

Nei «response-based approaches» si inseriscono, invece, i modelli critici che emergono dalle teorie di Nida e dalla Skopostheorie di Reiss e Vermeer. Questi approcci critici, fondati su un concetto di equivalenza funzionale tra il testo fonte e la traduzione, hanno il comune scopo di formulare «more ‘objective’ statements about the quality of a translation» (House 2015: 10).

Tuttavia, anche in questo caso House critica la scarsa attenzione riservata al testo di origine, ridotto a una mera fonte di informazioni, e nota che: «the notion of function is never made appropriately explicit let alone operationalized» (House 2015: 10).

Infine, nei «text and discourse-oriented approaches» confluiscono i modelli critici dei Descriptive Translation Studies, delle teorie decostruzioniste, poststrutturaliste, culturali e sociopolitiche e le teorie linguistiche. Mentre i Descriptive Translation Studies considerano le traduzioni come fatti della cultura di arrivo e indagano l’atto traduttivo con un modello retrospettivo che parte dall’analisi del testo tradotto e risale al testo fonte, gli approcci culturali e sociopolitici intendono rivelare le manipolazioni testuali e le relazioni di potere insite nel testo tradotto; infine, le teorie decostruzioniste e poststrutturaliste propongono modelli critici che interrogano il concetto di significato e altri aspetti linguistici, testuali e comunicativi tacitamente dati per scontato.

Benché questi approcci critici riflettano in modo maturo sugli aspetti extratestuali della traduzione, House afferma:

However, one may hold against such a predominant interest in ‘external pressures’ on originals and translation that translation is after all a *linguistic* procedure, however conditioned this procedure may be through ideological shifts and skews. Before adopting a critical stance emphasizing the importance of a macroperspective, one needs to seriously engage in a micro-perspective, i.e. conduct detailed, theoretically informed analyses of the linguistic forms and their functions in the texts at hand. (House 2015: 12)

Infine, i modelli critici linguistici di Nida, Catford, della scuola di Lipsia, di Koller, Baker, Hatim e Mason, Erich Steiner, Munday e Teich hanno lo scopo di spiegare «the relationship between the text or features of it and how these are perceived by authors,

translators and readers, but they differ in their capacity to provide detailed procedures for analysis and evaluation» (House 2015: 14).

Dal canto suo, House propone un modello critico linguistico – ideato nel 1977 e rivisto negli anni successivi (House 1977; 1997; 2009)³⁹ – in cui esamina a fondo sia i tratti linguistici sia le relazioni contestuali del testo, pur ammettendo che tale modello non è collaudato per lo studio dei testi letterari:

In my original work I had felt it necessary to exclude from the interpersonal category all those texts which may be considered to be predominantly poetic-aesthetic or predominantly “form oriented”, i.e. in which the form of their linguistic units has taken on a special autonomous value, e.g. poems. (House 2015: 35)

3.1.3 CRITICA NEGATIVA E CRITICA PRODUTTIVA

È importante notare che in un approccio moderno alla critica della traduzione, il termine «critica» non va inteso soltanto nella sua accezione negativa, ma recupera il significato della sua radice greca come arte del giudicare e del distinguere secondo i principi del bello e del *vero*:

L’espressione “critica della traduzione” rischia di indurre in errore, perché sembra designare solamente la valutazione negativa di una traduzione, vale a dire evidenziare i procedimenti che comportano una perdita. [...] A partire dall’illuminismo, la critica, qualunque sia il suo oggetto, si pone in maniera negativa. Questo non deve far dimenticare l’altro aspetto del problema, non meno importante, come è appunto quello della positività. La critica è positiva per essenza [...]. La critica non solo è positiva, ma questa positività è la sua *verità*, dal momento che una critica unicamente negativa non rappresenta una critica vera e propria. (Berman 2000: 25)

³⁹ House J., *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen, Narr, 1977; House J., *A Model for Translation Quality Assessment: A Model Revisited*, Tübingen, Narr, 1997; House J., *Translation*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Benché sia impossibile eliminare del tutto il momento negativo dell'atto critico, la critica della traduzione non deve essere uno sterile esercizio letterario, volto soltanto ad analizzare le variazioni e le perdite che si verificano nel testo tradotto, bensì un'operazione feconda (Berman 2000: 80). Riprendendo Schlegel, che parla di «una critica che non sia tanto il commento di una letteratura già esistente, conclusa e avvizzita, quanto l'annuncio di una letteratura ancora da completare, da formare e persino da cominciare»⁴⁰, Berman propone un modello critico in base al quale: se la traduzione è ben riuscita, la critica deve andare alla ricerca della strategia del traduttore e dell'orizzonte traduttivo dell'opera, ponendosi «l'obiettivo di (di)mostrare l'eccellenza nonché le ragioni dell'eccellenza in quella traduzione»; in caso contrario, il critico «si sforzerà di articolare i principi della ritraduzione dell'opera» (Berman 2000: 81). La critica diventa così la condizione stessa di possibilità dell'opera a venire, un atto fecondatore e «produttivo» (Berman 2000: 80).

Alla luce di queste considerazioni, l'analisi del caso di studio proposto nei prossimi capitoli mira proprio a individuare e a criticare produttivamente le strategie traduttive adottate nelle traduzioni italiane di *Tender Is the Night*: per l'edizione Einaudi si metteranno in luce i punti di forza e di debolezza della traduzione e si delineeranno i principi per la ritraduzione dell'opera; nel caso delle ritraduzioni successive si valuteranno, invece, gli effetti delle strategie attualizzanti e storicizzanti adottate dai traduttori.

3.2 LA SCELTA DI UN MODELLO CRITICO PER L'ANALISI DEL CASO DI STUDIO

3.2.1 FONDAMENTI TEORICI

Il modello critico approntato per lo studio delle traduzioni italiane di *Tender Is the Night* affonda le sue radici teoriche nelle visioni dell'atto traduttivo proposte da Popovič, dai Descriptive Translation Studies e dagli approcci ermeneutici ed etici alla traduzione.

Innanzitutto, il «fattore intertemporale» (Popovič 2006: 101) tra la pubblicazione di *Tender Is the Night* (1934), la prima traduzione italiana (Einaudi 1949) e le successive ritraduzioni (Baldini Castoldi Dalai 2011; Newton Compton 2011; BUR 2012; Minimum

⁴⁰ F. Schlegel, *Kritische Schriften*, Hanser, München, 1971, p. 380.

Fax 2013; Feltrinelli 2015) ha fatto riflettere chi scrive sulla storicità dell'atto traduttivo: ogni traduzione è un atto *storico* e, come tale, va contestualizzata nel panorama editoriale, culturale, economico, politico e letterario in cui ha avuto origine. Pertanto, sia nel caso del testo fonte, sia nel caso della traduzione di Fernanda Pivano e delle ritraduzioni successive si evidenzieranno le coordinate rilevanti per la contestualizzazione dei brani scelti e il modo in cui ciascun traduttore ha deciso di affrontare la distanza temporale dal testo fonte, prediligendo un approccio storicizzante o attualizzante alla lingua.

In secondo luogo, l'uscita ravvicinata delle cinque ritraduzioni italiane, apparse tra il 2011 e il 2015, ha portato a condividere la concezione della traduzione come atto *ermeneutico* proposta da Venuti; pur tenendo in considerazione le ragioni economiche e commerciali che possono avere giustificato la pubblicazione sincronica di queste cinque traduzioni, è innegabile che ogni ritraduzione è un atto interpretativo unico e irripetibile del romanzo di Fitzgerald:

Translation is an interpretative act; it is the inscription of one interpretative possibility among others. The source text, regardless of whether its genre or text type is humanistic, pragmatic, or technical, is radically variable in form, meaning, and effect. The extent of variation is always controlled by the materials used to interpret the source text and by the institutions where the translation is carried out. (Venuti 2013: 4)

Inoltre, se da un lato la traduzione comporta la perdita inevitabile di alcuni aspetti del testo fonte, dall'altro è un atto *creativo*:

Translation changes the form, meaning, and effect of the source text, even when the translator maintains a semantic correspondence that creates a reliable basis for summaries and commentaries. Translation changes the cultural situation where the source text originated through an investment of prestige or a creation of stereotypes. Translation changes the receiving cultural situation by bringing into existence something new and different, a text that is neither the source text nor an original composition in the translating language, and in the process it changes the values, beliefs, and representations that are housed in institutions. (Venuti 2013: 10)

Sulla base di queste considerazioni, nell'analisi delle traduzioni italiane di *Tender Is the Night* sarà necessario individuare la strategia traduttiva sottesa a ogni testo, scovandone

eventuali incongruenze, e valutare attentamente sia le variazioni e le perdite che si verificano in traduzione, sia l'apporto creativo di ciascun traduttore.

In terzo luogo, chi scrive concorda con la visione della traduzione come atto *culturale*:

Translations always come into being within a certain cultural environment and are designed to meet certain needs of, and/or occupy certain 'slots' in it. Consequently, translators may be said to operate first and foremost in the interest of the culture into which they are translating, however they conceive of that interest. (Toury 1995: 12)

A questo riguardo, si esaminerà il posto che le traduzioni italiane di *Tender Is the Night* occupano nel polisistema culturale e letterario italiano, indagando la 'finalità culturale' sottesa alla traduzione di Pivano e alle recenti ritraduzioni, oltre agli eventuali cambiamenti di prossimità al centro del sistema.

Infine, chi scrive condivide la concezione della traduzione come sfida *etica*, come «albergo nella lontananza» (Berman 2003: 62) e atto di «ospitalità linguistica» (Ricoeur 2001: 49):

Fedeltà ed esattezza si rapportano alla letteralità carnale del testo. In quanto obiettivo etico, il fine della traduzione è di accogliere nella lingua materna questa letteralità. Poiché è in essa che l'opera dispiega la sua parlanza, la sua *Sprachlichkeit*, e compie la sua manifestazione del mondo. (Berman 2003: 64)

3.2.2 DUE MODELLI CRITICI A CONFRONTO

Per l'analisi del caso di studio illustrato nei prossimi capitoli si prenderanno come punto di riferimento i modelli critici proposti da Toury (1995) e da Berman (2000).

3.2.2.1 IL MODELLO CRITICO DI TOURY

Per Toury «a text's position (and function) are determined first and foremost by considerations originating in the culture which hosts them [...] there is no way a translation could share the same systemic space with its original» (Toury 1995: 26); pertanto, l'atto critico, specificamente pensato allo scopo di «describing, explaining and predicting translation phenomena» (Toury 1995: 1), deve essere incentrato sul testo tradotto e sulla cultura di arrivo.

Nello specifico, la metodologia valutativa di Toury – che attinge al concetto fondamentale di «polisistema» culturale e letterario definito da Even-Zohar (1978) – è strutturata in tre fasi:

- 1) Studio della traduzione in quanto tale⁴¹, che presuppone la contestualizzazione del testo tradotto nel sistema culturale ricevente per definirne la posizione iniziale e la posizione attuale, la determinazione del grado di accettabilità o di devianza della traduzione rispetto a tale sistema e la formulazione di una prima ipotesi induttiva sulla strategia adottata dal traduttore.
- 2) Individuazione del testo fonte e confronto tra il testo di origine e la traduzione attraverso coppie di segmenti corrispondenti dei due testi, che devono essere esemplificativi di un problema di traduzione e vanno analizzati alla luce delle differenze tra le due unità testuali.
- 3) Individuazione delle norme che hanno condizionato la strategia del traduttore – definite come «socio-cultural constraints which determine regularity of behaviours in recurrent situations of the same type» (Toury 1995: 54)⁴² – e formulazione di leggi probabilistiche generali sulla traduzione⁴³.

Oltre a mettere in rilievo il ruolo culturale e sociale determinante che la traduzione riveste nel sistema di arrivo, questo approccio descrittivo ha senz'altro il merito di richiamare l'attenzione del critico sugli aspetti specifici del testo tradotto, placando il timore reverenziale per il testo fonte e le raccomandazioni prescrittive sul processo traduttivo che sminuiscono la dimensione creativa e arricchente della traduzione, relegandola a un prodotto di secondo ordine.

⁴¹ Si noti che, secondo lo studioso, in questa fase è necessario dimenticare completamente del testo fonte, al punto che anche le pseudotraduzioni possono costituire un caso di studio rilevante (Toury 1995: 40-52).

⁴² Le norme sono dedotte attraverso lo studio comparativo di un corpus di testi, che può essere costituito da molteplici traduzioni di una stessa opera (nella stessa lingua o in lingue diverse), dalle diverse fasi di composizione del testo tradotto (revisioni comprese), o anche dall'accostamento di traduzioni e di testi non tradotti (Toury 1995: 61). In particolare, Toury distingue tre tipi di norme: 1) le norme preliminari (che governano le politiche traduttive e la scelta dei testi da tradurre, oltre che il grado di tolleranza rispetto alla traduzione indiretta), 2) le norme iniziali (che determinano l'adeguatezza o l'accettabilità della traduzione), 3) le norme operative (che riguardano il grado di completezza della traduzione, la distribuzione e la segmentazione del testo e la scelta delle risorse linguistiche con cui si traduce il testo fonte). Tutti i tipi di norme sono «socio-cultural specific and instable» nel tempo e nello spazio. (Toury 1995: 56-69).

⁴³ A titolo esemplificativo, Toury individua le leggi di standardizzazione e di interferenza (Toury 1995: 267-279).

D'altro canto, è pur vero che gli approcci culturali e filosofici alla traduzione hanno messo in evidenza la necessità di svelare le manipolazioni e i giochi di potere che si nascondono nel testo tradotto; pertanto un approccio puramente descrittivo, «refraining from value judgements and/or refusing to draw any conclusions in the form of recommendations for 'proper' behaviour» (Toury 1995: 2), rischia di tralasciare il ruolo etico e politico essenziale della pratica traduttiva.

3.2.2.2 IL MODELLO CRITICO DI BERMAN

Al contrario di Toury, Berman propone un modello valutativo che riconosce immediatamente il compito non neutrale del critico:

In materia di traduzione non si può, né si deve essere neutrali. La neutralità non rappresenta il correttivo del dogmatismo. [...] La storia, la sociologia (cfr Touraine) e l'etnologia non sono neutrali. Sono scienze critiche, non ideologiche. Così deve essere la scienza della traduzione, qualunque sia il suo orientamento, la sua metodologia, la sua concezione di base. (Berman 2000: 49)

La metodologia illustrata da Berman, fondata sulle teorie ermeneutiche moderne di Ricoeur e Jauss e sull'approccio critico alla traduzione di Benjamin (Berman 2000: 64), si compone di sei fasi:

- 1) Lettura e rilettura della traduzione – lasciando da parte l'originale – con il fine di scoprire le zone testuali problematiche, in cui «il testo tradotto sembra improvvisamente debole, disarmonico e senza ritmo; o al contrario, pare troppo agile, fluido, scritto in una lingua impersonale» (Berman 2000: 51) – e le zone testuali felici, «in cui il traduttore ha scritto da straniero, producendo una lingua nuova» (Berman 2000: 52).
- 2) Lettura e rilettura del testo fonte – lasciando da parte la traduzione, senza però dimenticare le zone testuali pregnanti individuate in precedenza –, andando a esaminare le caratteristiche stilistiche sistematiche che contraddistinguono la lingua e la forma del testo di partenza: «una certa forma frastica, una concatenazione proposizionale, un certo uso dell'aggettivo, dell'avverbio, del tempo dei verbi, delle preposizioni, ecc., oltre a rilevare i termini ricorrenti, le parole chiave, [...] la ritmicità che regge il testo nella sua totalità» (Berman 2000: 53). In questo stadio è necessario cominciare un paziente lavoro di selezione di esempi stilistici significativi nell'originale: «Vengono selezionati ed estrapolati, seguendo

l'interpretazione dell'opera (che varia a seconda di chi effettua l'analisi), quei passi dell'originale che per così dire sono i luoghi in cui l'opera si condensa, si ripresenta, si manifesta e si raffigura» (Berman 2000: 55).

- 3) Ricerca del traduttore e del suo progetto traduttivo: come davanti a un'opera letteraria ci si chiede chi è l'autore, davanti a una traduzione è necessario indagare sul traduttore; ma mentre nel primo caso si va alla ricerca degli aspetti biografici, psicologici ed esistenziali che possono illuminare l'opera, nel caso del traduttore «è importante sapere se egli è di madrelingua o straniero, se è soltanto traduttore o se invece esercita una professione significativa come quella di docente o di scrittore; quale genere di opere traduce abitualmente, se è politradduttore o monotradduttore [...] se ha scritto sulla propria pratica di traduttore» (Berman 2000: 58-59). Inoltre, dato che ogni traduzione è sostenuta da una finalità ben precisa, si devono determinare la posizione traduttiva, ossia «il compromesso tra il modo in cui il traduttore percepisce il compito della traduzione come soggetto preso dalla pulsione di tradurre e il modo in cui ha interiorizzato il discorso generale sull'atto traduttivo» (Berman 2000: 59), e il progetto sotteso alla traduzione. Infine, bisogna definire l'orizzonte traduttivo che fa da sfondo alla posizione traduttiva e al progetto del traduttore, ovvero «l'insieme dei parametri relativi al linguaggio, alla letteratura, alla cultura e alla storia che “determinano” il sentire, l'agire e il pensare del traduttore» (Berman 2000: 64).
- 4) Confronto tra la traduzione e il testo fonte, che si articola a sua volta in quattro momenti:
 - a) In primo luogo si valuta la resa in traduzione degli elementi linguistici e stilistici selezionati nel testo fonte;
 - b) In secondo luogo si confrontano le zone testuali problematiche e quelle ben riuscite della traduzione con le zone testuali corrispondenti del testo fonte;
 - c) Successivamente si passa a un raffronto con altre traduzioni;
 - d) Infine si confronta la traduzione con il suo progetto, individuandone la realizzazione o i punti discordanti.
- 5) Studio della ricezione della traduzione: questa tappa, che può essere autonoma o integrata alle tappe precedenti, determina «se la traduzione è stata notata (se viene detto che si tratta di una traduzione e se viene fatto il nome del traduttore), se è stata valutata e analizzata, [...] come è stata giudicata e presentata al pubblico» (Berman 2000: 80)

- 6) Preparazione dello spazio per la ritraduzione: in questa fase il critico deve sforzarsi di articolare i principi della ritraduzione dell'opera:

Non si deve proporre un nuovo progetto (saranno i traduttori a crearlo), né distribuire consigli, bensì preparare nel modo più rigoroso possibile lo spazio necessario alla ritraduzione. L'esposizione dei principi della ritraduzione non deve essere né troppo generale, né troppo chiusa ed esclusiva, perché la vita di una traduzione risiede nella pluralità imprevedibile delle versioni successive o simultanee di una stessa opera. [...] Con questa ultima tappa, l'analisi della traduzione diventa critica nel senso più elevato possibile, perché cerca di realizzarsi pienamente come atto critico produttivo, fecondatore. (Berman 2000: 81)

Il modello critico di Berman è sicuramente più circoscritto al testo – o ai testi – presi in esame: a differenza della metodologia di Toury, infatti, non si fa cenno alla formulazione di principi probabilistici generali sul processo traduttivo a partire da un singolo caso di studio. Tuttavia, maggiore attenzione è riservata alla poeticità e all'eticità del testo tradotto, che «garantiscono la corrispondenza della traduzione con l'originale e la sua lingua e che si crei un'opera nella lingua di arrivo che l'allarghi, l'amplifichi e l'arricchisca a ogni livello» (Berman 2000: 78).

3.2.3 MODUS OPERANDI

Per riassumere le tappe di lavoro annunciate finora, integrandole ai due modelli critici appena illustrati, lo studio di *Tender Is the Night* e delle sue traduzioni italiane si comporrà di tre fasi: l'analisi del testo fonte, l'analisi delle traduzioni italiane del romanzo e una riflessione più ampia sulla possibilità di individuare – con ulteriori studi – le strategie traduttive che sottendono più in generale alla ritraduzione dei classici moderni di lingua inglese nel panorama editoriale italiano⁴⁴.

⁴⁴ Si noti che mentre i due modelli analitici di riferimento – teorizzati da Toury e Berman – partono entrambi dall'analisi del testo tradotto per poi risalire al testo fonte, in questo studio si procederà prima a un'analisi narratologica e stilistica del testo fonte e successivamente si passerà alla valutazione critica delle traduzioni italiane dell'opera. L'inversione delle due fasi di analisi si è resa necessaria dal momento che chi scrive, dovendo ritradurre l'opera di Fitzgerald per Feltrinelli, si è trovata a familiarizzare prima con le caratteristiche

3.2.3.1 L'ANALISI DEL TESTO FONTE

Dapprima si analizzerà lo spazio sistemico di *Tender Is the Night*, illustrando gli elementi extratestuali imprescindibili per comprendere a fondo l'opera. In particolare, dopo avere approfondito gli aspetti biografici dell'autore, che tornano copiosamente in forma finzionale, si contestualizzerà il romanzo nella produzione narrativa di Fitzgerald e si spiegherà la genesi complessa dell'opera – dai due significativi cambi di trama in fase di stesura alla comparsa di una seconda versione del testo d'origine.

Successivamente si procederà all'analisi narratologica: si enunceranno la trama, il genere dell'opera, il sistema dei personaggi, il tempo, lo spazio, il ritmo e il modo della narrazione. Inoltre, si metteranno in evidenza i rimandi intertestuali sincronici e diacronici, presenti fin dal titolo del romanzo.

In terzo luogo, si esaminerà lo stile dell'opera: si individueranno le parole chiave e i campi semantici rilevanti, i registri, la sintassi, la prosodia, l'uso della punteggiatura, le figure retoriche, gli elementi culturo-specifici e gli esempi di eterolinguismo presenti nel romanzo.

Per concludere, si presenteranno gli aspetti più significativi – o più problematici in un'ottica traduttiva – in cui il testo fonte condensa e manifesta la propria specificità.

3.2.3.2 L'ANALISI DELLE TRADUZIONI ITALIANE

Nel capitolo successivo si passerà allo studio della prima traduzione italiana del romanzo; l'analisi traduttologica sarà preceduta da una contestualizzazione delle traduzioni di *Tender Is the Night* nel sistema culturale italiano, allo scopo di definire la posizione iniziale, il ruolo storico e culturale della prima traduzione (Einaudi 1949) e la posizione delle ritraduzioni attuali – che a differenza della traduzione di Pivano, si rapportano a un classico della letteratura, anziché a un romanzo contemporaneo. A questo punto, si andranno a individuare il lettore modello (Eco 1985) e la dominante (Jakobson 1987: 41) della traduzione di Pivano, per poi procedere alla critica produttiva della strategia traduttiva, che sarà condotta alla luce delle tendenze deformanti illustrate da Berman – la razionalizzazione, la chiarificazione, l'allungamento, la nobilitazione, l'impoverimento qualitativo, l'impoverimento

stilistiche e strutturali del testo originario e solo in un secondo momento è passata a studiare le specificità delle traduzioni italiane del romanzo; inoltre, i quesiti di ricerca alla base di questo lavoro sono scaturiti proprio dalla pratica traduttiva preliminare sul testo fonte.

quantitativo, l'omogeneizzazione, la distruzione dei ritmi, la distruzione dei reticoli significanti soggiacenti, la distruzione dei sistematismi e la cancellazione delle sovrapposizioni di lingue (Berman 1985: 43-56) – integrate da alcune considerazioni sugli elementi stranianti e addomesticanti (Venuti 1995: 18) presenti nell'edizione Einaudi.

Nel capitolo successivo ci si concentrerà sulle ritraduzioni recenti di *Tender Is the Night*: dopo avere determinato se le nuove edizioni del testo fonte siano esempi di restauro o di rifacimento rispetto alla prima traduzione, partendo dai concetti di attualizzazione e di storicizzazione della lingua formulati da Popovič (2006), si analizzerà l'approccio verso la lingua del romanzo in ciascuna delle recenti ritraduzioni dell'opera, citando esempi di attualizzazione o di storicizzazione. Per comprendere meglio il fenomeno di storicizzazione, si farà riferimento ad alcuni testi di storia della lingua e di linguistica italiana (Bazzanella 1997; Berruto 2012; Cella 2015; Mengaldo 2014; Serianni & Trifone 1994), così da avere piena consapevolezza dell'evoluzione dell'italiano nell'ultimo secolo.

3.2.3.3 IPOTESI SULLE TENDENZE GENERALI CHE SOTTENDONO ALLA (RI)TRADUZIONE DEI CLASSICI MODERNI DI LINGUA INGLESE IN ITALIA

Attingendo ai concetti di norme e di leggi probabilistiche sulla traduzione (Toury 1995), nel capitolo conclusivo, oltre a ponderare i risultati dell'analisi illustrata negli ultimi due capitoli della ricerca, si faranno congetture sulla possibilità di individuare strategie traduttive che sottendono più in generale alle ritraduzioni dei classici moderni di lingua inglese nel panorama editoriale italiano.

ANALISI DEL TESTO FONTE

4.1 CENNI BIOGRAFICI DELL'AUTORE

La vita di Francis Scott Key Fitzgerald, passato alla storia come il cantore dell'età del jazz, fu alquanto irrequieta, scissa tra gli anni scanzonati della giovinezza – fino al primo immediato successo – e gli anni inquieti della maturità e, come tale, «inseparable from two of the most exciting, complex and turbulent eras in American history: the Jazz Age and the Great Depression» (Mangum 2013: 23).

Nato a St Paul, nel Minnesota, il 24 settembre 1896 da Edward Fitzgerald e Mollie McQuillan, Fitzgerald trascorse l'infanzia a Buffalo – dove la famiglia visse dal 1898 al 1901 e dal 1903 al 1908 – e a Syracuse, dove nel 1901 nacque la sorella Annabel. Il decennio nell'upstate New York fu particolarmente formativo:

It was in upstate New York where young Fitzgerald first encountered the social and economic elite and his first loves; where he developed interests in reading, theater, and history; where he began to write. Fitzgerald's childhood experience in Buffalo and Syracuse laid the foundation for the themes and interests he would continue to explore the rest of his life. (Kabot 2013: 89)

All'inizio dell'adolescenza, quando nei primi mesi del 1908 il padre perse il posto alla Procter & Gamble e la famiglia tornò a St Paul dalla nonna materna, Fitzgerald avvertì concretamente l'insanabile dicotomia tra i genitori:

I am half black Irish and half old American stock with the usual exaggerated ancestral pretensions. The black Irish half of the family had all the money and looked down on the Maryland side of the family who had, and really had, that certain series of reticences and obligations that go under the poor old shattered word "breeding" (modern form "inhibitions"). So being born in that atmosphere

of crack, wisecrack and counterack, I developed a two-cylinder inferiority complex. (Fitzgerald 1994: 233)

Di ritorno nella città natale, fu iscritto alla St Paul Academy, dove tra il 1909 e il 1911 fece il suo esordio letterario e drammaturgico, pubblicando quattro racconti sul giornale della scuola «Now and Then» e scrivendo alcune pièce teatrali. Benché la famiglia avesse affittato un appartamento nel prestigioso quartiere intorno a Summit Avenue e la St Paul Academy fosse frequentata dai figli delle famiglie più abbienti della città, Fitzgerald rimase confinato in uno spazio liminale che influenzò notevolmente le tematiche della produzione letteraria successiva:

St. Paul, in putting him in-between, in allowing him the chance to be (in Malcom Cowley's formulation) "the boy with his nose pressed up against the window", helped make him the author he was. (Shlacks 2013: 112)

Dal 1911 al 1913 studiò alla Newman School di Hackensack, nel New Jersey, una scuola cattolica che offriva ai suoi studenti «a comparable curriculum and socially exclusive environment [...], and aimed to be a Catholic Groton or Coathe» (James 2013: 117). Li conobbe padre Cyril Sigourney Webster Fay, «a prominent and worldly Catholic priest who became a mentor [...] and encouraged Scott's belief that he was destined for greatness» (Bryer 2004: 25). Malgrado il pessimo rendimento scolastico e la scarsa popolarità tra i compagni, Fitzgerald si distinse continuando a ideare commedie musicali e racconti per il giornale scolastico «Newman News».

Alla fine dell'estate del 1913 fu ammesso a Princeton, dove continuò a trascurare gli studi in favore delle attività extracurricolari – il football, l'attività drammaturgica per il Triangle Club e la scrittura per il «Nassau Literary Magazine» e per il «Princeton Tiger». Dopo un periodo di successi – nel 1915 entrò nel comitato di redazione del «Princeton Tiger», fu eletto segretario del Triangle Club (con buone probabilità di diventarne il futuro presidente), fu accettato dall'elitario Cottage Club e conquistò il cuore di Ginevra King, la figlia sedicenne di una ricca famiglia di Lake Forest, nell'Illinois⁴⁵ – il 1916 fu «a year of

⁴⁵ Per capire l'importanza di questa conquista amorosa, si consideri la tesi di S. Donaldson: «The quest [for love] was inextricably tied up with success. If he could win the heart of the girl – especially the golden girl over whom hung an aura of money, beauty, and social position – surely that meant that he had arrived, that he belonged» (Donaldson 1983: 43).

terrible disappointments & the end of a college dream» (Fitzgerald 1973: 66): Ginevra King ruppe la relazione – «Poor boys shouldn't think of marrying rich girls» (Fitzgerald 1973: 66); dopo avere abbandonato gli studi per motivi di salute, Fitzgerald dovette ripetere l'anno e, a causa dei voti scolastici insufficienti, gli fu proibito intraprendere qualunque attività extracurricolare:

We retain Princeton's real legacy as the place where Fitzgerald suffered loss and the sense of being "outside" life's glamorous possibilities. Here he acquired his unique perspective as an authority of failure, discerning in the college's gothic spires the extraordinary distance between the capacity for hope and the general human tragedy of its frustration. (Gillin 2013: 134)

A ventun anni Fitzgerald abbandonò definitivamente gli studi e si arruolò in fanteria. L'ingresso nell'esercito segnò la fine della giovinezza:

That was the end of youth, the end of experiments with life and fresh starts undertaken with easy confidence that there was plenty of time, the end of the period when one is irretrievably committed to nothing. (Mizener 1965: 72-73)

Dopo l'addestramento a Fort Leavenworth, in Kansas, sotto il comando del generale Eisenhower, venne trasferito a Camp Taylor, in Kentucky, poi a Camp Gordon, in Georgia, e infine a Camp Sheridan, in Alabama. Fu proprio a Montgomery, durante un ballo del Country Club, che nel luglio del 1918 incontrò Zelda Sayre, figlia di un giudice della corte suprema dell'Alabama:

Zelda possessed the qualities that Fitzgerald required in a girl. She was beautiful, independent, socially secure, and responsive to his ambitions. [...] She and Fitzgerald wanted the same things – metropolitan glamour, success, fame. (Brucoli 2002: 87)

L'euforia dell'innamoramento fu, tuttavia, offuscata da due cocenti delusioni: in agosto Scribner rifiutò *The Romantic Egotist*, il romanzo a cui Fitzgerald aveva assiduamente lavorato nei mesi precedenti; inoltre, tra settembre e ottobre lo scrittore sperò in una gloriosa chiamata alle armi, ma:

The guns fell silent on the eleventh hour of the eleventh day of the eleventh month, 1918, Armistice Day. World War I had finally ended, and so did

Fitzgerald's romantic hopes for gaining heroic glory on a European battlefield.
(Meredith 2013: 136)

Nell'aprile del 1919 Zelda Sayre accettò l'anello di fidanzamento, riservandosi, però, di acconsentire al matrimonio solo quando il futuro marito fosse stato sufficientemente ricco. Fitzgerald andò a lavorare in un'agenzia pubblicitaria di New York e continuò a scrivere narrativa breve da vendere alle riviste dell'epoca, ma in giugno la promessa sposa ruppe il fidanzamento. Fitzgerald tornò allora a St Paul e per tutta l'estate rivide con cura il romanzo che Scribner aveva rifiutato per la seconda volta.

I primi anni Venti sembrarono placare le sue ambizioni: nel marzo del 1920 Scribner pubblicò finalmente il romanzo, che uscì con il titolo *This Side of Paradise*. Fu il primo grande successo; Fitzgerald riconquistò Zelda Sayre e il 3 aprile i due si sposarono nella cattedrale di St. Patrick, a New York. A settembre fu data alle stampe *Flappers and Philosophers*, la prima silloge di racconti; l'anno successivo uscirono il secondo romanzo, *The Beautiful and Damned*, e la seconda raccolta di narrativa breve, *Tales of the Jazz Age*. Grazie alla straordinaria capacità di cogliere nelle sue opere l'essenza della modernità e della propria generazione, Fitzgerald conquistò la fama letteraria.

I lauti proventi guadagnati – prontamente spesi in feste al Country Club, in bar, ristoranti e ville da sogno – gli assicurarono anche una certa notorietà sociale:

Journalists and photographers had discovered their celebrity charm, and the images of their splashing in fountains, riding on the hood of a yellow cab, and making riotous game out of the hotel's revolving doors became a part of New York City lore. (Wagner-Martin 2013: 144)

Dopo il primo viaggio in Europa, nel 1921, nei mesi precedenti alla nascita della figlia Frances Scott Fitzgerald ("Scottie"), nel maggio del 1924 la famiglia decise di salpare alla volta della Francia per economizzare:

We were going to the Old World to find a new rhythm for our lives, with a true conviction that we had left our old selves behind forever – and with a capital of just over seven thousand dollars. (Fitzgerald 2005: 41)

Inizialmente i Fitzgerald si stabilirono in Costa Azzurra, a St Raphaël (dove Zelda ebbe un'avventura con l'aviatore francese Edouard Jozan⁴⁶ e i Fitzgerald conobbero Gerald e Sara Murphy); poi, dopo un breve soggiorno in Italia dall'autunno del 1924 alla primavera del 1925, partirono per Parigi, dove lo scrittore frequentò il salotto di Gertrude Stein e conobbe Hemingway e gli altri espatriati americani⁴⁷.

Il 10 aprile uscì *The Great Gatsby*, che pur vendendo meno dei due romanzi precedenti, riscosse un buon successo critico:

Despite the parties and the drinking and the marital upset, Fitzgerald accomplished an impressive amount of work during his first six years as a professional writer – three novels, a play, forty-one stories, and twenty-seven articles or reviews, as well as movie scenarios. This was the most productive period of his life. After 1925 it became increasingly difficult for him to devote consecutive months to writing. (Brucoli 2002: 225)

Nel febbraio del 1926 fu data alle stampe *All the Sad Young Men*, la raccolta di narrativa breve in cui comincia a riecheggiare la «musica tragica delle cose perdute» (Citati 2006: 9); tuttavia, passò quasi un decennio prima che *Tender Is the Night*, il nuovo romanzo, e *Taps at Reveille*, la quarta raccolta di racconti, vedessero la luce, rispettivamente nel 1934 e nel 1935.

Nei primi mesi del 1927 Fitzgerald lavorò come sceneggiatore a Hollywood per la United Artists; seguirono ripetuti viaggi tra l'Europa e l'America fino al 1930, quando gli accessi nevrotici di Zelda Sayre sfociarono in un serio esaurimento nervoso, che portò al ricovero prima nella clinica Malmaison di Parigi e poi nelle prestigiose cliniche svizzere. Nel 1931 i Fitzgerald tornarono definitivamente negli Stati Uniti, distrutti dal soggiorno nel Vecchio continente sia a livello fisico che emotivo:

The European sojourn had been a failure. They had not saved money; their lives had become increasingly disorganized; he had become an acknowledged alcoholic; their marriage had developed permanent strains; and he had not done any steady writing for more than a year. Having gone to France to escape the

⁴⁶ «That September 1924, I knew something had happened that could never be repaired» (Fitzgerald 1978: 113).

⁴⁷ Hemingway rievocò l'incontro con Fitzgerald in *A Moveable Feast* (Hemingway 1964: 128-175).

distractions of New York, they now returned to America to escape the dissipations of France. (Brucoli 2002: 254)

Dopo la seconda esperienza a Hollywood – questa volta per la Metro-Goldwyn-Mayer, nel maggio del 1932 Fitzgerald prese in affitto dalla famiglia Turnbull la villa *La Paix*, a Baltimora, dove si impegnò a finire *Tender is the Night*.

In autunno l'uscita di *Save me the Waltz* (1932) – il romanzo che Zelda Sayre scrisse durante il ricovero alla clinica Phipps di Baltimora e che attingeva alle stesse tematiche di *Tender Is the Night* – acuì le tensioni tra i due coniugi; oltre alla malattia della moglie, a rabbuiare gli anni successivi si aggiunsero i problemi di salute legati all'alcolismo e ai debiti.

A testimonianza di questo periodo di crisi, tra febbraio e aprile del 1936 uscirono su «Esquire» *The Crack-up*, *Pasting It Together* e *Handle with Care*, tre saggi in cui lo scrittore analizzava la «emotional bankruptcy» che lo aveva portato a un tracollo psicologico e alla certezza di avere sprecato il proprio talento.

Nel luglio del 1937, Fitzgerald tornò a Hollywood, dove lavorò per la Metro-Goldwyn-Mayer fino al 1939. Lì conobbe la giornalista Sheilah Graham, con la quale divise gli ultimi anni della sua vita.

Verso la fine del 1939 si mise a lavorare a *The Last Tycoon*, il romanzo su Hollywood che, però, fu pubblicato postumo nel 1941 a cura di Edmund Wilson; il 21 dicembre 1940, infatti, lo scrittore morì di infarto nell'appartamento di Sheilah Graham.

4.2 LA PRODUZIONE NARRATIVA DI F. SCOTT FITZGERALD

Conoscere la vita di Fitzgerald è essenziale per capire la sua poetica. Secondo lo scrittore, l'arte deve innanzitutto cantare emozioni *vere*, sperimentate in prima persona:

Whether it's something that happened twenty years ago or only yesterday, I must start out with an emotion – one that's close to me and that I can understand. (Fitzgerald 2005: 82-90)

Benché per molto tempo la critica abbia sottovalutato l'impianto concettuale delle sue opere, in favore di un'analisi dei temi lirici e autobiografici⁴⁸, è innegabile che l'autore abbia fatto propria l'estetica del romanticismo inglese:

Like Keats, Scott Fitzgerald struggled between "objectivity" and "subjectivity," and, again like Keats, he was primarily a "subjective" writer. (Kuehl 1971: 43)

Lo scrittore annotava ogni particolare dell'esistenza propria e altrui: teneva nel suo *Ledger* un bilancio minuzioso delle spese mensili, registrava nei *notebooks* arguzie e frasi epigrammatiche di familiari e conoscenti – che poi uscivano dalle labbra dei suoi personaggi, bersagliava gli amici di domande sulla loro esistenza e poi attingeva a piene mani dalle loro risposte per scrivere nuovi romanzi e racconti.

Il legame tra la biografia e la produzione letteraria è talmente forte che Fitzgerald stesso si chiedeva:

Sometimes I don't know whether Zelda and I are real or whether we are characters in one of my novels. (Cowley 1985: 57)

Tuttavia, «by living in the story Fitzgerald became wiser than he was in ordinary life» (Cowley 1951: xiv), e attraverso i temi della sua scrittura riuscì ad analizzare con lucidità gli aspetti che rifuggiva nella vita quotidiana: la fascinazione per i ricchi, un disperato bisogno di amore, il potere distruttivo dell'alcol e del denaro, lo scotto dell'ambizione al successo, la dolorosa convivenza con la nevrosi della moglie.

⁴⁸ «The notion that Fitzgerald lacked a conceptualising intelligence has determined that critics have searched for an emotional “primal plan” rather than an intellectual plan» (Chambers 1989: 14)

D'altro canto, attraverso la soggettività l'autore riuscì a ritrarre il suo tempo con straordinaria consapevolezza:

There are novelists who find their material almost entirely outside themselves, and there are others who find it almost entirely within themselves. Scott Fitzgerald's talent lay in an unusual combination of these two modes. The basis of his work was self-scrutiny, but the actual product was an eloquent comment on the world. He was that rare kind of writer, a genuine microcosm with a real gift of objectivity. The combination explains his success. It is the reason that the force of his best work always transcends its subject matter. (Schorer 1951: 170)

Vent'anni separano l'esordio letterario dalla morte dell'autore; «his career breaks into a decade of confidence and a decade of loss» (Brucoli 1989: xv) e con il passare degli anni la scrittura si fece sempre più introspettiva. I primi due romanzi – *This Side of Paradise* (1920) e *The Beautiful and Damned* (1922) – e le prime due raccolte di narrativa breve – *Flappers and Philosophers* (1920) e *Tales of the Jazz Age* (1922) – rispecchiano il periodo sbarazzino della vita dell'autore e degli Stati Uniti: dopo che la Grande Guerra aveva distrutto gli ideali vittoriani, le *flappers* e i *philosophers* della nuova generazione bevevano negli *speakeasy*, imprecavano, ballavano, fumavano e amoreggiavano ai *petting parties* a ritmo di jazz, sotto il luccichio sfavillante di un nuovo paradiso dorato. L'intento delle prime opere non è tanto quello di studiare l'interiorità e i sentimenti dei personaggi, quanto quello di dipingere l'*air du temps* di un'epoca nuova, con le sue convinzioni, il linguaggio, i costumi, i paradossi.

The Great Gatsby (1925) e *All the Sad Young Men* (1926) segnano un momento di transizione: le contraddizioni del materialismo americano si tingono di note liriche ed elegiache, i toni si fanno più gravi, la tecnica narrativa diventa matura (Cavagnoli 2011: 9-38).

Tender Is the Night (1934), *Taps at Reveille* (1935) e *The Last Tycoon* (1941) rileggono, infine, i temi delle opere precedenti con un'accresciuta sensibilità per i toni plumbei della dimensione interiore, per i recessi del cuore e della mente.

Racconti e romanzi hanno nella concezione artistica di Fitzgerald un peso e una dignità ben diversi: la narrativa breve era una necessità di vita, un'attività remunerativa che

gli permetteva di soddisfare ogni desiderio materiale⁴⁹ o, come disse a Hemingway in un caffè di Parigi, una forma di prostituzione che gli permetteva di scrivere libri decenti– i romanzi⁵⁰, ma:

In realtà questa dicotomia tra lo scrittore di professione e l'artista è solo apparente, perché è stato proprio l'impegno costante profuso nei racconti, nel laboratorio quotidiano della scrittura, a permettere a Fitzgerald di affinare le sue doti di narratore, e a insegnargli come distillare la quintessenza del suo lavoro, per dare sostanza ai romanzi che lo hanno reso immortale. (Cavagnoli 2013: 278)

I centosettantotto racconti scritti in poco meno di un ventennio apparvero sulle riviste più prestigiose degli anni Venti e Trenta – «Saturday Evening Post», «Esquire», «Metropolitan», «Liberty» – e solo trentanove furono raccolti in volume e pubblicati strategicamente a ridosso dell'uscita dei primi quattro romanzi. Con la narrativa breve la mano di Fitzgerald si fa versatile, ardita, sperimenta nei toni e nei generi; poi, una volta ottenuto il favore del pubblico, interi capoversi vengono tagliati, rammendati, ricuciti e sviluppati nei romanzi con la tecnica dello «*story stripping*»⁵¹:

Fitzgerald learned to use the stories as workshops for the novels, trying out characters, scenes and themes in his stories and reusing them (even carrying over some descriptive passages nearly verbatim) in his novels. (West 2004: 57)

Nei romanzi, invece, indossata la maschera da scrittore professionista, Fitzgerald si appella alle sue capacità di autore, regista, pittore e musicista: l'opera d'arte che aspiri a perdurare nel tempo – scrive Conrad, uno dei modelli letterari di Fitzgerald⁵², nella prefazione a *The Nigger of the «Narcissus»* – deve far ascoltare, far sentire, far vedere e colpire il temperamento del lettore⁵³, riportando alla luce l'essenza della realtà. Così la

⁴⁹ «Fitzgerald wrote short stories to buy time for novels in the expectation that his novels would both free him from the need to write stories and establish his permanent literary stature» (Brucoli 1996: 13)

⁵⁰ «He said it was whoring but that he had to do it as he made his money from the magazines to have money ahead to write decent books» (Hemingway 1964: 136)

⁵¹ Si veda a questo proposito Anderson (1996).

⁵² Per approfondire l'argomento si veda Blazek (2013: 45-55).

⁵³ «Fiction—if it at all aspires to be art—appeals to temperament. [...] All art, therefore, appeals primarily to the senses [...]. My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel—it is, before all, to make you see» (Conrad 2005)

scrittura di Fitzgerald sollecita di continuo i sensi, tratteggiando a piccoli tocchi i profumi, i colori e i suoni vaghi della realtà.

A cementare la notorietà di Fitzgerald tra i suoi contemporanei furono soprattutto i primi due romanzi; *This Side of Paradise* lo portò alla fama in poche settimane e vendette circa quarantonovemila copie in un anno, *The Beautiful and Damned* raggiunse addirittura cinquantamila copie (West 2004: 49-68). Fitzgerald assurse a simbolo della sua generazione, e i critici, pur relegandolo ad autore di temi frivoli, lo elogiarono per la spontaneità del suo stile. Fu difficile scrollarsi di dosso l'etichetta di cantore del jazz e dissociare l'immagine di personaggio pubblico da quella di scrittore: *The Great Gatsby* vendette solo ventitremila copie in un anno, *Tender Is the Night* quasi quindicimila; entrambi i romanzi saranno rivalutati a distanza di un ventennio.

Per un certo periodo l'autore indirizzò le sue speranze anche sulla saggistica: il 15 maggio 1934, un mese dopo l'uscita di *Tender Is the Night*, Fitzgerald spedì al suo editor Maxwell Perkins una lunga lettera in cui gli proponeva di pubblicare una raccolta di articoli scritti nel corso di quindici anni (West 2005: xiii), ma il progetto naufragò e i tre saggi della «trilogia del fallimento» – apparsa sull'«Esquire» tra il febbraio e l'aprile del 1936 – pur risvegliando un certo interesse verso l'autore, furono accolti con imbarazzo⁵⁴.

A metà del 1937 Fitzgerald tornò a Hollywood con un contratto della Metro-Goldwyn-Mayer, cercando di arginare i debiti; fu alla fine del 1939 che si buttò di nuovo nella letteratura con *The Last Tycoon*, il romanzo incompiuto che secondo molti critici sarebbe diventato il suo vero capolavoro.

4.3 LA GENESI DI TENDER IS THE NIGHT

4.3.1 DA FRANCIS MELARKY A DICK DIVER

Il 1 maggio 1925, tre settimane dopo la pubblicazione di *The Great Gatsby*, Fitzgerald scrisse a Perkins, sconsolato per la poca attenzione che il romanzo aveva ricevuto, e accennò per la prima volta al disegno di una nuova opera:

⁵⁴ In particolare, Hemingway scrisse a Perkins: «I always knew he couldn't think – he never could – but he had a marvellous talent and the thing is to use it – not whine in public» (Lynn 1987: 428).

The happiest thought I have is on my new novel – it is something really NEW in form, idea, structure – the model for the age that Joyce and Stein are searching for, that Conrad didn't find. (Fitzgerald 1994: 108)

Qualche giorno dopo scrisse a Mencken, suo critico e mentore, a proposito del nuovo romanzo:

I expect to spend about two years on my next novel and it ought to be more successful critically. [...] Moreover, it will have the most amazing form ever invented. (Fitzgerald 1994: 111)

A ottobre il primo capitolo era pronto, Fitzgerald ne era entusiasta e cominciava a pensare che con ogni probabilità sarebbe diventato il miglior romanziere americano.

Il 3 maggio 1926 Fitzgerald informò Harold Ober, il suo agente, che un quarto del romanzo era già stato steso:

The novel is about one fourth done and will be delivered for possible serialization about January 1st. It will be about 75.000 words long, divided into 12 chapters, concerning to this is absolutely confidential such a case as that girl who shot her mother on the Pacific coast last year. (Fitzgerald 1994: 140)

La ragazza era Dorothy Ellingson, una sedicenne di San Francisco, che fece scalpore sulle testate dell'epoca per avere sparato alla madre in seguito a un diverbio sulla sua vita notturna.

Fitzgerald lavorò alla versione del matricidio dal 1925 al 1930, con una lunga pausa improduttiva che si protrasse dal 1927 al 1929; abbozzò cinque versioni del romanzo – tre raccontate da un narratore eterodiegetico e due con un narratore interno – ma nessuna delle cinque stesure progredì oltre il terzo macrocapitolo. Il disegno iniziale dell'opera vedeva protagonista Francis Melarky, un ventenne americano impiegato nell'industria cinematografica, vittima di una madre dispotica che viene uccisa alla fine del romanzo. Nella prima parte del libro Melarky arriva in Costa Azzurra con la madre e rimane affascinato da Seth e Dinah Piper – poi diventati i Roreback – e dal loro circolo di amici espatriati: Albert e Violet McKisco, Dumphries, Setting, Mrs Abrams, Abe e Mary Herkimer. Dopo avere cercato invano un impiego nello studio cinematografico di Earl Drowne a Monte Carlo, Francis è coinvolto come secondo nel duello tra Albert McKisco e Gabriel Brugerol; poi litiga con la madre, che disapprova il sogno di una carriera nel mondo del cinema e tortura il figlio rivangando di continuo i suoi fallimenti passati. Le manie di controllo della signora

Melarky sono dovute principalmente all'assenza del marito – incarcerato per appropriazione indebita di fondi pubblici – ma in risposta all'apprensione della madre, Francis ha sviluppato un carattere irascibile e violento. Per un breve periodo Francis si trasferisce a Parigi con i Roreback e gli Herkimer e lì si innamora di Dinah che, lusingata dalle sue attenzioni, gli concede qualche bacio. La seconda parte del romanzo si apre con un flashback: si racconta di una vecchia rissa tra Melarky e alcuni tassisti romani; Francis viene arrestato e picchiato dalle forze dell'ordine, poi grazie all'aiuto della madre viene scarcerato. Scavando nel passato di Melarky, si scopre inoltre che, dopo essere stato congedato da West Point per insubordinazione, Francis aveva cercato fortuna a Hollywood e si era invaghito di un'attrice. A questo punto la trama si interrompe, ma dagli appunti di Fitzgerald pare che Melarky avrebbe avuto un esaurimento nervoso, causato dall'alcol, e poi in un accesso di rabbia avrebbe ucciso la madre. L'autore considerò due possibili finali: Francis avrebbe potuto essere consegnato nelle mani della giustizia, oppure sarebbe stato ucciso con un colpo di fucile di calibro minore. Il protagonista si ispirava a Theodore Chanler, un giovane compositore americano espatriato, i Piper/Roreback erano invece riconoscibili come Sara e Gerald Murphy, i miliardari mondani amici di Fitzgerald; a fare da modello per il personaggio di Abe Grant fu invece Ring Lardner, uno scrittore americano amico di Fitzgerald che soffriva di alcolismo. La storia di Melarky prese vari titoli – *Our Type*, *The Boy Who Killed His Mother*, *The Melarky Case*, *The World's Fair* – ma nell'estate del 1929 Fitzgerald decise di accantonare l'idea del matricidio e cominciò a lavorare a un'altra trama.

Nel giugno 1929 scrisse a Perkins: «I am working night + day on the novel from a new angle that I think will solve previous difficulties». (Fitzgerald 1971: 156) I protagonisti del nuovo romanzo erano il regista hollywoodiano Lew Kelly – ispirato a Rex Ingram – e la moglie Nicole, una coppia di americani che parte per una lunga vacanza ristoratrice in Europa. A bordo del transatlantico i due conoscono una giovane attrice di nome Rosemary, che cerca di fare colpo su Lew per avere una parte nei suoi film. Fitzgerald portò a termine solo due capitoli, ma la versione dei Kelly fu fondamentale per mettere a fuoco il materiale sugli espatriati e per tratteggiare il profilo dei tre protagonisti di *Tender Is the Night*. Per la nuova versione del romanzo l'autore attinse principalmente a due racconti pubblicati in quegli anni: nel 1927 sul «Saturday Evening Post» era uscito *Jacob's Ladder*, da cui fu ripresa la tematica del rapporto incestuoso tra un trentenne e un'attrice sedicenne; nel 1929 il «Saturday Evening Post» pubblicò *The Rough Crossing*, un racconto che narra di una coppia di americani, il cui rapporto viene messo a dura prova da una giovane seducente incontrata a bordo di un transatlantico diretto in Europa. La versione dei Kelly fu

rimaneggiata e data alle stampe nel 1930 sul «Saturday Evening Post» con il titolo *One Trip Abroad*, una sorta di miniatura di *Tender Is the Night*.

Nell'aprile dello stesso anno Fitzgerald rispolverò la versione Melarky, ma il primo esaurimento nervoso della consorte lo costrinse a interrompere il lavoro: per due anni fu assorto dalla malattia della moglie e dovette tornare a pubblicare racconti per poterle pagare le cure. Nel settembre 1931 i Fitzgerald tornarono negli Stati Uniti; per qualche mese Fitzgerald lavorò a Hollywood, poi nella primavera del 1932, dopo il secondo esaurimento nervoso della moglie, affittò la tenuta La Paix, nel Maryland, e lì tornò a lavorare al romanzo. In agosto scrisse sul *Ledger*: «The novel now plotted + planned, never more to be permanently interrupted» (Fitzgerald 1973: 186).

Nel piano generale dell'opera Fitzgerald delineò i personaggi principali e un breve riassunto della trama:

The novel should do this. Show a man who is a natural idealist, a spoiled priest, giving in for various causes to the ideas of the haute Burgeoise, and in his rise to the top of the social world losing his idealism, his talent and turning to drink and dissipation. (Brucoli 1963: 76)

Fu proprio la malattia della moglie a dare nuova linfa vitale al romanzo, anche se Fitzgerald decise da subito che non avrebbe scritto una «storia di dottori»:

Be careful not to reveal basic ignorance of psychiatric and medical training yet not being glib. Only suggest from the most remote facts. Not like doctor's stories. (Brucoli 1973: 80)

I titoli proposti per questa versione dell'opera furono *Dr. Diver*, *Richard Diver*, *The Drunkard's Holiday*, *Doctor Diver's Holiday – A Romance*. In questa fase il romanzo assunse la struttura definitiva in tre libri: il primo è ambientato nel 1925 e viene raccontato dalla prospettiva di Rosemary, il secondo vede come protagonista Dick Diver e ripercorre la vita del dottore dal 1917 al 1928, il terzo narra le vicende di Dick e Nicole dal 1928 all'estate del 1930 e negli ultimi capitoli assume il punto di vista di Nicole. Dalle versioni Melarky e Kelly nacquero i personaggi di Dick, Nicole, Rosemary Hoyt, Abe e Mary North, Campion, Dumphy, i McKisco e Earl Brady; oltre all'ambientazione in Costa Azzurra – e poi a Parigi, a Roma e infine in Svizzera – sopravvissero la visita di Francis/Rosemary allo studio cinematografico di Monte Carlo, la cena a casa Roreback/Diver, il duello, una scena sui campi di battaglia della Somme, il viaggio a Parigi, l'incontro tra Abe e Nicole a Gare Saint-Lazare, il viaggio nel Nordafrica, la rissa con i tassisti romani e l'arresto del protagonista,

che viene poi equivocamente scambiato per uno stupratore. Nell'autunno del 1933, dopo otto anni di partenze esitanti, pause e fervide riprese, il romanzo era pronto per l'ultima fase di gestazione.

4.3.2 LA PUBBLICAZIONE DEL ROMANZO SU RIVISTA E IN VOLUME

Nell'estate del 1933 Perkins e Fitzgerald avevano discusso della pubblicazione di *Tender Is the Night*, accordandosi per una trovata pubblicitaria che avrebbe garantito all'autore maggiori guadagni: la storia del dottor Diver sarebbe apparsa sullo «Scribner's Magazine» in quattro puntate a cadenza mensile.

Il primo dattiloscritto fu preparato per la fine di ottobre. Malgrado l'omissione del dialogo finale tra Mary e Dick in terrazza, la richiesta del caporedattore dello «Scribner's Magazine» di tagliare l'episodio in cui Dick salva Mary North e Lady Caroline dalla polizia francese e la censura di passaggi scabrosi (la confessione della relazione incestuosa tra Mr Warren e Nicole e l'intervento di Dick sul paziente cileno omosessuale), non ci furono riscritture contenutistiche estensive; tuttavia, l'opera di cesellatura dello stile e del ritmo della prosa fu così intensa che per la seconda, la terza e la quarta puntata si dovette preparare un nuovo giro di bozze. In fase di revisione Fitzgerald pensò anche al nuovo titolo del romanzo – *Tender Is the Night* – ispirato a un verso di *Ode to a Nightingale* di Keats, il suo poeta preferito.

Le quattro puntate apparvero tra gennaio e l'inizio di aprile del 1934. Il 12 aprile il romanzo fu dato alle stampe in volume per Scribner – erano passati nove anni e diciassette rivisitazioni dalla genesi di *Tender Is the Night*. L'uscita ravvicinata delle due edizioni, su rivista e in volume, impedì a Fitzgerald di dedicarsi alla revisione del libro come avrebbe voluto, ma non lo distolse dal suo proposito di affinare l'impianto narrativo del testo. Ci furono tre tagli sostanziali rispetto alla diffusione su rivista: l'avventura di Abe North al bar del Ritz e l'incontro tra Dick e la misteriosa donna di Innsbruck furono notevolmente condensati, l'episodio del giovane che salta dalla nave con cui Dick sta tornando in Europa a metà del secondo libro fu depennato.

Il romanzo vendette quasi quindicimila copie – una cifra discreta per l'epoca; benché dopo quasi un decennio dall'uscita di *The Great Gatsby* la critica fosse in trepida attesa, i giudizi furono profondamente combattuti. Quattro giorni dopo la pubblicazione, John Chamberlain scrisse sul «New York Times»:

The critical reception of F. Scott Fitzgerald's "Tender Is the Night" might serve as the basis for one of those cartoons on "Why Men Go Mad". No two reviews were alike; no two had the same tone. Some seemed to think that Mr. Fitzgerald was writing about his usual jazz age boys and girls; others that he had a "timeless" problem on his hands. And some seemed to think that Doctor Diver's collapse was insufficiently documented. (Chamberlain 1991: 1-3)

Brucoli e Baughman riferiscono che all'uscita del romanzo su ventiquattro recensioni nove erano favorevoli, sei contrarie e nove combattute. (Brucoli & Baughman 1996: 33) Alcuni ritennero che Fitzgerald avesse scritto il suo miglior romanzo, altri lodarono la maestria di alcune scene, ma stroncarono il libro per il totale disinteresse verso la difficile situazione politica ed economica degli anni Trenta, per la scarsa coesione interna, per la struttura temporale confusa, per la poca attenzione riservata alla forma, e soprattutto per la scarsa credibilità dell'esaurimento nervoso del dottor Diver.

Fitzgerald si difese scrivendo a Mencken, che non aveva ancora recensito il romanzo, per spiegarli che ogni parte del libro era intenzionale e ben ponderata, salvo la prima:

The first part, the romantic introduction, was too long and too elaborated, largely because of the fact that it had been written over a series of years with varying plans, but everything else in the book conformed to a definite intention and if I had to start to write it again tomorrow I would adopt the same plan [...] That is what most of the critics fail to understand [...] that the motif of the "dying fall" was absolutely deliberate and did not come from any diminution of vitality, but from a definite plan. (Fitzgerald 1994: 255-256)

L'autore cominciò, però, a nutrire i primi dubbi sull'impianto cronologico dell'opera e nel 1938 scrisse a Maxwell Perkins:

But I am especially concerned about Tender [...] It's [sic] great fault is that the true beginning – the young psychiatrist in Switzerland – is tucked away in the middle of the book. If pages 151-212 were taken from their present place and put at the start, the improvement in appeal would be enormous. (Fitzgerald 1994: 374)

Perkins rifiutò di apportare qualunque modifica, ma lo scrittore cominciò a lavorare a una nuova versione del romanzo.

4.3.3 DALLA VERSIONE DEL 1934 ALLA «VERSIONE DEFINITIVA DELL'AUTORE», CURATA DA M. COWLEY NEL 1951

Il 21 dicembre 1940 la morte interruppe il lavoro di revisione di *Tender Is the Night*, arrivato a circa metà dell'opera. Sulle pagine della nuova versione Fitzgerald aveva annotato: «This is the final version of the book as I would like it» (Brucoli & Baughman 1996: 40).

Per rendere il declino di Dick Diver più credibile, l'autore aveva deciso di ristrutturare il romanzo in cinque parti ordinate cronologicamente e denominate con nuovi titoli (colonna di sinistra), che corrispondono alle seguenti parti della versione precedente (colonna di destra)⁵⁵:

| | |
|--------------------------|--|
| Book I Case History | Capitoli I-IX <i>Libro II</i> |
| Book II Rosemary's Angle | Capitolo X <i>Libro II</i> , Capitoli I- XII <i>Libro I</i> |
| Book III Casualties | Capitoli XIII-XXV <i>Libro I</i> , Capitoli XI-XII <i>Libro II</i> |
| Book IV Escape | Paragrafo finale Capitolo XII <i>Libro II</i> Capitoli XIII-XXIII <i>Libro II</i> |
| Book V The Way Home | Libro III |

Fu Malcom Cowley, nel 1951, a pubblicare per Scribner la nuova edizione del libro. L'opera di Cowley si inserisce perfettamente nel cosiddetto «Fitzgerald Revival» (Prigozy 2013: 78), cominciato subito dopo la morte dell'autore con la pubblicazione postuma di *The Last Tycoon* (1941), a cura di Edmund Wilson, e incoraggiato dall'antologia *The Portable*

⁵⁵ Lo schema è tratto da Brucoli & Baughman (1996: 40).

F. Scott Fitzgerald (1945) – curata da Dorothy Parker – e dalla prima biografia dell'autore, *The Far Side of Paradise* (1951), scritta da Arthur Mizener.

Secondo Cowley:

By rearranging the story in chronological order Fitzgerald tied it together. He sacrificed a brilliant beginning and all the element of mystery, but there is no escaping the judgement that he ended with a better constructed and more effective novel. One fault of the earlier version was its uncertainty of focus. We weren't quite sure in reading it whether the author had intended to write about a whole group of Americans on the Riviera – that is, to make the book a social study with a collective hero – or whether he had intended to write a psychological novel about the glory and decline of Richard Diver as a person. Simply by changing the order of the story and starting with Diver as a young doctor in Zurich, Fitzgerald answered our hesitation. (Cowley 1951: xv-xvi)

L'edizione di Cowley fu molto apprezzata da alcuni per la chiarezza logica⁵⁶, ma fu criticata da altri perché distruggeva l'equilibrio profondo dell'opera, l'ironia, la suspense. Persino Hemingway, che in un primo momento non aveva mostrato grande entusiasmo verso *Tender Is the Night*, scrisse al critico: «In the straight chronological order the book loses the magic completely» (Brucoli 1994: 224).

Per Brucoli, l'introduzione e la postfazione di Cowley alla nuova versione di *Tender Is the Night*, pur avendo il pregio di essere stati a lungo gli unici studi critici esistenti sul romanzo, sono per varie ragioni fuorvianti⁵⁷: Cowley, per esempio, scrive che nella «versione definitiva» Fitzgerald omise scena dopo scena, sacrificando quasi la metà delle idee di stesura originarie; in realtà dallo studio di Brucoli emerge che solo una trentina di pagine fu rimossa per la pubblicazione in volume (Brucoli 1951: xxi). Inoltre, se è vero che i tempi serrati tra l'uscita su rivista e la pubblicazione del libro impedirono a Fitzgerald di correggere molti refusi e alcune imprecisioni cronologiche e terminologiche – per esempio, il padre di Nicole viene chiamato prima Devereux e poi Charles – Cowley, convinto che gli errori di *Tender Is the Night* abbiano un effetto cumulativo sul lettore e ne distruggano

⁵⁶ Si veda in particolare Stern (1986: 21-31).

⁵⁷ «Although Malcom Cowley's introduction and appendix to the "author's final version" of *Tender Is the Night* are generally helpful – they are, in fact, the only published analysis of the material – some of his comments on details are wrong and misleading» (Brucoli 1994: xx).

l'attenzione (Cowley 1951: xiii), apportò circa ottocento correzioni, molte delle quali arbitrarie secondo Brucoli.

Anche Fredson Bowers, che nel 1989 stava lavorando con Brucoli a un'edizione critica del romanzo, concorda:

To choose the Cowley ordering as the base-text for a critical edition would be an act of violence to the inner coherence of authorial conception and execution. The pressure that Fitzgerald felt to popularize his novel was illegitimate. His capitulation to what he conceived of as public opinion, no matter how rationalized, should not be permitted to tear apart the living fabric of the novel as he wrote it. (Brucoli & Baughman 1996: 45)

Condividendo le impressioni di Brucoli, Bowers e Hemingway – sia in fase di lettura, sia in fase di studio dell'opera – per l'analisi narratologica del romanzo si è scelto di considerare l'edizione del 1934.

4.4 ANALISI NARRATOLOGICA DI *TENDER IS THE NIGHT*

4.4.1 TRAMA

Un mattino di giugno del 1925 un vetturino accompagna Mrs Speers e sua figlia Rosemary, una giovane attrice di Hollywood prossima ai diciotto anni, all'Hôtel des Étrangers di Gausse, sull'incantevole litorale della Costa Azzurra. In spiaggia la ragazza incontra Dick Diver e se ne innamora al primo sguardo. Qualche giorno dopo Dick la invita alla festa di fine estate nella villa di Tarmes, dove ci saranno anche la moglie Nicole, i figli e il loro circolo di amici. L'atmosfera onirica a casa Diver viene bruscamente interrotta dalle rivelazioni sibilline di Mrs McKisco che, tornata dal bagno, dice di avere assistito a una scena incredibile; la perfezione dei Diver comincia così a vacillare. Qualche giorno dopo, a Parigi, Rosemary conquista il cuore di Dick, ma due omicidi sconvolgono per sempre le vite dei protagonisti: il giorno della partenza di Abe, Maria Wallis uccide a colpi di pistola un uomo alla Gare Saint-Lazare, poi nella camera d'albergo di Rosemary viene ritrovato il cadavere di un nero. L'omicidio fa affiorare il segreto di Nicole: Dick e Rosemary la trovano nel bagno della sua stanza in preda a un delirio schizofrenico.

Il secondo libro si apre con un lungo flashback: alla clinica di Dohmler, sullo Zürichsee, dove Dick incontra casualmente Nicole e ne rimane ammaliato, ignorando che la

ragazza è una paziente schizofrenica, ricoverata in seguito a un rapporto incestuoso con il padre. Dopo alcuni mesi di frequentazione, malgrado il parere contrario della sorella di Nicole e dei medici, i due si sposano. Il flashback si chiude ricordando l'idillio dei primi anni di matrimonio e lascia intravedere un futuro cupo causato dall'arrivo di Rosemary.

Di ritorno da Parigi, Dick accetta la proposta di Franz di aprire una clinica psichiatrica per ricchi sullo Zugersee. La vita dei Diver sembra tornare lentamente alla normalità, ma quando Dick viene accusato di avere avuto un flirt con una paziente, Nicole ha un'improvvisa ricaduta. Dick, esausto, decide di assentarsi per un periodo dalla clinica, ma vive un tracollo psicologico: prima è sconvolto dalla morte del padre – insieme al quale seppellisce anche i suoi ideali romantici – poi, fermatosi a Roma a trovare Rosemary a distanza di qualche anno dalla parentesi amorosa di Parigi, capisce che il passato non si può ripetere e comincia un doloroso percorso di autodistruzione, abbandonandosi all'alcol e barattando la sua superiorità morale con il denaro dei Warren.

Poco tempo dopo Dick perde il lavoro alla clinica; i Diver tornano in Costa Azzurra in cerca di tranquillità, ma il degrado di Dick è talmente inconfutabile che Nicole, ormai indipendente, decide di cominciare una nuova vita con Tommy Barban, un mercenario francese amico dei Diver. Dick si accomiata dalla spiaggia di Gausse con un gesto di benedizione papale e torna in America, scomparendo nell'anonimato.

4.4.2 IL GENERE

Tender Is the Night è prima di tutto un romanzo psicologico. Fitzgerald sapeva di non essere un esperto di disturbi mentali, e non voleva scrivere un trattato medico specialistico sulla schizofrenia; sentiva, però, il bisogno di esprimere con la scrittura la sofferenza e le inquietudini scaturite dalla malattia della moglie. Gli esaurimenti nervosi e i ricoveri della consorte nelle cliniche psichiatriche gli fornirono materiale sufficiente per raccontare, da una prospettiva romanzata, le conseguenze della nevrosi nelle loro vite.

Oltre alla dimensione psicologica, è forte nel libro anche la riflessione filosofica sulla vita: *Tender Is the Night* è un'opera disincantata sul fallimento del sogno americano, sul potere dei soldi nella nuova società industriale e sulla fragilità degli animi intelligenti. In una sorta di rilettura darwiniana, Fitzgerald riafferma e sviluppa con amarezza la teoria che già

aveva esposto in *The Great Gatsby*: nella società benestante americana degli anni Venti non c'è spazio per gli idealisti romantici, ma solo per i magnati privi di tenerezza⁵⁸.

Prima di essere dato alle stampe con il titolo di *Tender Is the Night*, il quarto romanzo di Fitzgerald avrebbe dovuto vedere la luce come *Doctor Diver's Holiday – A Romance*. Quella specificazione a seguito del nome del protagonista non solo invita il lettore a calarsi nei toni «romantici» del libro (intesi in chiave filosofica ed esistenziale), ma «the subtitle “A Romance” indicates that Fitzgerald regarded his book as a departure from the realistic or novelistic modes of fiction» (Brucoli 2002: 338). E infatti, a tratti l'opera si tinge di toni surrealisti, quasi gotici: i personaggi non dormono quasi mai e quando il loro inconscio prende il sopravvento, assumono tratti demoniaci – è il caso di Nicole che rischia di uccidere l'intera famiglia facendo sbandare l'auto di Dick, o della risata malsana che Dick riesce a malapena a controllare mentre si accommiata da Mary Minghetti sulla spiaggia di Gausse. In alcune pagine sembra addirittura di leggere un thriller, come quando Rosemary ritrova in camera sua il cadavere di Jules Peterson, ucciso misteriosamente nell'albergo di Mr McBeth.

Tender Is the Night è altresì, per molti versi, un esempio di romanzo modernista (Nowlin 1998: 58-77): non solo il tema della guerra e delle sue spaventose ripercussioni è preponderante in tutto il libro, ma l'indagine psicologica, che permea l'opera, porta sotto i riflettori proprio l'individualità dell'essere umano, nella sua parte più tenera e fragile: l'inconscio. Il mondo di Dick Diver e la sua stessa identità crollano a pezzi al pari dell'insieme di false certezze e antichi valori che i modernisti vogliono smantellare, e la triplice prospettiva da cui è raccontata la storia, suddivisa in tre libri che riflettono la frammentarietà di un mondo a pezzi, conferisce al romanzo un gusto cubista⁵⁹.

Con il passare dei decenni, infine, pur non raggiungendo la notorietà di *The Great Gatsby*, il romanzo è assunto allo status di classico letterario.

4.4.3 PERSONAGGI

Tre sono i personaggi principali di *Tender Is the Night*: Rosemary Hoyt, Dick Diver e Nicole; attorno a loro ruota una nutrita schiera di figure minori (gli amici della Costa Azzurra, Mrs

⁵⁸ Si veda in particolare Callahan (1996).

⁵⁹ «The novel is the most modern and experimental work of the writer's career. [...] Fitzgerald utilizes motifs of visual dislocation, disruption, and transference as a means of dramatizing a debate over narrative form itself» (Rattray 2007: 86)

Speers, Earl Brady, Collis Clay, Baby Warren, Franz Gregorovius e il dottor Dohmler) e di comparse (tra cui, in particolare: il venditore di giornali, Maria Wallis, Jules Peterson, le forze dell'ordine romane).

Molti dei personaggi primari e secondari fanno il loro ingresso già nel primo capitolo del romanzo: dalla panoramica iniziale sulla Costa Azzurra, Fitzgerald restringe l'inquadratura a un primo piano su Mrs Speers e Rosemary poi, con una serie di soggettive viste attraverso gli occhi di Rosemary, presenta il gruppo pallido di Champion, Mrs Abrams, Mr Dumphy, Mr e Mrs McKisco e quello abbronzato dei Diver, di Abe e Mary North e di Tommy Barban. La caratterizzazione dei personaggi è nei primi capitoli prevalentemente fisiognomica: le fugaci annotazioni sull'aspetto fisico e sull'abbigliamento alludono a profili psicologici compositi e a ciascuna figura è associato un oggetto (ad esempio, il monocolo di Champion, il berretto da fantino di Dick o il libro di ricette di Nicole); ogni dettaglio è scelto con gusto cinematografico. L'entrata di Collis Clay, Baby Warren, Franz Gregorovius e del dottor Dohmler è posticipata tra la metà del primo libro e il secondo, ma a differenza dei due gruppi di vacanzieri in Costa Azzurra, il loro effettivo ingresso è in genere preceduto da una chiosa esplicativa: Collis Clay, per esempio, viene presentato al lettore come il cavaliere di Rosemary al ballo di Yale e la sua apparizione è preannunciata nella lettera in cui lui informa Rosemary del suo soggiorno a Parigi; e ancora, grazie agli aneddoti raccontati da Nicole, la personalità di Baby Warren si evince ben prima che lei appaia nell'ottavo capitolo del secondo libro.

Mentre la caratterizzazione fisica, sociale e culturale avviene per lo più in presa diretta, talvolta con le parole del narratore, ma più spesso attraverso lo sguardo degli altri (si pensi, ad esempio, alle descrizioni contrastive che Rosemary fa di Dick, Abe e Tommy sulla spiaggia – quarto capitolo del primo libro – e di Nicole, Mary North e sé stessa nel dodicesimo capitolo del primo libro); alla dimensione psicologica, ideologica e culturale è invece riservata una trattazione mista: certe volte il lettore può dedurre indirettamente il carattere di un personaggio dalle sue parole, dalla gestualità e dalle sue azioni (si capisce, per esempio, che Devereux Warren rifiuta la responsabilità dell'incesto con la figlia sia perché comincia il discorso con il dottor Dohmler dicendo: «My daughter isn't right in the head» (Fitzgerald 2001: 168), sia perché non racconta la verità al dottore finché all'incontro successivo non è messo con le spalle al muro); altre volte è il testo stesso a fornire alcune piste interpretative (per citare un caso, alla fine del quarto capitolo del secondo libro si capisce finalmente l'origine dell'idealismo romantico di Dick: «He wanted to be good, he

wanted to be kind, he wanted to be brave and wise [...] He wanted to be loved, too, if he could fit it in» (Fitzgerald 2001: 178).

In linea di massima, le comparse sono tratteggiate in modo vago e rappresentano tipi caricaturali, più che personaggi strutturati. Le figure secondarie hanno, invece, un profilo più dettagliato, seppure statico; in particolare, nel caso di Baby Warren e Tommy Barban, che rivestono ruoli di spicco nello svolgimento della trama, talvolta in veste di aiutanti positivi, altre volte di oppositori, si insiste molto anche sulla dimensione ideologica e socioeconomica. Infine, i tre protagonisti sono personaggi a tutto tondo, con un ritratto fisico, sociale e culturale completo e una psicologia assai complessa.

Rosemary Hoyt è una giovane attrice americana prossima ai diciotto anni che confonde realtà e finizione: inebriata dal successo ottenuto con il film *Daddy's Girl*, è in cerca di una vita piena di pathos e promesse – il grande amore, la carriera cinematografica, la trasformazione da ragazzina a donna. Come suggerisce il suo nome – che richiama la regina dei fiori e la figura di Maria – Rosemary incarna una bellezza verginale e fresca: onde e arabeschi biondo cenere e dorati le cingono il viso, acceso da un colorito autentico che trapela in superficie spinto dai palpiti del giovane cuore.⁶⁰ Orfana di padre, ha sviluppato un amore simbiotico acritico per la madre, che l'ha mandata a studiare a Parigi, l'ha educata a lavorare sodo, le ha insegnato il valore del denaro guadagnato con sacrificio e l'ha avviata alla carriera nel mondo dello spettacolo. Oltre a essere la protagonista del primo libro, Rosemary è l'oggetto del desiderio di Dick – in cui vede il padre e l'amante perfetto – e l'antagonista di Nicole. Il suo ruolo nel romanzo è quello di agente catalizzatore: l'arrivo in Costa Azzurra e l'avventura amorosa con Dick rompono l'equilibrio precario dei Diver e precipitano le sorti del dottore e di sua moglie. Nella manciata di anni che intercorre tra il primo e il terzo libro, Rosemary perde il candore e l'innocenza fanciullesca – fisica e psicologica – e sembra sacrificare la visione romantica della vita sull'altare del successo professionale.

Nicole Warren Diver è una giovane donna di venticinque anni ricca, intelligente e fragile; ha un viso duro, quasi severo, i capelli biondo cenere ricordano il pelo di un chow chow e gli occhi verdi trapassano la realtà, «looking straight ahead toward nothing»

⁶⁰ «Her fine forehead sloped gently up to where her hair, bordering it like an armorial shield, burst into lovelocks and waves and curlicues of ash blonde and gold. Her eyes were bright, big, clear, wet, and shining, the color of her cheeks was real, breaking close to the surface from the strong young pump of her heart» (Fitzgerald 2001: 8).

(Fitzgerald 2001: 22). Il suo nome ha un suono simile a *nickle*, che evoca sia la rigidità e la freddezza del metallo sia i soldi. Nicole ha avuto un'ottima istruzione: sa parlare inglese, francese e spagnolo, è appassionata di traduzione e di archeologia. Viene da una famiglia facoltosa di Chicago il cui cognome causa una metamorfosi psicologica negli altri⁶¹ ma è priva di amore: la madre – di origini europee – è morta quando Nicole era poco più che una ragazzina, il padre l'ha condannata alla schizofrenia con un rapporto incestuoso di cui non si assume la responsabilità, la sorella maggiore esercita un controllo dispotico sulla sua vita ed è incapace di moti d'affetto autentici. Dick le appare quindi come il salvatore, il principe azzurro/marito/medico/padre/guida spirituale che potrà saziare la sua fame di affetti e di guarigione. In realtà, dietro all'apparente tranquillità del matrimonio, la malattia continua a covare, manifestandosi con improvvise crisi isteriche distruttive – almeno fino al terzo libro, quando Nicole passa da antagonista della tresca tra Dick e Rosemary a protagonista di alcuni capitoli del romanzo e della sua vita e, grazie sia al transfert su Dick, sia alla relazione con Tommy, si libera cinicamente del ruolo di paziente per trovare infine un'identità unitaria, uno sguardo vivo e scaltro, una voce diversa da quella del marito.

Dick Diver ha trentaquattro anni e con il suo fascino ipnotico «he wooed the world» (Fitzgerald 2001: 28). La vaga melodia irlandese nella sua voce e gli occhi blu serbano la promessa di prendersi cura degli altri e di offrire una serie interminabile di opportunità – essere accolti per un attimo nel suo universo è un'esperienza indimenticabile⁶². È un uomo di talento, molto ambizioso: da giovane, dopo una brillante carriera di studi in medicina, aspirava a diventare il più grande psichiatra di tutti i tempi, nella vita vuole essere buono, gentile, saggio, coraggioso – come gli ha insegnato suo padre, un reverendo ormai in pensione – spera di guarire Nicole con la dedizione professionale e con «l'*amour de famille*». Grazie al suo potenziale è più volte paragonato a figure di spicco come Freud e il generale Grant, ma per le intime debolezze del suo animo – il bisogno irrefrenabile d'amore e di successo, l'idealismo ingenuo di chi non ha sperimentato direttamente la guerra – è votato al fallimento, già iscritto peraltro nel suo cognome, Diver. Dick è la figura tragica del libro,

⁶¹«The very name written in a hotel register, signed to an introduction, used in a difficult situation, caused a psychological metamorphosis in people» (Fitzgerald 2001: 212).

⁶²«But to be included in Dick Diver's world for a while was a remarkable experience: people believed he made special reservations about them, recognizing the proud uniqueness of their destinies, buried under the compromises of how many years. He won everyone quickly with an exquisite consideration and a politeness [...]» (Fitzgerald 2001: 39).

ma non ha la statura dell'eroe; se è vero che il lettore lo compatisce come vittima di una società borghese venale e insensibile, è difficile non reputarlo parimenti responsabile della sua caduta: oltre a permettere che il suo arsenale – di ideali, emozioni e umanità – finisca sotto chiave nei caveaux dei Warren⁶³, Dick è incapace di essere disciplinato, tanto nel lavoro quanto nelle relazioni sentimentali. Potrebbe fare carriera, essere meno indulgente con se stesso, ma l'ossessione di piacere agli altri, la spasmodica necessità di essere amato e la mancanza di «forza tensile»⁶⁴ lo rendono un «*homme manqué et épuisé*» (Perosa 1961: 184). Scrive Perosa a proposito della bancarotta emotiva di Dick:

Sposando Nicole, il promettente studioso entra nel mondo dell'alta borghesia, che finora ha contemplato soltanto dall'esterno, come psichiatra; e da quel mondo, che cela sotto lo strapotere economico egoismo e insensibilità morale, soprusi e corruzione, Dick si lascia inavvertitamente assorbire fino a diventarne un semplice strumento. [...] Invece di imporre il suo modo di vita a Nicole, è lui a farsi attirare nell'orbita di lei e dei Warren; e così «ottunde» le sue armi, compromettendo la sua forza e la sua capacità di studioso – l'unica possibilità di affermazione – con le continue abdicazioni dei ritorni in Riviera o a Parigi. (Perosa 1961: 188)

Il rapporto simbiotico con Nicole (i due costituiscono un unico organismo che si firma «Dicole») e il vampirismo di lei, che continua per tutto il tempo a succhiare da un petto ormai smunto⁶⁵, causano un vero e proprio transfert di linfa vitale e di personalità dal dottore alla paziente⁶⁶. Allo stremo delle forze, Dick si eclissa nell'anonimato e nel piatto grigiore sentimentale.

⁶³ «Yet he had been swallowed up like a gigolo, and somehow permitted his arsenal to be locked up in the Warren safety-deposit vaults» (Fitzgerald 2001: 265).

⁶⁴ «Dick is a superman in possibilities [...]. However, he lacks that tensile strenght – none of the ruggedness of Brancusi, Leger, Picasso» (Brucoli 2002: 78).

⁶⁵ «Nicole could stand the situation no longer; in a kitchen-maid's panic she ran downstairs, afraid of what the stricken man above would feed on while he must still continue her dry suckling at his lean chest» (Fitzgerald 2001: 358)

⁶⁶ Per uno studio approfondito del tema si veda Tuttleton (1986).

4.4.4. VOCI NARRATIVE E FOCALIZZAZIONE

Tender Is the Night è un romanzo polifonico in terza persona, raccontato al passato da un narratore extradiegetico ed eterodiegetico, che spazia nei luoghi e nelle menti dei tre protagonisti, e adotta a rotazione il loro sguardo per mostrare la dimensione psicologica, sociale, ideologica e culturale degli altri personaggi.

Mentre il punto di vista del narratore prende il sopravvento nelle descrizioni paesaggistiche diegetiche e percorre miglia di distanza in una carrellata panoramica, che con fugaci pennellate policrome e gusto cinematografico tratteggia i dettagli più espressivi della scena, nella narrazione degli eventi che concorrono allo sviluppo della trama il narratore cede la parola ai personaggi e preferisce mostrare mimeticamente la trama, più che raccontare.

In particolare, il *Libro I* è quasi tutto raccontato dalla prospettiva di Rosemary; a metà del capitolo VI il narratore lo dichiara apertamente: «To resume Rosemary's point of view». (Fitzgerald 2001: 39). Fanno eccezione l'inizio del capitolo VI – visto con gli occhi di Nicole –, i fatti antecedenti al duello tra Tommy Barban e Mr McKisco – ripercorsi da Campion e Abe North –, la scena iniziale del capitolo XIX e il capitolo XXIII – osservati da Abe –, e i capitoli XX, XXI e XXII, narrati dall'angolazione di Dick.

Nel *Libro II* prevale la voce di Dick, anche se nei primi capitoli, in seguito a un'introduzione biografica del narratore (capitolo I), la parola passa in modo fulmineo da Dick a Nicole (metà del capitolo II), poi a Franz Gregorovius e al dottor Dohmler (capitolo III). Dopo un lungo turno di parola di Dick, che si protrae fino a metà del capitolo X, la narrazione adotta toni sperimentali, riportando un flusso di coscienza di Nicole che è raccontato al presente, in prima persona, senza soluzione di continuità. Il capitolo XXIII, che conclude il *Libro II* e sancisce la sconfitta morale di Dick, è infine descritto dalla prospettiva di Baby Warren.

Protagonista del *Libro III* è Nicole: a testimonianza della sua guarigione, il suo sguardo domina dal capitolo V al capitolo IX, e nei due capitoli finali, che sanciscono l'emancipazione irreversibile da Dick.

Se da un lato il ricorso alla focalizzazione interna permette al lettore di immedesimarsi intimamente nei protagonisti e di capire a fondo quanto i loro valori e le loro azioni influenzino lo svolgimento della trama, dall'altro la scelta di una prospettiva multipla e mobile riflette quell'accento sulla soggettività e sul relativismo della realtà tipico di altre opere moderniste.

Benché il narratore eviti di esporsi in giudizi espliciti di approvazione o di condanna nei confronti dei personaggi – lasciando a loro il compito di pronunciare sentenze morali lapidarie gli uni verso gli altri –, talvolta si sbilancia in asserzioni aforistiche sulla vita, come per esempio:

One writes of scars healed, a loose parallel to the pathology of the skin, but there is no such thing in the life of an individual. There are open wounds, shrunk sometimes to the size of a pin-prick but wounds still. The marks of suffering are more comparable to the loss of a finger, or of the sight of an eye. We may not miss them, either, for one minute in a year, but if we should there is nothing to be done about it. (Fitzgerald 2001: 224)

E ancora:

No friendship worth the name was ever destroyed in an hour without some painful flesh being torn—so Franz let himself believe with ever-increasing conviction that Dick travelled intellectually and emotionally at such a rate of speed that the vibrations jarred him—this was a contrast that had previously been considered a virtue in their relation. So, for the shoddiness of needs, are shoes made out of last year's hide. (Fitzgerald 2001: 315)

4.4.5 L'AMBIENTAZIONE: SPAZIO E TEMPO

Tender Is the Night è il diario europeo di Fitzgerald: seppure con una scansione cronologica distinta, il romanzo ripercorre tutte le tappe del soggiorno dello scrittore nel Vecchio continente. La storia si apre nell'estate del 1925, a metà strada fra Marsiglia e il confine italiano, dove i protagonisti si crogiolano al sole della Costa Azzurra sul lido dell'Hôtel des Étrangers di Gausse, che tanto assomiglia a La Garoupe, la spiaggia d'oro di Gerald e Sarah Murphy. Nei primi capitoli il lettore scopre a piccoli scorci tutte le località più rinomate del litorale francese – Cannes, Nizza, Monte Carlo, Juan-les-Pins – dove anche lo scrittore trascorse circa quattro anni.

A metà del primo libro – dopo una settimana dall'inizio della storia – la scena si sposta nel Nord della Francia: a Parigi, da Voisin, poi nella Somme per una gita commemorativa in onore ai caduti della Prima Guerra Mondiale, e di nuovo nella capitale francese – dove anche i Fitzgerald si trasferirono nel 1925 – a spasso tra le vie della moda, o in taxi verso l'albergo Roi George, passando per il Jardin du Luxembourg, Saint-Sulpice, gli Champs-Élysées, Gare Saint-Lazare, Place de la Concorde, Passy.

In Costa Azzurra lo scrittore predilige inquadrature all'aperto – la spiaggia, i panorami mozzafiato dalla Corniche d'Or, il giardino di casa Diver, il campo da golf dove si svolge il duello – mentre a Parigi la storia si snoda quasi tutta all'interno di alberghi, ristoranti, caffè, studi cinematografici, ville private, enfatizzando la frenesia della vita metropolitana in opposizione ai tempi rilassati della villeggiatura.

Il secondo libro comincia con un'analessi di otto anni e ripercorre le tappe fondamentali della vita di Dick, dal suo arrivo a Zurigo nella primavera del 1917 al matrimonio con Nicole nel settembre del 1919. In Svizzera si respira un'aria moribonda, ancora impregnata del sangue dei morti e dei mutilati nella Prima Guerra Mondiale; anche le scene nella clinica psichiatrica del dottor Dohmler sono plumbee e miasmatiche. Solo gli incontri amorosi tra Dick e Nicole, nel giardino della clinica e nel prato di un albergo di Caux, restituiscono alla trama un respiro arioso. Il flashback si conclude al decimo capitolo con una breve escursione in Italia e nel Nordafrica – che gli stessi Fitzgerald avevano compiuto – e poi si riallaccia all'arrivo di Rosemary in Costa Azzurra, sommariamente ripercorso dalla prospettiva di Nicole.

L'undicesimo capitolo si riapre alla partenza di Rosemary dalla Costa Azzurra; gli indizi temporali cominciano, però, a essere incongrui: il testo dice che l'incontro tra Dick e Mrs Speers al Café des Allées di Cannes avviene in agosto, ma – come si evince dalla conversazione tra il dottor Diver e la madre di Rosemary – in realtà dall'episodio di Parigi dovrebbero essere passati solo pochi giorni. All'inizio delle vacanze di Natale i Diver partono per la Svizzera e trascorrono qualche giorno a Gstaad, caratterizzata da vaste distese di neve e da un prestigioso albergo.

Una lunga ellissi di almeno diciotto mesi separa il tredicesimo capitolo dal quattordicesimo: le vicende dei Diver riprendono in estate alla clinica di Franz e Dick sullo Zugersee, dove il dottor Diver trascorre le giornate secondo una precisa routine, spostandosi dalle residenze della Rosa Canina e dei Faggi ai laboratori per l'ergoterapia, alla falegnameria, alla legatoria e infine alla sala da pranzo. Tra settembre e ottobre – sedicesimo capitolo del secondo libro – dopo l'ennesimo delirio di Nicole, Dick decide di assentarsi dal lavoro per alcuni giorni. A questo punto il romanzo girovaga tra Monaco, Innsbruck e New York, viste per lo più in panoramica dalle vette alpine o dall'aereo. Nel viaggio di ritorno dall'America in piroscalo, Dick si ferma per cinque giorni a Roma a trovare Rosemary; la città è dominata da notturni in albergo, nei bar, in carcere.

A partire da questo momento la cronologia del romanzo è molto confusa. Quando Dick arriva da Rosemary si dice che:

Dick tried to collect all that might attract her – it was less than it had been four years ago. Eighteen might look at thirty-four through a rising mist of adolescence; but twenty-two would see thirty-eight with discerning clarity. (Fitzgerald 2001: 273)

Sembrerebbe quindi che l'episodio romano avvenga nel 1929, ma al capitolo successivo Fitzgerald si contraddice, scrivendo che: «For **three years** Dick had been the ideal by which Rosemary measured other men [...]» (Fitzgerald 2001: 278); Rosemary dovrebbe quindi avere ventun anni e Dick trentasette. L'ipotesi sembra in parte avvallata da un'altra battuta di Dick, che nello stesso paragrafo, mentre indaga sui trascorsi amorosi di Rosemary, le dice: «Looking at you as a perfectly normal girl of twenty-two, **living in the year nineteen twenty-eight**, I guess you've taken a few shots at love» (Fitzgerald 2001: 278).

L'inizio del terzo libro è simultaneo all'avventura in Italia, ma si torna nella clinica svizzera, dove i coniugi Gregorovius discutono di Dick e Nicole. In maggio Dick viene mandato per qualche giorno in una suite esclusiva di Losanna a curare un paziente omosessuale; la settimana dopo è definitivamente cacciato dalla clinica per alcolismo.

Dopo un breve tour estivo tra terme tedesche e cattedrali francesi, nel quarto capitolo i Diver tornano in Costa Azzurra e poi vanno a trovare Mary North nella sua nuova, sfarzosa villa nobiliare.

Il quinto capitolo si riapre in aprile sulla terrazza di Villa Diana, dove Dick rischia di essere accoltellato dalla cuoca Augustine; la sera, durante una festa sullo yacht di Golding, Dick e Nicole si imbattono in Tommy Barban. Anche in questo caso le indicazioni temporali espresse nelle battute dei personaggi contrastano con gli altri indizi disseminati nel romanzo, infatti vedendo Tommy, Nicole esclama: «Five years, [...] much too long» (Fitzgerald 2001: 347).

Lo stesso accade in giugno, durante l'incontro tra Rosemary e i Diver sulla spiaggia di Gause, quando Rosemary esclama nostalgicamente:

I'm going to pretend it's five years ago and I'm a girl of eighteen again. You could always make me feel some you know, kind of, you know, kind of happy way – you and Nicole. I feel as if you're still on the beach there, under one of those umbrellas – the nicest people I'd ever known, maybe ever will. (Fitzgerald 2001: 362)

Sembra, pertanto, che nell'edizione critica del 1951 Cowley abbia ragione di affermare che gli atti finali del romanzo si svolgono nell'estate del 1930:

We will be told several times that five years have passed since Rosemary's first visit to the Cap d'Antibes in the summer of 1925. Her second visit, then, was in June, 1930. The date reveals a change in Fitzgerald's plans, since his earlier intention had been to end the story in July, 1929, a few months before the Wall Street crash. [...] At this point, however, the author needed more elapsed time to accomplish Dick's ruin – five years instead of four – and actually 1930 was better for the historical background than 1929. It was the year when, in spite of the crash, there were more rich Americans in Europe than ever before and when the summer season on the Riviera was the biggest and maddest. (Fitzgerald 1951: 355)

Tuttavia, in *The Composition of Tender Is the Night* Brucoli fa notare che tra le carte di Fitzgerald non c'è traccia di un ripensamento cronologico: nel piano generale del romanzo gli appunti sulle biografie dei protagonisti arrivano al luglio 1929 e all'ottavo capitolo Nicole, in piena guarigione, pensa che: «For the first time in ten years she was under the sway of a personality other than her husband's» (Fitzgerald 2001: 376) – i Diver si erano sposati nel 1919. Secondo Brucoli, pur dovendo fare i conti con uno schema temporale controverso, è importante sottolineare che nelle ultime pagine del romanzo non c'è traccia del pessimismo economico scatenato dal crollo del 1929: alla festa di Golding Tommy afferma che le sue azioni in Borsa stanno andando bene, e a poche pagine dalla fine del romanzo, quando a Cannes i Diver incontrano nuovamente l'inquietante venditore di giornali, lui è ancora convinto che potrà fare i soldi come le centinaia di americani che nel suo trafiletto sbarcano in Europa con borse stracolme d'oro. Tenendo conto anche della composizione travagliata dell'opera e dell'affrettata pubblicazione in volume – che non garanti il tempo sufficiente per un'accorta revisione del libro – per Brucoli è più plausibile che *Tender Is the Night* si concluda nell'estate del 1929, e non nel 1930.

Più che i riferimenti precisi ai mesi e agli anni, a Fitzgerald stanno a cuore le stagioni e le parti del giorno che hanno risonanza nell'animo umano. Il romanzo è tutto un chiaroscuro, intessuto di dettagli atmosferici simbolici: la luce del sole e l'estate fanno da sfondo inesorabile alla violenza, all'aridità e alla morte degli ideali; la notte e la primavera sono invece tenere, romantiche, struggenti. Ma le ore notturne nascondono anche una faccia

angosciante e surrealista: quando la veglia lascia spazio al subconscio, la follia e le paure ataviche prendono il sopravvento, come nel caso delle crisi nevrotiche di Nicole e del tracollo di Dick a Roma.

4.4.6 RITMO E MODO DELLA NARRAZIONE

Le trecento e più pagine di *Tender Is the Night* sono scandite da un ritmo irregolare, ora fluido, ora sincopato, che segue una modalità narrativa disomogenea.

Il primo libro si apre verso la fine di giugno del 1925 e si chiude dopo undici giorni di storia, al venticinquesimo capitolo, seguendo un'andatura dolce e cadenzata. L'inizio procede lento: ci vogliono quasi tre capitoli per raccontare il primo giorno di villeggiatura di Rosemary; fabula e intreccio avanzano di pari passo, con prevalenza di scene mimetiche in discorso diretto, sia libero sia legato, e di descrizioni minuziose di ambienti e personaggi. Il secondo giorno è riassunto sommariamente in una pagina alla fine del terzo capitolo e predilige una narrazione diegetica sensuale, riflessiva, malinconica. Il terzo giorno si protrae addirittura dal quarto all'undicesimo capitolo e descrive in sincronia le giornate di Rosemary e dei Diver, che cominciano e finiscono in compagnia gli uni dell'altra. Si torna a prediligere un'alternanza tra mimesi e diegesi, intervallando le descrizioni sceniche del teatro di posa a Monte Carlo e del giardino di Nicole al discorso diretto dei momenti corali – prima in spiaggia e poi a casa Diver – e a brevi pause introspettive in discorso indiretto libero nell'animo di Rosemary. La serata si conclude con il litigio tra Tommy Barban e i McKisco che, pur essendo descritto nei minimi dettagli, è narrato in differita di qualche ora; tempi del racconto e della storia coincidono, invece, nell'illustrazione del duello, in tutti i suoi aspetti angosciosi e farseschi. All'alba del quarto giorno – fine dell'undicesimo capitolo – Rosemary è in trepida attesa, perché «in a few hours she would see the person whom she still referred to in her mind as "the Divers" on the beach» (Fitzgerald 2001: 69); tuttavia, il dodicesimo capitolo si riapre ellitticamente al settimo giorno da Voisin, a Parigi. È difficile capire esattamente quanto tempo sia passato dalla festa a casa Diver, ma alcuni indizi testuali fanno supporre che siano trascorsi al massimo tre o quattro giorni. Infatti, poco dopo l'inizio del dodicesimo capitolo, Rosemary specifica che: «They had been two days in Paris [...]» (Fitzgerald 2001: 71). E al capitolo otto, sul finire della cena, Dick aveva confidato a Rosemary:

Well, this is over--this part of the summer is over. Last week Nicole's sister left, tomorrow Tommy Barban leaves, Monday Abe and Mary North are leaving. Maybe we'll have more fun this summer but this particular fun is over. I want it

to die violently instead of fading out sentimentally--that's why I gave this party.

(Fitzgerald 2001: 52)

Se Dick dice che «**Monday** Abe and Mary North are leaving», allora la festa può essersi tenuta al massimo il lunedì precedente. Due giorni – descritti pressoché integralmente – separano il pranzo da Voisin dalla partenza dei North: del primo si raccontano pomeriggio e sera, dal tredicesimo al quindicesimo capitolo, il secondo è illustrato dalla tarda mattinata fino a notte fonda dal sedicesimo al diciottesimo capitolo; si deduce, pertanto, che la partenza per Parigi deve essere avvenuta il pomeriggio del quarto giorno o il quinto giorno. Anche il decimo giorno – dal capitolo diciannove al capitolo ventuno – e l'undicesimo – dal capitolo ventidue al venticinque – sono narrati con un ritmo pacato, lineare: fabula e intreccio combaciano, la trama si sviluppa simultaneamente alle parole e ai pensieri dei personaggi, che diventano sempre più rilevanti, a scapito degli excursus paesaggistici urbani.

La linea del tempo del secondo libro è, invece, molto frastagliata: un'analessi interna di otto anni segna una profonda frattura con la modalità narrativa del libro precedente, e ripercorre in modo sommario la formazione del dottor Diver dal 1916 al 1919; il secondo capitolo sembra tornare a prediligere un racconto mimetico regolare, ma a distanza di poche pagine si rituffa nel passato per tratteggiare la corrispondenza amorosa intercorsa tra Dick e Nicole. Il terzo capitolo passa di nuovo al 1917 e svela in flashback i retroscena dolorosi della schizofrenia di Nicole, fino al suo ricovero alla clinica del dottor Dohmler. Il quarto capitolo si riallaccia all'aprile del 1919 nello studio di Franz Gregorovius e, dopo un lungo dialogo in discorso diretto tra il dottore e Dick, si conclude con la descrizione della cena a casa di Franz. Il quinto capitolo è per lo più mimetico, pur terminando con un'ellissi di una settimana tra il primo e il secondo appuntamento di Dick e Nicole. Dal sesto al decimo capitolo il romanzo è un susseguirsi continuo di ellissi e riassunti, che portano rapidamente la storia dal maggio del 1919 all'agosto del 1925. Il ritmo incalzante della narrazione si placa solo nei momenti cruciali del rapporto amoroso dei Diver: la rottura iniziale con Nicole, il riavvicinamento a Caux, il tè con Baby Warren per illustrarle i progetti di matrimonio; nel decimo capitolo la tensione narrativa tocca l'apice con il flusso di coscienza di Nicole, che dopo oscuri passaggi si ricollega al 1925. La seconda metà del libro copre un arco temporale di circa tre anni; dal capitolo undici al capitolo tredici si raccontano i mesi finali del 1925: dopo il flashback sugli ultimi istanti a Parigi e il congedo da Mrs Speers, la trama salta da agosto a dicembre, dalla Costa Azzurra a Gstaad, con un breve sommario del mese di novembre. Il quattordicesimo capitolo ricomincia dopo un'ellissi di almeno diciotto mesi, che problematizza la cronologia delle pagine seguenti, e procede in modalità diegetica fino

alla fine del capitolo successivo. Dal sedicesimo capitolo al termine della seconda parte la narrazione è di nuovo vivida e cinematografica, a tratti lirica e dolorosa.

Il terzo libro è una sequenza di sprazzi narrativi estesi, intervallati da frequenti ellissi e da alcuni riassunti: dal novembre del 1927/28 (primo capitolo), la storia balza a maggio del 1928/29 (secondo capitolo), poi alla settimana successiva (terzo capitolo) e alla fine dell'estate (quarto capitolo); dopo la visita di tre giorni a casa di Mary Minghetti, un nuovo buco temporale porta la trama all'aprile del 1929/30, e infine a giugno, dove chi racconta si concede una pausa narrativa di tre giorni, prima di concludere con una breve parentesi sofferta quando Dick lascia la Costa Azzurra e con un riassunto degli anni successivi al suo ritorno negli Stati Uniti. A differenza del primo libro, che preferisce le scene in presa diretta, e del secondo, più raccontato che mostrato, le soste narrative del terzo libro alternano equamente mimesi e diegesi, dialogo e introspezione, penetrando sempre di più nella coscienza dei personaggi, con pochissimi schizzi dell'ambiente circostante.

4.4.7 INTERTESTUALITÀ

4.4.7.1 INTERTESTUALITÀ SINCRONICA

Al lettore di *Tender Is the Night* informato sulla vita di Fitzgerald non sfuggono certo gli innumerevoli rimandi alla storia personale dell'autore e al clima socio-culturale dell'epoca. L'articolato impianto di note al testo che Brucoli e Baughman propongono in *The Reader's Companion to F. Scott Fitzgerald's Tender Is the Night* mostra chiaramente quanto il romanzo sia radicato nel suo tempo.

Come Thackeray, Fitzgerald voleva affrescare il mondo che lo circondava – non a caso, uno dei titoli pensati per il romanzo era *The World's Fair*, una chiara allusione al capolavoro dello scrittore inglese⁶⁷ – e per farlo attinse a piene mani alla sua biografia e a quella degli amici.

Già nel piano generale dell'opera lo scrittore dichiara apertamente i modelli che utilizzerà per il suo romanzo:

67: «Dear John: on receiving your first letter with its handsome tribute and generous praise, I realized that I had been hasty in crediting that you would make such a criticism as “this book is no advance on Gatsby.” You would be the first to feel that the intension in the two books was entirely different, that (to promote myself momentarily) Gatsby was shooting at something like Henry Esmond while this was shooting as something like Vanity Fair» (Fitzgerald 1994: 255).

Background one in which the leisure class is at their truly most brilliant & glamorous such as Murphys. [...]

The hero born in 1891 is a man like myself [...] For his external qualities use anything of Gerald, Ernest, Ben Finny, Archie McLiesh, Charley McArthur or myself. He looks, though, like me. [...]

The heroine was born in 1901. She is beautiful on the order of Marlene Dietrich or better still the Norah Gregor-Kiki Allen girl with those peculiar eyes. [...] Portrait of Zelda – that is, a part of Zelda.

One child almost 5 (Scotty in Juan les Pins). One child 3 (Scotty in Pincio). [...]

The actress was born in 1908. Her career is like Lois or Mary Hay. [...]

The friend [Tommy Barban] was born in 1896. He is a wild man. He looks like Tunte and like that dark communist at the meeting. [...] Touch of Percy Pyne, Denny Holden also. (Brucoli 2002: 76-82)⁶⁸

A loro si aggiungono il prof. Christian Gauss di Princeton – a cui Fitzgerald rese omaggio con il personaggio di Gausse –, l'amico Ring Lardner, che fece da modello per Abe North, Robert McAlmon, a cui sembrerebbe ispirarsi la figura di Albert McKisco e Rex Ingram, il regista che negli anni Venti aveva uno studio cinematografico a La Turbie, in Costa Azzurra, proprio come Earl Brady. L'Hôtel des Étrangers che apre il romanzo fu plasmato sul Grand-Hôtel du Cap-Eden-Roc di Cap d'Antibes; la stuoia di spiaggia che si stende ai suoi piedi richiama invece La Garoupe, la spiaggia esclusiva dei Murphy, e fu la loro Villa America a invogliare il disegno di Villa Diana, la residenza dei Diver che sorge a Tarmes – una località collinare immaginaria che ricorda Eze, a est di Antibes.

Fitzgerald traspone nel libro i luoghi, i film, i libri e le musiche che gli riecheggiavano nell'animo tra gli anni Venti e Trenta: i protagonisti del romanzo si muovono tra la Costa Azzurra, Parigi e la Svizzera, proprio come lui; il film *Daddy's Girl*, uno dei fulcri tematici del romanzo, è ispirato a *Stella Dallas* (1925), che portò alla ribalta Lois Moran, l'attrice

⁶⁸ Peraltro, il romanzo comincia proprio con una dedica ai coniugi Murphy.

diciassettenne che Fitzgerald conobbe a Hollywood nel 1927 e di cui si invaghì. Inoltre, i personaggi di *Tender Is the Night* visitano l'Esposizione Internazionale della Arti Decorative di Parigi e assistono al Tour de France, ascoltano *Yes, We Have no Bananas* e altre hit degli anni Venti, leggono Booth Tarkington, Rube Goldberg, Michael Arlen, Anita Loos.

Sotto il velo dell'anonimo narratore, c'è poi un'intima corrispondenza tra i sentimenti dell'autore e la parabola dei Diver: non solo gli esaurimenti nervosi di Zelda, i ricoveri psichiatrici e la diagnosi di schizofrenia fornirono a Fitzgerald una risorsa imprescindibile per scrivere della malattia di Nicole, ma il romanzo raccoglie anche l'amarezza per l'avventura sentimentale di Zelda con l'aviatore francese Edouard Jozan (Tommy Barban) nell'estate del 1924, il lutto per la morte del padre dell'autore nel 1931, il disagio esistenziale sfogato sempre più frequentemente nell'alcool, il timore di avere dissipato il proprio talento, e come Dick, pure Fitzgerald, dopo avere terminato il romanzo si ritrovò esausto, nella mente, nel corpo, a livello emotivo e morale.⁶⁹

Di isolamento, alienazione, incesto, bancarotta emotiva, espatrio e del potere corrosivo dei soldi Fitzgerald aveva poi scritto anche nei racconti degli anni precedenti:

Thirty-seven different stories contributed to *Tender*, dating as far back as 1922's *The Popular Girl*. Many of these passages are descriptive and help to create *Tender's* hallucinatory atmosphere. (Curnutt 2007: 46)

In effetti, in *Tender Is the Night* c'è una fitta rete di rimandi intertestuali ad ambientazioni e motivi della narrativa breve scritta in preparazione al romanzo: il tassista russo che al terzo capitolo del primo libro accompagna Rosemary e Mrs Speers nel tour sulla Corniche d'Or, per esempio, potrebbe tranquillamente essere Val Rostoff, il protagonista di *Love in the Night* (1925); l'inquietante venditore di giornali era già apparso in *A Short Trip Home* (1927), descritto con le stesse parole; in *One Trip Abroad* (1930) lo scrittore prefigurava i personaggi di Dick e Nicole nei coniugi Kelly, e Charlie Wales, il protagonista di *Babylon Revisited* (1931) vive a Parigi un dramma simile a quello di Dick.⁷⁰

⁶⁹ «Dear Harold: [...] until early spring my chief absorption was to get my book published at any cost to myself and still manage to keep the ball rolling. With yours and Max's help and some assistance from mother the thing was accomplished, but at the end it left me in the black hole of Calcutta, mentally exhausted, physically exhausted, emotionally exhausted, and perhaps, morally exhausted» (Fitzgerald 1994: 274).

⁷⁰ Per uno studio approfondito del rapporto tra narrativa breve e *Tender Is the Night* si vedano (Perosa 1961: 135-158); (Anderson 1996); (McMullen 2007).

Fin dall'uscita del romanzo Fitzgerald fu criticato per avere scritto un'opera avulsa dalle pressanti urgenze storiche degli anni Trenta⁷¹, ma i copiosi riferimenti alla contemporaneità e l'invito a riflettere sulla crisi esistenziale nella società capitalista postbellica paiono tutt'altro che anacronistici.

4.4.7.2 INTERTESTUALITÀ DIACRONICA

Pur essendo un testo profondamente moderno, *Tender Is the Night* non tralascia di dialogare a più riprese con il passato storico e letterario.

Nascosti nella prosa evocativa dell'opera, Bruccoli e Baughman individuano almeno quattro riferimenti biblici⁷², inseriti in momenti ricchi di tensione narrativa: il primo appare in occasione della visita ai luoghi della Prima Guerra Mondiale, nei pressi di Beaumont Hamel e Thiepval, il secondo si insinua al ventesimo capitolo del primo libro, tra la risposta secca di Nicole all'impudenza di Rosemary e la scoperta di una sua passionale avventura in treno che tormenterà Dick per il resto del libro; il terzo descrive lo stato penitente del dottor Diver dopo avere ceduto alle fantasie adultere con Rosemary, il quarto si prospetta dopo che Devereux Warren, apparentemente in fin di vita, scappa dalla clinica in cui era ricoverato, mentre Nicole – informata per errore della situazione da Kaethe Gregorovius – sta correndo a Losanna per salutarlo un'ultima volta. Lo scarto tra il lirismo drammatico di Fitzgerald e la retorica solenne delle Scritture accentua il pathos di questi episodi, presentandoli quasi come tappe di un destino ineluttabile che si ripete ciclicamente nel corso della storia⁷³.

Ci sono poi molteplici omaggi alla psicanalisi e alla psichiatria – sia con la menzione dei nomi di Freud, Jung, Bleuler e Forel, sia nella diagnosi di schizofrenia fatta a Nicole (Fitzgerald 2001: 171) –, ma anche alla storia americana ed europea: oltre alle similitudini con personaggi storici disseminate in tutto il romanzo, l'inno che i soldati cantano mentre Tommy Barban e Nicole osservano la scena dalla camera d'albergo dove hanno appena consumato il tradimento è una parodia di *Dixie*, l'inno confederato durante la guerra civile americana (Fitzgerald 2001: 378).

Ma soprattutto, Fitzgerald rende onore ai suoi due grandi modelli letterari: Keats e Conrad.

⁷¹ Si veda in particolare Rahv (1991).

⁷² (Bruccoli & Baughman 1996: 82, 91, 93, 137): nota 76.11 riferimento a *Eccl.* 12:6-7; nota 114.30 riferimento a *Mt* 22:11-14; nota 119.30-31 riferimento a *Dn* 9:3; nota 323.20-21 riferimento a *Mt* 9:6.

⁷³ A proposito dell'eterno ritorno dell'uguale in *Tender Is the Night* si veda anche McGowan (2007).

It is difficult to imagine John Keats writing the fictions of Joseph Conrad, since there is nothing in common between the Great Odes and *The Secret Sharer* or *Heart of Darkness*. But such an imagining is not useless, since in some sense that was Scott Fitzgerald's accomplishment. He combines the lyrical sensibility of Keats and the fictive mode of Conrad [...]. (Bloom 2006: 1)

L'inizio della storia è preceduto da un'epigrafe tratta dalla quarta stanza di *Ode to a Nightingale* di Keats (1819), una poesia che lo scrittore non riusciva a leggere senza avere le lacrime agli occhi⁷⁴:

Already with thee! Tender is the night [...]
[...] But here there is no light,
Save what from heaven is with the breezes blown
Through verdurous glooms and winding mossy ways. (Fitzgerald 2001)

Non solo il secondo emistichio del primo verso dà il titolo al romanzo, ma la quartina scelta da Fitzgerald definisce i toni dell'intero libro: l'umore malinconico, romantico e angosciante dell'ode di Keats, il desiderio di fuggire da una realtà dolorosa e potersi fondere con il canto immortale dell'usignolo. C'è, infatti, tra le due opere un intricato contrappunto testuale ed emotivo: l'usignolo ambito dal poeta nel componimento di Keats riappare al nono capitolo del primo libro di *Tender Is the Night*, quando Abe North commenta l'insonnia di Rosemary:

«What are you doing up?» he demanded.

«I just got up.» She started to laugh, but remembering the voice above, she restrained.

«Plagued by nightingale,» Abe suggested, and repeated, «probably plagued by the nightingale». (Fitzgerald 2011: 58)

⁷⁴«Poetry is either something that lives like fire inside you – like music to the musician or Marxism to the Communist – or else it is nothing, an empty, formalized bore around which pedants can endlessly drone their notes and explanations. The Grecian Urn is unbearably beautiful with every syllable as inevitable as the notes in Beethoven's Ninth Symphony or it's just something you don't understand. [...] I suppose I've read it a hundred times. About the tenth time I began to know what it was about, and caught the chime in it and the exquisite inner mechanics. Likewise with The Nightingale which I can never read through without tears in my eyes» (Fitzgerald 1994: 260).

Non solo in questo caso l'anelito del poeta che vuole raggiungere l'usignolo e perdersi tra le dolci note del suo canto viene tradotto nel desiderio di Rosemary di vivere un'intensa avventura sentimentale con Dick, ma in vista dell'imminente duello tra Tommy Barban e Albert McKisco, l'usignolo diventa anche simbolo di sangue e violenza, come nel mito di Filomela.

Più avanti – nel capitolo ventidue del secondo libro – è lo stesso Keats a fare capolino tra i ricordi di Dick, a Roma:

Dick evoked the picture that the few days had imprinted on his mind, and stared at it. The walk toward the American Express past the odorous confectioneries of the Via Nazionale, through the foul tunnel up to the Spanish Steps, where his spirit soared before the flower stalls and the house where Keats had died. (Fitzgerald 2011: 290)

La visione del poeta inglese arriva proprio mentre Dick sta per sprofondare nelle tenebre, cominciando il suo processo di autodistruzione – è quindi palese il richiamo all'inquietante assenza di luce descritta nell'epigrafe, molto distante dalla tenerezza iniziale collegata alla notte.

Per capire a fondo cosa determina il passaggio repentino tra le due facce della notte, è necessario specificare che nell'epigrafe Fitzgerald sceglie di omettere due versi di Keats, ma nel romanzo li riprende implicitamente più volte:

Already with thee! Tender is the night,
And haply the Queen-Moon is on her throne,
Cluster'd around by all her starry Fays;
But here there is no light,
Save what from heavens is with the breezes blown
Through verdurous glooms and winding mossy ways. (Keats 2005: 139)

La luna è testimone di molte vicende narrate in *Tender Is the Night* e spesso viene associata alla figura di Nicole, assumendo significati metaforici forieri di pazzia; nel quinto capitolo del secondo libro, per esempio, si legge:

Her hair, drawn back of her ears, brushed her shoulders in such a way that the face seemed to have just emerged from it, as if this were the exact moment when she was coming from a wood into clear moonlight. The unknown yielded her up;

Dick wished she had no background, that she was just a girl lost with no address save the night from which she had come. (Fitzgerald 2011: 181)

Anche i versi finali dell'epigrafe si ricollegano alla figura di Nicole, che più volte è identificata con i giardini e la natura⁷⁵, quasi ad anticipare che alla fine del romanzo sarà proprio lei, la regina della notte, l'unica a trovare la via d'uscita dall'oscurità, verso «la luce»⁷⁶.

Se Keats ispira a Fitzgerald l'attacco e il timbro del romanzo, a Conrad è consacrato il finale. Nella lettera a John Peale Bishop del 7 aprile 1934 – la stessa in cui Fitzgerald dichiara di volere scrivere un nuovo *Vanity Fair* – lo scrittore afferma:

The point of my letter which survives is that there were moments all through the book where I could have pointed up dramatic scenes, and I deliberately refrained from doing so because the material itself was so harrowing and highly charged that I did not want to subject the reader to a series of nervous shocks in a novel that was inevitably close to whoever read it in my generation. Contrariwise, in dealing with figures as remote as are a bootlegger-crook to most of us, I was not afraid of heightening and melodramatizing any scenes; and I was thinking that in your novel I would like to pass on this theory to you for what it is worth. Such advice from fellow-craftsmen has been a great help to me in the past, indeed, I believe it was Ernest Hemingway who developed to me, in conversation, that the dying fall was preferable to the dramatic ending under certain conditions, and I think we both got the germ of the idea from Conrad. (Fitzgerald 1994: 255)

Fitzgerald sceglie pertanto di chiudere il romanzo in dissolvenza, lasciando il lettore smarrito tra la pacatezza delle anonime cittadine dello Stato di New York, e togliendo a Dick la dimensione di eroe tragico a cui sarebbe assurdo con un finale drammatico infiammato.

⁷⁵ Si veda in particolare la descrizione del giardino di Villa Diana al sesto capitolo del primo libro (Fitzgerald 2011: 36-38).

⁷⁶ Per uno studio approfondito dei rimandi tra *Ode to a Nightingale* e *Tender Is the Night* si vedano: (Grube 1966); (Doherty 1991); (McGowan 2007).

4.4.8 I TEMI DEL ROMANZO

La complessità delle tematiche e l'ampiezza di respiro di *Tender Is the Night* possono lasciare il lettore disorientato a una prima lettura.

Senza dubbio la malattia psichica è il fulcro dell'intero romanzo⁷⁷: nella sua forma cronica tocca la vita di gran parte dei personaggi – Dick, Franz, il dottor Dohmler e il loro entourage dalla parte di chi cerca di debellarla dal mondo; Nicole, i pazienti, le loro famiglie e gli amici dal lato di chi ne subisce gli effetti devastanti –, ma nell'Occidente postbellico, apparentemente sano, c'è anche una forma di schizofrenia latente, alimentata dalla violenza, dal denaro e dall'alcol. Devereux Warren ne è il compendio perfetto: il suo nome in francese significa «bacato, disonesto» e il cognome in inglese rimanda sia alla guerra – «war» – sia all'intricato sistema di tane in cui vivono i conigli – «warren» –, spesso associati con la sessualità e la pavidità; appartiene a una delle famiglie più ricche e potenti di Chicago, che sembra avere fatto fortuna con espedienti immorali, e pur avendo mandato in pezzi la vita e la psiche della figlia con una relazione incestuosa, rifugge da qualsiasi responsabilità etica, trincerandosi dietro i suoi averi.

La guerra fa da sottofondo drammatico alla trama e alla Storia dell'Occidente⁷⁸; i rimandi ai generali della Guerra Civile (Dick, per esempio, è più volte accomunato al generale Grant) e alla Prima Guerra Mondiale sono innumerevoli, affiancati da riferimenti minori alla guerra d'indipendenza e alle guerre indiane. La guerra è radice e metafora del caos morale e della crisi moderna – con i suoi proiettili ha frammentato le identità di molti uomini e ha sconvolto irrimediabilmente l'inconscio collettivo⁷⁹. Durante la gita nei pressi di Beaumont Hamel e Thiepval, Dick descrive la Prima Guerra Mondiale come l'ultima guerra d'amore, lo spartiacque tra l'idealismo e le certezze dei padri pellegrini e l'instabilità irrequieta di un presente in transizione, dove non c'è spazio per chi come lui tenta di proteggere gli antichi valori, ma piuttosto per chi, come Tommy Barban – il barbaro – combatte per soldi e per noia, invade e soggioga.

⁷⁷ Si leggano a questo proposito (Cokal 2005); (De Roche 2007); (Blazek 2007).

⁷⁸ Si vedano (Stern 2002); (Meredith 2007).

⁷⁹ «On the way to the clinic Franz said: "Tell me of your experience in the war. Are you changed like the rest? [...]" "I didn't see any of the war – you must have gathered that from my letters, Franz." "That doesn't matter – we have some shell-shocks who merely heard an air raid from a distance. We have a few who merely read newspaper."» (Fitzgerald 1994: 158).

Anche l'amore e la sessualità rivestono un ruolo di spicco: l'amore nelle sue varie forme – coniugale e non, filiale, amichevole – sembra essere possibile solo negli ideali, negli animi romantici e notturni, in netto contrasto con la sessualità disturbata della realtà diurna. L'affetto tra Nicole e suo padre, l'innamoramento tra Dick e Nicole, la passione con Rosemary e l'infatuazione tra Nicole e Tommy conservano la loro tenerezza idilliaca soltanto finché non si scontrano con la cruda e vivida fisicità del rapporto sessuale. In questo frangente, l'incesto è il tema pervasivo del romanzo, quasi a sottolineare l'impossibilità di un rapporto sentimentale sano nella modernità⁸⁰. Oltre al trauma di Nicole, si notano chiari riferimenti all'incesto anche nella figura di Rosemary, che è passata alla notorietà con il ruolo di protagonista nel film *Daddy's Girl* e, per la differenza d'età che la separa da Dick, potrebbe tranquillamente essere sua figlia. Non si dimentichi poi, che la guarigione di Nicole è possibile grazie al transfert della figura del padre su Dick; perciò in un certo senso anche il matrimonio con Dick è una manifestazione della tendenza ossessiva a ripetere l'incesto.

L'insistenza su questa tematica mette senza dubbio in risalto la figura del padre, assente e intrusivo allo stesso tempo. Le figure paterne in *Tender Is the Night* sono del tutto incapaci di rivestire il loro ruolo: il padre di Nicole le ha distrutto la vita, il padre di Rosemary è morto senza che lei potesse conoscerlo, ed entrambe sono alla disperata ricerca di un padre metaforico, che identificano con la figura di Dick. Sotto le spoglie di marito, medico e amante, il dottor Diver si fa carico di questo onere, ma paga a caro prezzo la sua pretesa di completezza⁸¹ e finisce per non essere presente nella vita dei suoi figli biologici. L'unica figura positiva sembra essere il padre di Dick, portatore di un'etica familiare e individuale di un'America precedente alla Prima Guerra Mondiale, che muore significativamente insieme agli ideali del figlio.

Il legame parentale si riallaccia, poi, al continuo confronto tra l'America e il suo progenitore europeo, che nel romanzo si concretizza da un lato in un contrasto tra due facce antitetiche del Nuovo e del Vecchio mondo, e dall'altro in un'ibridazione dei personaggi e della lingua⁸². Luci e ombre si alternano nella caratterizzazione di entrambi i continenti,

⁸⁰ Si legga in particolare Stanton (1991).

⁸¹ «And Lucky Dick can't be one of these clever men; he must be less intact, even faintly destroyed. If life won't do it for him it's not a substitute to get a disease, or a broken heart, or an inferiority complex, though it'd be nice to build out some broken side till it was better than the original structure. [...] He knew, though, that the price of his intactness was incompleteness» (Fitzgerald 1994: 155).

⁸² Si veda su questo aspetto (Pantaleo 2015).

enfaticamente la discrepanza tra passato e presente: c'è un'America delle origini, portatrice degli antichi ideali di onore, cortesia, coraggio, e di un sogno di successo e felicità, affiancata da un'America capitalista avida, corrotta e disumana; c'è un'Europa che incarna un sapere classico illustre, grandi civiltà e tradizioni, e un'Europa contemporanea moribonda, distrutta dalla guerra e dai miasmi di un'aristocrazia decaduta⁸³. Benché tra *The Great Gatsby* e *Tender Is the Night* ci sia un'inevitabile continuità tematica, il fallimento del sogno americano di Gatsby supera i confini nazionali con Dick e obbliga a una doppia riflessione, sull'identità americana e sull'identità di cittadini del mondo.

Due sono i fattori principali che determinano il declino di Dick: il denaro e l'alcolismo. L'alcol provoca la fine della carriera di Dick alla clinica psichiatrica e sfuma la linea di demarcazione tra realtà e allucinazioni, fino a trasformare l'animo cortese del dottor Diver. Dick potrebbe beneficiare di una lezione preziosa – Abe North con l'alcol si è giocata la vita – ma l'incapacità di adattarsi al mondo contemporaneo rende la fuga dalla realtà attraverso l'alcol una necessità primaria per sopravvivere.

La polemica sul potere corrosivo del denaro e della società capitalista a cui Dick vende i suoi sogni rimanda, invece, alla genesi socialista del romanzo⁸⁴. In una versione preliminare dell'opera Dick aveva tratti politici molto marcati – di cui rimane solo qualche accenno, traslato sulla figura di Albert McKisco⁸⁵ – ma la critica evidente all'*upper class* americana conserva una visione provocatoria della borghesia capitalista⁸⁶.

Per un quadro più ampio sul tema internazionale nell'opera di Fitzgerald si rimanda invece a (Weston 1995); (Kennedy 2002); (Messenger 2007).

⁸³ «“Now [Dick] tell me about yourself and your plans?” “I’ve only got one, Franz, and that’s to be a good psychologist – maybe to be the greatest one that ever lived.” [...] “That’s very good – and very American,” he said. “It’s more difficult for us.” He got up and went to the French window. “I stand here and I see Zurich – there is the steeple of the Gross-Münster. In its vault my grandfather is buried. Across the bridge from it lies my ancestor Lavater, who would not be buried in any church. Nearby is the statue of another ancestor, Heinrich Pestalozzi, and one of Doctor Alfred Escher. And over everything there is always Zwingli – I am continually confronted with a pantheon of heroes.”» (Fitzgerald 2001: 176).

⁸⁴ Si veda in particolare Light (1986).

⁸⁵ «“I’m a socialist,” said McKisco. “I sympathize with Russia.”» (Fitzgerald 2001: 49).

⁸⁶ «Nicole was the product of much ingenuity and toil. For her sake trains began their run at Chicago and traversed the round belly of the continent to California; chicle factories fumed and link belts grew link by link in factories; men mixed toothpaste in vats and drew mouthwash out of copper hogsheads; girls canned tomatoes quickly in August or worked rudely at the Five-and-Tens on Christmas Eve; half-breed Indians toiled on Brazilian coffee plantations and dreamers were muscled out of patent rights in new tractors—these were some of the people who gave a tithe to Nicole, and as the whole system swayed and thundered onward it lent a feverish bloom to such processes of hers as wholesale buying, like the flush of a fireman's face holding his post before a spreading blaze» (Fitzgerald 2011: 74).

In *The Crack-Up* Fitzgerald scrive che: «The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposed ideas in mind at the same time and still retain the ability to function» (Fitzgerald 2009); *Tender Is the Night* trabocca di coppie antitetiche: il giorno e la notte, il successo e il fallimento, la realtà e la finzione. L'alternanza rimarcata tra l'oscurità languida ed evocativa, seppure talvolta sinistra, e la luce abbacinante del giorno, che rischiarà gli orrori della realtà, drammatizza ulteriormente la caduta di Dick dallo splendore giovanile al grigiore plumbeo dei sogni infranti. Sembra, in realtà, che tutto il fascino di Dick sia un espediente azzardato; lui stesso confida a Rosemary di avere pensato che la sua vitalità fosse solo un trucco del mestiere⁸⁷, e più avanti confessa a Mrs Speers che la sua gentilezza è uno stratagemma del cuore⁸⁸. Anche il romanzo sentimentale con Rosemary è descritto come una finzione⁸⁹, creando un gioco di specchi con il mondo cinematografico a cui Rosemary appartiene, che a volte sembra più autentico della realtà quotidiana.

Per concludere, se il finale non lascia dubbi sull'amara constatazione che: «So many smart men go to pieces nowadays» (Fitzgerald 2001: 131), rimangono invece aperti molti interrogativi sulla figura della donna all'interno del romanzo. Durante il pranzo da Voisin, Rosemary osserva giustamente che:

The trio of women at the table were representative of the enormous flux of American life. Nicole was the granddaughter of a self-made American capitalist and the granddaughter of a count of the House of Lippe Weissenfeld. Mary North was the daughter of a journeyman paper-hanger and a descendant of President Tyler. Rosemary was from the middle of the middle class, catapulted by her mother onto the uncharted heights of Hollywood. Their point of resemblance to each other, and their difference from so many American women, lay in the fact that they were all happy to exist in a man's world—they preserved their individuality through men and not by opposition to them. They would all three have made alternatively good courtesans or good wives not by the accident of

⁸⁷ «Of course Nicole and I have been excited about you from the moment you came on the beach. That vitality – we were sure it was professional – especially Nicole was» (Fitzgerald 2001: 52).

⁸⁸ «My politeness is a trick of the heart» (Fitzgerald 2001: 219).

⁸⁹ «Rosemary stood up and leaned down and said her most sincere thing to Dick: “Oh, we’re such actors – you and I”» (Fitzgerald 2001: 140).

birth but through the greater accident of finding their man or not finding him.

(Fitzgerald 2001: 72)

Malgrado tutte e tre conquistino una nuova posizione sociale – Rosemary diventa un’attrice di successo smaliziata, Mary North con un nuovo matrimonio acquista il titolo nobiliare di Contessa di Minghetti, e Nicole smette di essere un satellite di Dick per imbarcarsi in un nuovo progetto di vita – nessuna di loro si affranca dalla figura maschile: Rosemary sembra consegnarsi nelle mani di Nicotera, Mary – come Violet McKisco – accetta di vivere di luce riflessa, prima con Abe, poi con Hosain, e Nicole – che già era passata dalle mani del padre a quelle di Dick – dopo pochi battiti d’ali si lascia irretire dall’arroganza dominatrice di Tommy.

Solo Baby Warren e la vergine di ferro, la paziente preferita di Dick, propongono due modelli di femminilità indipendenti: Baby ha già dentro di sé una buona dose di vigore maschile e rifiuta di sottomettersi al giogo del matrimonio, tuttavia risulta disumana nel suo onanismo; la vergine di ferro invece paga la sfida agli uomini con la nevrosi e la malattia fisica⁹⁰.

4.4.9 LO STILE

Molto si è detto sullo stile di Fitzgerald: che sembra incapace di scrivere male, che è naturalmente portato alla facilità e alla freschezza della prosa, che ha saputo dare voce a un’intera generazione; tuttavia, per anni le sue qualità di scrittore sono rimaste adombrate dai dibattiti sulla frivolezza e l’evasività delle sue opere – soprattutto tra i suoi contemporanei (Curnutt 2013: 34).

Tuttavia, la critica e la fortuna letteraria nel secondo Novecento hanno felicemente riabilitato le sue capacità artistiche, mettendo in luce una notevole consapevolezza di metodo formale – l’autore cesellava i suoi scritti con una caparbia quasi ossessiva – e una straordinaria capacità di farsi artigiano della parola, scavando nei meandri più vividi e sensuali della lingua.

Sergio Perosa, in particolare, colloca Fitzgerald «in posizione mediana fra gli “sperimentatori” e i tradizionalisti del romanzo “ben fatto”» (Perosa 1961: 283),

⁹⁰ Sulle figure femminili in *Tender Is the Night* si vedano anche Sanderson (2002) e Pullin (2007).

ricostruendo la matrice jamesiana e conradiana della sua opera, seppure con contenuti di costume tipicamente americani.

Malgrado la continuità tematica dei suoi scritti, c'è senza dubbio un evidente stacco di maturità tra l'autore dei primi due romanzi e quello degli ultimi tre: a partire da *The Great Gatsby* la mano di Fitzgerald si fa meno leggera e spensierata, e pur tornando su alcuni soggetti della fase giovanile, lo scrittore scende sempre più in profondità, nei toni gravi ed esistenziali della vita, con un'accresciuta padronanza della regia. *Tender Is the Night* è in questo senso una delle migliori testimonianze della capacità di sviscerare le emozioni e la psicologia dei personaggi e presenta numerosi aspetti innovativi, tanto nei contenuti, quanto nella forma.

Il romanzo di Fitzgerald si caratterizza da un lato per un impianto narrativo complesso – il sistema dei personaggi è alquanto ricco, l'intreccio temporale si fa discontinuo ed ellittico, la storia si svolge in un contesto spaziale dinamico – e dall'altro per un lavoro artigianale sullo stile, che si contraddistingue per i tratti talvolta impressionisti, talvolta cinematografici e altre volte lirici delle pause descrittive, per i picchi di tensione narrativa che ben si rispecchiano nella frantumazione e nello straniamento della lettera del testo, per l'ironia onnipresente nell'opera di Fitzgerald, e per un gusto poetico, evocativo e sensoriale della parola.

4.4.9.1 PAROLE CHIAVE E CAMPI SEMANTICI

Innanzitutto colpisce la sovrabbondanza di materiale su cui Fitzgerald lavora: volendo scrivere un romanzo filosofico, la sintesi e l'essenzialità di *The Great Gatsby* vengono abbandonate a favore di una pluralità di figure e vicende, descritte con scrupolo documentativo. Per assicurare la coesione interna del romanzo, l'autore pianifica un intricato sistema di contrappunti tematici e richiami semantici, insistendo in particolare sulla guerra, sulla malattia, sui sentimenti, sulla famiglia, sui chiaroscuri.

Al campo semantico del conflitto armato si rifanno le similitudini tra Dick e il generale Grant e tra Abe North e Lincoln o Pershing, e poi i riccioli biondi di Rosemary, che le cingono il viso come uno scudo araldico, i cognomi di Mrs Speers (che rimanda a «*spear*»), di Tommy Barban – il barbaro che ha indossato le uniformi di otto paesi – e della famiglia Warren – con un richiamo esplicito a «*war*» –; ma anche la descrizione di Vienna, una città di mutilati, e di Amiens, ancora triste per la guerra, i sogni di Dick, popolati da veterani di guerra che marciano con espressioni funebri, il gruppo delle Gold Star Mothers,

la figura della ragazza che è venuta a lasciare una ghirlanda sulla tomba del fratello soldato, i riferimenti alla sindrome posttraumatica e molti altri ancora.

Alludono al tema della malattia parole chiave come «doctor», «patients», «nurse», «schizoid», «schizophrène», «schizophrénie», «clinic», «mental illness», «mental trouble», «mental disorder», «mental health», «sickness», «sick», «cure», «treatment», «heal» e i flussi di coscienza privi di logica nelle lettere di Nicole.

L'aggettivo «*sentimental*» ricorre almeno una decina di volte ed è rafforzato da «*love*», «*lovers*», «*amour*», «*affection*», «*passion*», «*passionately*», «*tender*», «*tenderness*», «*romantic*», «*romance*», «*feel*», «*feelings*», «*kiss*».

La famiglia ruota, invece, intorno a «*father*» - che ricorre una sessantina di volte - «*mother*», «*couple*», «*husband*», «*children*», «*sister*».

C'è poi un'innumerabile serie di parole connesse con la luce e il buio, il giorno e la notte: «*day*», «*morning*», «*sun*», «*sunshine*», «*light*», «*bright*», «*gold*», «*moon*», «*moonlight*», «*stars*», «*dark*», «*darkness*», «*dim*», «*gloomy*», «*night*», «*obscure*».

4.4.9.2 REGISTRI

L'alternanza di toni di *Tender Is the Night* è alquanto sorprendente: il romanzo si apre in modo pacato, con una descrizione minuziosa degli ambienti, quasi realista, poi tratteggia i personaggi con tocchi impressionisti, salvo dedicare loro successivamente ritratti analitici, a volte persino sociologici; «tutto è precisissimo e indeterminato, così la realtà perde ogni peso, diventa lieve e trasparente anche se accadono cose dolorosissime» (Citati 2006: 88).

Se il tono dominante è mutuato da Keats, e la lingua si fa spesso emotiva, drammatica, evocativa come in questo passaggio:

It was pleasant to drive back to the hotel in the late afternoon, above a sea as mysteriously colored as the agates and cornelians of childhood, green as green milk, blue as laundry water, wine dark. It was pleasant to pass people eating outside their doors, and to hear the fierce mechanical pianos behind the vines of country estaminets. When they turned off the Corniche d'Or and down to Gousse's Hotel through the darkening banks of trees, set one behind another in many greens, the moon already hovered over the ruins of the aqueducts... (Fitzgerald 2001: 23)

Altre volte diventa più didascalica e sentenziosa:

Dick tried to think about Rosemary. At first he thought nothing. She was young and magnetic, but so was Topsy. He guessed that she had had lovers and had loved them in the last four years. Well, you never knew exactly how much space you occupied in people's lives. Yet from this fog his affection emerged—the best contacts are when one knows the obstacles and still wants to preserve a relation. The past drifted back and he wanted to hold her eloquent giving-of-herself in its precious shell, till he enclosed it, till it no longer existed outside him. He tried to collect all that might attract her—it was less than it had been four years ago. Eighteen might look at thirty-four through a rising mist of adolescence; but twenty-two would see thirty-eight with discerning clarity. Moreover, Dick had been at an emotional peak at the time of the previous encounter; since then there had been a lesion of enthusiasm. (Fitzgerald 2001: 273)

Salvo poi raggiungere nuovi picchi di melodrammaticità:

Dick's rage had retreated into him a little and he felt a vast criminal irresponsibility. What had happened to him was so awful that nothing could make any difference unless he could choke it to death, and, as this was unlikely, he was hopeless. He would be a different person henceforward, and in his raw state he had bizarre feelings of what the new self would be. The matter had about it the impersonal quality of an act of God. No mature Aryan is able to profit by a humiliation; when he forgives, it has become part of his life; he has identified himself with the thing which has humiliated him—an upshot that in this case was impossible. (Fitzgerald 2001: 305-306)

Lo scarto di registro tra i toni aulici e sovraccarichi del lirismo sentimentale, in opposizione alla sinteticità frizzante e colloquiale dei dialoghi, si nota in rapidi passaggi dall'uno all'altro tono come questo:

Dick knew that what he was now doing marked a turning point in his life—it was out of line with everything that had preceded it—even out of line with what effect he might hope to produce upon Rosemary. Rosemary saw him always as a model of correctness—his presence walking around this block was an intrusion. But Dick's necessity of behaving as he did was a projection of some submerged reality: he was compelled to walk there, or stand there, his shirt-sleeve fitting his wrist and his coat sleeve encasing his shirt-sleeve like a sleeve valve, his collar molded plastically to his neck, his red hair cut exactly, his hand holding his small

briefcase like a dandy—just as another man once found it necessary to stand in front of a church in Canossa, in sackcloth and ashes. Dick was paying some tribute to things unforgotten, unshriven, unexpurgated.

After three-quarters of an hour of standing around, he became suddenly involved in a human contact. [...]

"How do you like Paris, Buddy?"

Not waiting for an answer the man tried to fit in his footsteps with Dick's:

"Where you from?" he asked encouragingly.

"From Buffalo."

"I'm from San Antone—but I been over here since the war."

"You in the army?"

"I'll say I was. Eighty-fourth Division—ever heard of that outfit?"

The man walked a little ahead of him and fixed him with eyes that were practically menacing.

"Staying in Paris a while, Buddy? Or just passing through?"

"Passing through." (Fitzgerald 2001: 121-123)

4.4.9.3 PUNTEGGIATURA E SINTASSI

Scrivi giustamente Sergio Perosa che:

In *Tender* la prosa di Fitzgerald s'è fatta più matura e complessa, sintatticamente elaborata. Meno rapida ed evocativa, meno concitata e colorita che non in *Gatsby*, si distende qui nelle descrizioni e nelle analisi, nei ripensamenti e nei commenti, è più corposa e sostenuta. Il suo modulo si potrebbe dire che sia ora il paragrafo; ed infatti l'andamento è discorsivo e disteso presuppone il «tempo lungo» e la pacatezza dello sviluppo da frase a frase, da periodo a periodo. (Perosa 1961: 196)

Questo modulo sintattico – costruito con concatenazioni di proposizioni, congiunte a volte per asindeto, parallelismi e frasi appositive, altre volte con strutture subordinate complesse – crea un effetto cumulativo che di frequente rispecchia l'articolazione cerebrale di un ragionamento o un crescendo di emozioni.

Nei dialoghi, invece, la prosa si fa più nervosa, il ritmo accelera, la punteggiatura è pervasiva ed enfatica:

«I want to see someone,» she [Baby] said. «Anyone—but right away.»
 «No one's awake, Madame. We don't open until nine o'clock.»
 Impatiently she waved the hour away.
 «This is important. A man—an American has been terribly beaten. He's in an Italian jail.»
 «No one's awake now. At nine o'clock—»
 «I can't wait. They've put out a man's eye—my brother-in-law, and they won't let him out of jail. I must talk to someone—can't you see? Are you crazy? Are you an idiot, you stand there with that look in your face?» (Fitzgerald 2001: 300)

4.4.9.4 FIGURE E TROPI

Avendo fatto propria la lezione di Conrad⁹¹, Fitzgerald fa ampio uso dell'espressività retorica per far sì che le parole risuonino a lungo nell'animo del lettore. È soprattutto attraverso la metafora, la similitudine e l'allegoria che lo scrittore persegue quello sguardo inedito sulla realtà, quella ricerca dell'essenza delle cose che si imprime in modo indelebile sul pubblico. La trasposizione simbolica riguarda sia i luoghi – «Two thousand feet below Nicole saw the necklace and bracelet of lights that were Montreux and Vevey, beyond them a dim pendant of Lausanne» (Fitzgerald 2001: 207) –, sia i personaggi – «The night had drawn the color from Rosemary's face—she was pale as pale now, she was a white carnation left after a dance» (Fitzgerald 2001: 87) –, ma anche i temi del romanzo come l'alcol – «Silence while he stared at a shelf that held the humbler poisons of France—bottles of Otard, Rhum St. James, Marie Brizard, Punch Orangéade, André Fernet-Branca, Cherry Rocher, and Armagnac» (Fitzgerald 2001: 125) – e i sentimenti – «Symbolically Nicole lay across his saddle-bow as surely as if he had wolfed her away from Damascus and they had come out upon the Mongolian plain» (Fitzgerald 2001: 381). L'acqua diventa metafora della capacità di sopravvivenza nel mondo moderno – Rosemary è un'ottima nuotatrice, Abe invece ha notevoli difficoltà a stare a galla e Dick rischia di annegare mentre fa sfoggio del

⁹¹ The changing wisdom of successive generations discards ideas, questions, facts, demolishes theories. But the artist appeals to that part of our being which is not dependent on wisdom; to that in us which is a gift and not an acquisition – and, therefore, more permanently enduring. (Conrad 2005)

suo squilibrio sull'acquaplano – la natura è invece connessa alla salvezza dai meccanismi disumani della società postbellica:

Only as the local train shambled into the low-forested clayland of Westmoreland County, did he feel once more identified with his surroundings; at the station he saw a star he knew, and a cold moon bright over Chesapeake Bay; he heard the rasping wheels of buckboards turning, the lovely fatuous voices, the sound of sluggish primeval rivers flowing softly under soft Indian names. (Fitzgerald 2001: 269)

Dick, Nicole e Rosemary sono poi, nelle parole di Sergio Perosa, sineddoche di un'intera categoria:

La vitalità di Rosemary è quella di una industria fiorente e volitiva: la gente del cinema è «gente di coraggio, operosa, salita ad una posizione di preminenza in una nazione che per un decennio s'è preoccupata solo di far divertire». La malattia di Nicole è ugualmente la malattia di tutta una classe sociale, l'alta borghesia corrotta e resa pericolosa dalla potenza economica. [...] Dick è rappresentativo di tutto uno strato sociale. Partendo per la sua avventura, egli porta con sé le illusioni e le debolezze di un'intera nazione [...] e così la sua avventura epitomizza quella di tutti gli idealisti, di tutti gli «innocenti» americani che come lui «played too close to the line», per naufragare sulle spiagge d'Europa, o ritornare malmenati a casa. (Perosa 1961: 191-191)

Si è già parlato delle antitesi tematiche – espresse soprattutto a livello cromatico – delle enumerazioni sintattiche e dei climax emotivi (che tuttavia spesso vengono tenuamente smorzati al culmine della tensione narrativa per rafforzare la suspense); un'altra figura prediletta da Fitzgerald è la sinestesia, in linea con un gusto sensuoso della parola.

A livello musicale, oltre al ricco repertorio di canzoni inserite nella prosa e alla commistione di ritmi descritta nel paragrafo precedente, lo scrittore predilige l'allitterazione – «Before eight a man came down to the **b**each in a **b**lue **b**athrobe and with **m**uch preliminary application to his person of the **ch**illy water, and **m**uch grunting and loud breathing, floundered a minute in the sea» (Fitzgerald 2001: 7) – ma non mancano neppure le onomatopee – «Then a sound split the air outside: Cr-ACK-BOOM-M-m-m! It was the battleship sounding a recall» (Fitzgerald 2001: 380).

Uno degli stilemi ricorrenti nelle opere di Fitzgerald è, infine, l'ironia, attraverso cui l'autore dialoga, interroga e critica le pratiche discorsive dominanti:

The girls rushed out on the balcony and presently their voices struck a loud treble over the din.

"By, Charlie! Charlie, look up!"

"Send a wire gen'al alivery Nice!"

"Charlie! He don't see me."

One of the girls hoisted her skirt suddenly, pulled and ripped at her pink step-ins and tore them to a sizable flag; then, screaming "Ben! Ben!" she waved it wildly. As Tommy and Nicole left the room it still fluttered against the blue sky. Oh, say can you see the tender color of remembered flesh?—while at the stern of the battleship arose in rivalry the Star-Spangled Banner. (Fitzgerald 2001: 381)

4.4.9.5 ELEMENTI E ASPETTI CULTUROSPECIFICI

Nel 1980 gli studiosi Sergej Vlahov e Sider Florin coniarono l'espressione «realia» per indicare quei termini geografici, etnografici, sociali e politici relativi a una determinata cultura, che difficilmente trovano un traduttore immediato e preciso in altre culture. In *Tender Is the Night* il colore locale viene convogliato attraverso numerosi toponimi – veri e inventati –, alcuni riferimenti gastronomici – talvolta lasciati in lingua originale (*Erbsensuppe with Würstchen*), altre volte accompagnati da un traduttore esplicativo (*a dessert known as Kaiserschmarren*) –, e grazie ad altri riferimenti culturospecifici: lo spettacolo di Punch e Judy, il *tap day*, il giorno delle elezioni per le associazioni studentesche, la Skull and Bones, una delle società segrete di Yale, il Racquet Club e l'Harvard Club di New York, il paragone tra Tommy Barban e Puck.

Ovviamente lo scrittore non ha necessità di spiegare ai suoi lettori i riferimenti alla cultura americana, ma la traduzione del romanzo in un'altra lingua deve fare i conti con la resa di questi elementi culturalmente marcati.

4.4.9.6 ETEROLINGUISMO

Una delle peculiarità di *Tender Is the Night* è che il tema dell'internazionalità e la contaminazione tra America ed Europa si riflettono anche sul tessuto linguistico del libro: Fitzgerald crea ibridi fonetici con cui gli europei cercano di addomesticare l'Altro (spesso i

francesi si rivolgono agli americani con l'appellativo «Meestaire», un adattamento fonetico e lessicale dell'inglese *Mister*) o gli americani provano a integrarsi nella cultura europea⁹².

Ma soprattutto, è significativo il passaggio al francese nei momenti di maggiore tensione narrativa – dopo l'omicidio alla Gare Saint-Lazare, durante l'arresto di Dick in Italia e nel confronto finale tra Dick e Tommy, quasi a volere sottolineare con questo effetto straniante che il contatto con l'Altro europeo obbliga gli americani – e in particolare Dick – a ripensare la propria identità a favore di una personalità fluida, non più imprigionata nei rigidi confini nazionali. E in effetti, l'empatia, la condivisione di responsabilità con l'Altro, sembra uno dei pochi rimedi al disagio esistenziale della modernità.

Fitzgerald sceglie di non evidenziare il *code switching* con l'uso del corsivo e non traduce in francese i passaggi in altre lingue: come Dick in Europa diventa estraneo a sé stesso, così il lettore è chiamato a sperimentare il medesimo straniamento passando da una lingua all'altra senza alcuna facilitazione⁹³. La traduzione dell'opera deve tenere conto anche di questa scelta autoriale, coniugandola alle necessità editoriali della propria cultura di appartenenza.

Per concludere, va detto che lo stile di *Tender Is the Night* non è sempre impeccabile: secondo Perosa «solo in extremis lo scrittore riesce a stringere un po' i freni e a consolidare la materia, in modo da farne risaltare il significato» (Perosa 1961: 160), e in effetti in alcuni punti il lettore è talmente sopraffatto dall'abbondanza narrativa da non cogliere immediatamente il senso di ulteriori aggiunte⁹⁴.

Qualche volta anche i passaggi elegiaci sfiorano picchi lacrimosi:

. . If I could get word to my husband who has seen fit to desert me here, to leave me in the hands of incompetents. You tell me my baby is black—that's farcical, that's very cheap. We went to Africa merely to see Timgad, since my principal

⁹² Si pensi, ad esempio, alla scena in cui dopo l'incidente in macchina Dick chiede ai figli di andare alla pensione vicina e dire che «La voiture Divare est cassée», dove «*Divare*» è la francesizzazione di *Diver* (Fitzgerald 2001: 253).

⁹³ Si veda Pantaleo (2016).

⁹⁴ A Innsbruck, per esempio, l'incontro fugace con una donna – prima nell'atrio dell'albergo e poi in giardino – rimane alquanto scollegato con il resto della storia, ma anche l'episodio al decimo capitolo del terzo libro, in cui Dick salva Mary Minghetti e Lady Sibly-Biers dal carcere, perde enfasi e comicità dopo tutta la serie di avvenimenti drammatici appena narrati.

interest in life is archaeology. I am tired of knowing nothing and being reminded of it all the time.

. . . When I get well I want to be a fine person like you, Dick—I would study medicine except it's too late. We must spend my money and have a house—I'm tired of apartments and waiting for you. You're bored with Zürich and you can't find time for writing here and you say that it's a confession of weakness for a scientist not to write. And I'll look over the whole field of knowledge and pick out something and really know about it, so I'll have it to hang on to if I go to pieces again. You'll help me, Dick, so I won't feel so guilty. We'll live near a warm beach where we can be brown and young together. (Fitzgerald 2001: 214-215)

D'altro canto, è innegabile che lo stile di Fitzgerald è essenzialmente evocativo: Fitzgerald's style remains inimitable, for it is woven out of a gossamer evocativeness – Fitzgerald called it “hauntedness” – that is the essence of the impeccable diction with which his treatment of golden moment, memory, expectations, love and loss become so moving. (Stern 2002: 98)

4.5 CONSIDERAZIONI FINALI

Pur godendo di una certa notorietà, in vita Fitzgerald non assurse allo status di scrittore canonico di fama internazionale quale è oggi in molte realtà letterarie; pertanto, la descrizione della genesi di *Tender Is the Night*, la contestualizzazione dell'opera e l'analisi narratologica delle componenti poetiche implicite ed esplicite del testo sono di fondamentale importanza per capire a fondo le intenzioni del testo e le strategie adottate dai traduttori italiani.

In particolare, per quanto riguarda l'attualizzazione e la storicizzazione della lingua, se nel testo fonte l'autore non ricorre deliberatamente a un'operazione di anticato, qualsiasi tendenza ad attualizzare e/o storicizzare la lingua in traduzione va ascritta a una scelta ragionata del traduttore (Cavagnoli 2012: 154). Prima di analizzare le traduzioni italiane del romanzo, è bene premettere che secondo Fitzgerald:

An author ought to write for the youth of his own generation, the critics of the next, and the schoolmasters of ever afterward. (Fitzgerald 1996: 34)

Benché in *Tender Is the Night* lo scrittore guardi con nostalgia al passato, da un punto di vista stilistico non c'è traccia di una storicizzazione intenzionale della lingua.

ANALISI DELLA PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DI *TENDER IS THE NIGHT*

5.0 PREMESSA

Benché l'analisi traduttologica permetta di evidenziare le componenti testuali specifiche di un testo tradotto per poi valutarle in un'ottica critica, uno studio analitico sulla ritraduzione deve necessariamente tenere conto anche dei fattori che determinano la coesistenza di più traduzioni di un testo e la longevità di quel testo nella cultura ricevente. Pertanto, in questo capitolo si andranno a studiare innanzitutto le ragioni che hanno determinato la comparsa della prima traduzione italiana di *Tender Is the Night* – con le sue edizioni successive – e delle recenti ritraduzioni, illustrando in via preliminare i fattori che hanno determinato la riabilitazione critica postuma e il successo delle opere di F. Scott Fitzgerald, in patria e all'estero, e sottolineando il diverso spessore letterario che l'opera ha avuto in Italia, prima come romanzo contemporaneo e poi come classico.

A questo punto si passerà all'analisi traduttologica propriamente detta: nel caso delle traduzioni curate da Fernanda Pivano, l'identificazione del lettore modello, della dominante, della strategia traduttiva e delle specificità del testo tradotto sarà preceduta da un raffronto tra la prima traduzione del 1949 e le seguenti, al fine di determinare se le traduzioni successive sono un esempio di restauro, di rifacimento o se sono semplici ristampe della traduzione del 1949. Per quanto riguarda le ritraduzioni contemporanee del romanzo, invece, nel prossimo capitolo si andrà a determinare in un'ottica contrastiva il rapporto tra il testo di Pivano e ciascuna nuova traduzione; in seguito si procederà all'analisi delle strategie di storicizzazione e di attualizzazione dell'italiano in ciascuna ritraduzione.

5.1 LA RICEZIONE CRITICA DI F. SCOTT FITZGERALD

5.1.1 LA FAMA LETTERARIA NEL CORSO DELLA VITA

Il 20 maggio 1940, qualche mese prima di morire, Fitzgerald scrisse a Maxwell Perkins una lettera in cui lamentava il declino apparentemente irreversibile della sua fama letteraria:

I wish I was in print. It will be odd a year or so from now when Scottie assures her friends I was an author and finds that no book is procurable... Would the 25 cent press keep *Gatsby* in the public eye – or is the book unpopular. Has it had its chance? Would a popular reissue in that series with a preface not by me but by one of its admirers – I can maybe pick one – make it a favorite with class rooms, profs, lovers of English prose – anybody. But to die, so completely and unjustly after having given so much. Even now there is little published in American fiction that doesn't slightly bare my stamp – in a small way I was an original. (Fitzgerald 1994: 445)

In effetti, ad eccezione delle recensioni positive che seguirono l'uscita di *This Side of Paradise* – decretando per l'autore un successo repentino inaspettato – le opere successive ebbero una fortuna editoriale contenuta e furono accolte da critiche dissonanti⁹⁵, spesso condizionate «by reviewers' inability to get beyond Fitzgerald's personality and experiences and the subject matter of his fiction» (Bryer 2013: 69). Per tutta la vita Fitzgerald fu visto per lo più come il portavoce dell'età del jazz; destò scalpore per la sua fama mondiale, ma non fu mai giudicato uno scrittore maturo:

Because of his association with frippery, Fitzgerald was stereotyped as a “facile” talent. [...] As late as *Tender Is the Night* (1934), published when Fitzgerald was thirty-seven, debate continued over whether he had graduated to “adult” concerns or whether he was, as the New York Herald Tribune's Lewis Gannett put it, “still writing of women beautiful and damned, and sad young men, and of a jazz age far this side of paradise”. (Curnutt 2007: 113)

⁹⁵ A questo proposito, di notevole valore è l'opera di Bryer (1978), che raccoglie 338 recensioni critiche sull'arte e sulle opere di Fitzgerald, scritte tra il 1920 e il 1941.

A determinare il grande successo postumo delle sue opere, in patria e all'estero, non fu perciò la reputazione letteraria controversa che lo scrittore conobbe in vita, bensì il «revival» critico (Prigozy 2013: 78) che ebbe luogo negli anni successivi alla sua morte.

5.1.2 LA RIABILITAZIONE CRITICA POSTUMA

Data la situazione alla morte di Fitzgerald, quasi nessuno avrebbe previsto la 'resurrezione' editoriale e accademica che si verificò nei decenni successivi:

At the time of Fitzgerald's death in 1940, the anticipation of anything like *Critical Companion to F. Scott Fitzgerald* would have seemed a fantasy. The newspaper obituaries were mainly condescending. Tributes by his friends and fellow writers expressed regret that Fitzgerald had been prevented from fulfilling his genius: from writing as much or as well as he could have – should have – written. But no one publicly predicted a Fitzgerald revival, except Stephen Vincent Benét in his review of *The Last Tycoon*: "This is not a legend, this is a reputation – and seen in perspective, it may well be one of the most secure reputations of our time". This prediction was regarded as hyperbolic in 1941, and Benét was given credit for generosity toward an unfortunate writer. (Brucoli 2007: ix)

Ciononostante, tra il 1945 e i primi anni Cinquanta, le opere di Fitzgerald tornarono a essere pubblicate con rinnovato interesse: nel 1945 Edmund Wilson, già curatore dell'edizione postuma di *The Last Tycoon* nel 1941, fece pubblicare *The Crack-Up*, una raccolta di saggi e scritti autobiografici, di lettere e di brani tratti dai *Notebooks* di Fitzgerald. Nello stesso anno, Dorothy Parker curò per Viking Press *The Portable F. Scott Fitzgerald*, in cui furono riuniti *The Great Gatsby*, *Tender Is the Night* e nove racconti, preceduti da un'introduzione di John O'Hara. Tra il 1945 e il 1946 furono date alle stampe più di 150.000 copie di *The Great Gatsby* e di *The Diamond as Big as the Ritz and Other Stories* per le Armed Services Editions; nel 1949 *The Great Gatsby* fu adattato per una riduzione cinematografica con Alan Ladd, e nel 1951 Malcom Cowley curò per Scribner's *The Stories of F. Scott Fitzgerald* e l'«edizione finale» di *Tender Is the Night*.

In questa prima fase di riscoperta, fu soprattutto il pubblico a consolidare la rinnovata gloria letteraria dell'autore:

The posthumous Fitzgerald comeback, that raised him to a status he had not achieved during his writing life was not rigged by critics and professors.

Fitzgerald's restoration was mainly reader-generated. [...] People read Fitzgerald because the people they knew were reading Fitzgerald. People kept reading Fitzgerald because they were excited by what they read. (Bruccoli 2007: ix)

Ma il 1951 segna anche l'anno di inizio della riabilitazione letteraria in ambito accademico e critico: in quell'anno uscirono, infatti, *The Far Side of Paradise* – la biografia scritta da Arthur Mizener che ancora oggi rappresenta una risorsa imprescindibile negli studi sull'autore – e *F. Scott Fitzgerald: The Man and His Work*, la prima raccolta di studi critici, a cura di A. Kazin. Tra gli anni Sessanta e Settanta ci fu un'esplosione di studi sullo scrittore; nei decenni successivi, l'interesse costante per le sue opere, che ha animato il dibattito accademico fino ai nostri giorni, contribuì fortemente a canonizzarne la vita e le opere⁹⁶:

In the 1960's Fitzgerald's work received an extraordinarily intense academic attention. [...] By the beginning of the 1970s – thirty years after Fitzgerald's death – he had not only been resurrected, but the revival of critical interest in his work indeed had reached a high point, and critical assessment of his fiction had by that point and by virtually any standard secured for him a place in the pantheon of great American writers. One scarcely could have predicted the increased level of energy and the variety of its sources that would propel the Fitzgerald Revival into a second phase that began in the early 1970s and has shown no signs of diminished intensity now well into the twenty-first century. (Prigozy 2013: 80)

5.1.3 IL SUCCESSO DELL'AUTORE IN ITALIA

In linea di massima, fino agli Settanta ci fu una certa discrepanza tra la reputazione letteraria che Fitzgerald riconquistò in America dopo la morte e la sua notorietà in Europa:

Fitzgerald has never been as highly regarded in Europe as in America, either in the 1920s when, for the only period during his lifetime, he enjoyed great popular and critical success in America, or during the 1950s and 19560s when his

⁹⁶ J.R. Bryer ha scritto numerosi saggi bibliografici sugli studi critici e sulle nuove edizioni delle opere di Fitzgerald; in particolare, in uno degli scritti più recenti al riguardo (Bryer 2002), lo studioso illustra e commenta i libri e gli articoli più significativi usciti nei decenni successivi alla morte dell'autore.

American reputation was again steadily advancing. Only in the late 1960s and 1970s have European critics begun to notice Fitzgerald in earnest. (Stanley 1980: ix)

Secondo Stanley, l'interesse dei critici europei verso Fitzgerald può essere categorizzato in tre periodi: la fase iniziale, in cui appaiono le prime traduzioni, è caratterizzata dall'assenza di critiche e recensioni sull'autore, che non compare neppure negli studi più importanti sulla letteratura americana. A partire dagli anni Cinquanta, parallelamente alla riabilitazione critica in patria, cominciano ad apparire sporadici apprezzamenti sull'arte di Fitzgerald. Infine, tra gli anni Sessanta e Settanta l'attenzione dei critici diventa più frequente e sistematica (Stanley 1980: xii).

Anche in Italia il successo editoriale e critico fu piuttosto tardivo e lo scrittore restò a lungo in ombra rispetto ad altri suoi contemporanei. Nel contesto culturale degli anni Trenta e Quaranta, le ragioni di questa fama più modesta diventano subito chiare:

Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere "la speranza del mondo", accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei libri l'America [...] Per molta gente l'incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan, e perfino col vecchio Lewis, aperse il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci. (Pavese 1962: 193-194)

Per Pavese, Vittorini e gli altri americanisti, leggere, tradurre e diffondere la letteratura nordamericana fu un atto di polemica – politica e letteraria – contro l'orizzonte culturale asfittico italiano:

Quest'America dei letterati, calda dei sanguini di popoli diversi, fumosa di ciminiere e irrigua di campi, ribelle alle ipocrisie chiesastiche, urlante di scioperi e di masse in lotta, diventava un simbolo complesso di tutti i fermenti e le realtà contemporanee, [...] un'incomposta sintesi di tutto ciò che il fascismo pretendeva di negare, di escludere. (Calvino 1962: xiv)

Rivolgendosi oltreoceano, «si cercava un approccio estetico da opporre, implicitamente ed esplicitamente, agli sterili modelli che la letteratura italiana stava producendo in gran quantità sotto il Fascismo» (Ferme 2002: 90), si tentava, cioè, di sovvertire i modelli dell'ermetismo e della prosa dell'arte, prendendo spunto dalla ricchezza espressiva della letteratura americana, che descriveva la vita quotidiana anche nei suoi aspetti più scabrosi.

Ne consegue che a trovare fortuna in Italia furono soprattutto gli autori americani che raccontavano il primitivismo, il provincialismo, il proletariato, le problematiche sociali dell'America capitalista:

In the 1930s, Vittorini, Pavese, Mario Soldati, Emilio Cecchi and others were particularly enamored of American proletarian writers. [...] In a country in which the only novel tradition was bourgeois, the primitivism of the classical American writers and of Faulkner and Hemingway was very appealing. [...] Fitzgerald was not a primitive but very much in the Proust-James tradition. [...] In the age of the proletarian writer, he remained concerned with the rich. (Stanley 1980: 162-163)

Forse proprio per questa ragione *Gatsby il magnifico*⁹⁷ – la prima traduzione di Fitzgerald, ad opera di Cesare Giardini, pubblicata da Mondadori nel 1936 – non ebbe molta visibilità.

Secondo Pivano, la ragione principale della scarsa notorietà di Fitzgerald risiede nell'etichetta di scrittore frivolo e superficiale, dedito ai ritratti di costume anziché all'impegno sociale, anche se in realtà in tutti i suoi libri l'autore denuncia la corruzione e la disintegrazione morale causate dalle lusinghe del potere economico:

La denuncia di Fitzgerald forse non venne individuata perché si espresse in un linguaggio e con una tematica molto lontana dal linguaggio e dalla tematica del radicalismo quale prese forma nei decenni a lui successivi; ma questo tema della corruzione esercitata dalla ricchezza ritorna in tutti i suoi libri. (Pivano 2014: xvi)

5.1.3.1 LE PRIME TRADUZIONI E IL SUCCESSO CRITICO

Fu soltanto a partire dalla fine degli anni Quaranta che la reputazione di Fitzgerald in Italia cominciò a consolidarsi, tanto sul mercato editoriale, quanto in ambito critico. Nel giro di vent'anni furono tradotti per il pubblico italiano tutti i romanzi e numerosi racconti: nel 1949 Einaudi pubblicò *Tenera è la notte* nella traduzione di Fernanda Pivano⁹⁸, nel 1950 fu dato

⁹⁷ F. Scott Fitzgerald, *Gatsby il magnifico*, (trad. it. di C. Giardini), Milano, Mondadori, 1936.

⁹⁸ F. Scott Fitzgerald, *Tenera è la notte*, (trad. it. di F. Pivano), Torino, Einaudi, 1949.

alle stampe per Mondadori *Il grande Gatsby*, nella nuova traduzione di Pivano⁹⁹, nel 1952 la traduttrice vide uscire per Mondadori *Di qua dal paradiso*¹⁰⁰ e nel 1954 fu la volta di *Belli e Dannati*¹⁰¹; nel 1959 Mondadori pubblicò *Gli ultimi fuochi*¹⁰² e nel 1960 *28 racconti*¹⁰³, nelle traduzioni di Bruno Oddera. Nello stesso anno, Il saggiaiore propose *L'età del jazz e altri scritti*, nella traduzione di Domenico Tarizzo¹⁰⁴, e *Basil e Cleopatra*, tradotto da Domenico Tarizzo e Cesare Salmaggi¹⁰⁵, e nel 1962 *Postino o presidente?*¹⁰⁶, sempre nella traduzione di Tarizzo; nel 1966 Mondadori affidò a Giorgio Monicelli la traduzione di *Crepuscolo di uno scrittore*¹⁰⁷ e nel 1968 quella di *Racconti dell'età del jazz*, in cui Monicelli fu affiancato da Oddera¹⁰⁸.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, anche la critica si dimostrò sempre più interessata allo scrittore americano: sui principali periodici culturali dell'epoca uscirono articoli di Moravia¹⁰⁹, Cecchi¹¹⁰, Pivano¹¹¹, Montale¹¹², Guidi¹¹³, Antonini¹¹⁴, Berti,¹¹⁵ D'Agostino¹¹⁶, Arbasino¹¹⁷, Bulgheroni¹¹⁸, Bolzoni¹¹⁹, Ceserani¹²⁰ e Gorlier¹²¹ in omaggio all'arte letteraria di Fitzgerald. Riguardo alle pubblicazioni in volume, una menzione speciale va agli scritti

⁹⁹ F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, (trad. it. di F. Pivano), Milano, Mondadori, 1950.

¹⁰⁰ F. Scott Fitzgerald, *Di qua dal paradiso*, (trad. it. di F. Pivano), Milano, Mondadori, 1952.

¹⁰¹ F. Scott Fitzgerald, *Belli e dannati*, (trad. it. di F. Pivano), Milano, Mondadori, 1954.

¹⁰² F. Scott Fitzgerald, *Gli ultimi fuochi*, (trad. it. di B. Oddera), Milano, Mondadori, 1959.

¹⁰³ F. Scott Fitzgerald, *28 racconti*, (trad. it. di B. Oddera), Milano, Mondadori, 1960.

¹⁰⁴ F. Scott Fitzgerald, *L'età del jazz e altri scritti*, (trad. it. di D. Tarizzo), Milano, Il Saggiatore, 1960.

¹⁰⁵ F. Scott Fitzgerald, *Basil e Cleopatra. Due racconti*, (trad. it. di D. Tarizzo e C. Salmaggi), Milano, Il Saggiatore, 1960.

¹⁰⁶ F. Scott Fitzgerald, *Postino o Presidente?*, (trad. it. di D. Tarizzo), Milano, Il Saggiatore, 1962.

¹⁰⁷ F. Scott Fitzgerald, *Crepuscolo di uno scrittore*, (trad. it. di G. Monicelli), Milano, Mondadori, 1966.

¹⁰⁸ F. Scott Fitzgerald, *Racconti dell'età del jazz*, (trad. it. di G. Monicelli e B. Oddera), Milano, Mondadori, 1968.

¹⁰⁹ Moravia A., *La bella vita tra due guerre*, in "Il Mondo", 11 giugno 1949.

¹¹⁰ Cecchi E., L'opinione letteraria: i racconti dell'epoca del jazz, in "L'europeo", 15 ottobre 1950.

¹¹¹ Pivano F., *Fitzgerald e la sua generazione*, in "Aut-aut", novembre 1951.

¹¹² Montale E., *F. Scott Fitzgerald, campione della generazione perduta*, in "Corriere della Sera", 7 marzo 1951.

¹¹³ Guidi A., *Dall'eroe di Fitzgerald a Stefano Eroe di Joyce*, in "La Fiera Letteraria", 6 maggio 1951. Guidi A., *Fitzgerald e The Great Gatsby*, in *Occasioni americane: saggi di letteratura Americana*, Roma, Edizioni moderne, 1958.

¹¹⁴ Antonini G., *La rivincita di Fitzgerald*, in "La Fiera Letteraria", 11 ottobre 1953.

¹¹⁵ Berti L., *Un giovane americano non inferiore a Hemingway*, in "La Fiera Letteraria", 15 marzo 1953.

¹¹⁶ D'Agostino N., *F. Scott Fitzgerald*, in "Studi Americani", n.3, 1957.

¹¹⁷ Arbasino A., *Memorie di Scott Fitzgerald*, in "Paragone", XI, 128, agosto 1960.

¹¹⁸ Bulgheroni M., *Fitzgerald e il suo fantasma*, in "Il Mondo", 9 agosto 1960.

¹¹⁹ Bolzoni F., *Fitzgerald e l'età del jazz*, in "Leggere", 2, febbraio 1962.

¹²⁰ Ceserani R., *Il mito di Fitzgerald*, in "Il mondo", 2 aprile 1963.

¹²¹ Gorlier C., Documenti per un riesame: l'epistolario di Fitzgerald e Festa Mobile di Hemingway, in "L'approdo letterario", 27, 1964.

di Zolla¹²², Pignata¹²³ e Pivano¹²⁴; inoltre, il prezioso contributo di Perosa¹²⁵ ebbe risonanza su scala internazionale¹²⁶.

5.1.3.2 DA AUTORE CONTEMPORANEO A CLASSICO DELLA LETTERATURA

All'inizio degli anni Settanta Fitzgerald aveva finalmente ottenuto i requisiti necessari per entrare nel pantheon dei grandi Scrittori: un editore prestigioso, traduttori sempre più rinomati, l'apprezzamento della critica e un buon pubblico di lettori (Stanley 1980: 163).

Nel 1972, Mondadori affidò a Pivano la curatela di *Romanzi*¹²⁷, nel 1974 Oddera tradusse per Emme Edizioni *Il diamante grosso come l'hotel Ritz*¹²⁸, l'anno successivo Mondadori pubblicò *Lembi di paradiso*, nelle traduzioni di Vincenzo Mantovani e Bruno Oddera¹²⁹, poi fu nuovamente la volta di *I racconti di Basil e Josephine*, uscito nel 1976 per Mondadori nelle traduzioni di Fretta, Monicelli e Oddera¹³⁰; nel 1980 Einaudi diede alle stampe *I taccuini*, tradotti da Armando Pajalich e Tarizzo¹³¹, tra il 1981 e il 1982 apparvero i due volumi di *Il prezzo era alto*, tradotto per Mondadori da Oddera¹³², nel 1985 Sellerio affidò a Roberto Cagliero la traduzione di *La crociera del rottame vagante*¹³³, mentre Sandra Petrigani tradusse per Theoria *Festa da ballo*¹³⁴ e nel 1989 Newton & Compton pubblicò una nuova traduzione di *Il grande Gatsby*, a cura di Tommaso Pisanti¹³⁵. Nel 1990, Theoria diede alle stampe *I racconti di Pat Hobby*, tradotti da Ottavio Fatica¹³⁶, nel 1993 Leopoldo

¹²² Zolla E., *Prefazione*, in F.S. Fitzgerald, *L'età del jazz e altri scritti*, Milano, Il Saggiatore, 1966.

¹²³ Pignata P., *Francis Scott Fitzgerald*, Torino, Borla, 1967.

¹²⁴ Pivano F., Lettera d'amore a Fitzgerald, in *La balena bianca e altri miti*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 301-320. Pivano F., Fitzgerald e Hollywood, in *La balena bianca e altri miti*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 330-340.

¹²⁵ Perosa S., *L'arte di F. Scott Fitzgerald*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961.

¹²⁶ Si pensi che qualche anno dopo, il saggio fu tradotto in inglese: Perosa S., *The Art of F. Scott Fitzgerald*, (trad. ingl. di C. Matz e S. Perosa), Ann Arbor, University of Michigan Press, 1965.

¹²⁷ F. Scott Fitzgerald, *Romanzi*, (a cura di F. Pivano, trad. it. di F. Pivano e D. Tarizzo), Milano, Mondadori, 1972.

¹²⁸ F. Scott Fitzgerald, *Il diamante grosso come l'hotel Ritz*, (trad. it. di B. Oddera), Milano, Emme Edizioni, 1974.

¹²⁹ F. Scott Fitzgerald, *Lembi di paradiso. Racconti di F.S. e Zelda Fitzgerald*, (trad. it. di V. Mantovani e B. Oddera), Milano, Mondadori, 1975.

¹³⁰ F. Scott Fitzgerald, *I racconti di Basil e Josephine*, (trad. it. di G. Fretta, G. Monicelli e B. Oddera), Milano, Mondadori, 1976.

¹³¹ F. Scott Fitzgerald, *Taccuini*, (trad. it. di A. Pajalich e D. Tarizzo), Torino, Einaudi, 1980.

¹³² F. Scott Fitzgerald, *Il prezzo era alto*, (trad. it. di B. Oddera), Milano, Mondadori, 1981-82, 2 vol.

¹³³ F. Scott Fitzgerald, *La crociera del rottame vagante*, (trad. it. di R. Cagliero), Palermo, Sellerio, 1985.

¹³⁴ F. Scott Fitzgerald, *Festa da ballo*, (trad. it. di S. Petrigani), Roma; Napoli, Theoria, 1985.

¹³⁵ F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, (trad. it. di T. Pisanti), Roma, Newton & Compton, 1989.

¹³⁶ F. Scott Fitzgerald, *I racconti di Pat Hobby*, (trad. it. di O. Fatica), Roma; Napoli Theoria, 1990.

Carra tradusse per Guanda *Le belle storie si raccontano da sole*¹³⁷; l'anno dopo uscì per Mondadori *Troppo carina per dirlo a parole e altri racconti*, nella traduzione di B. Oddera¹³⁸, nel 1996 Pier Francesco Paolini tradusse per Newton & Compton *Al di qua del Paradiso*¹³⁹ e Pietro Meneghelli lavorò per la stessa casa editrice a *Maschiette e Filosofi*¹⁴⁰. Sul finire del secolo, Paolini ritradusse per Newton & Compton anche *Belli e dannati*¹⁴¹, mentre per Mondadori uscirono i quattro volumi di *Racconti dispersi*, tradotti da Oddera¹⁴²; nel 2000 Carra tradusse per Minimum Fax *Nuotare sott'acqua e trattenere il fiato*¹⁴³, nel 2003 uscirono i due epistolari *Caro Scott, carissima Zelda*¹⁴⁴ e *Lettere a Scottie*¹⁴⁵, tradotti rispettivamente da Marina Premoli per La Tartaruga e da Massimo Bacigalupo per Archinto.

Secondo Perosa, negli ultimi trent'anni la critica, anziché concentrarsi sul vissuto e sulla fama mondana che a lungo hanno intorbidito gli studi sull'autore, si è occupata soprattutto di analizzare le opere di Fitzgerald alla luce di diverse teorie letterarie (Stanley 2004: 103); inoltre, la reputazione dello scrittore può dirsi finalmente solida: Fitzgerald si è unito alla schiera dei suoi contemporanei che in passato godevano di una maggiore considerazione letteraria ed è ora riconosciuto a tutti gli effetti come un autore di classici.

Questo spiega senza dubbio l'ondata di ritraduzioni che ha interessato le opere di Fitzgerald a partire dal 2010, settant'anni dopo la morte dell'autore: oltre alla nuova traduzione di *Pat Hobby: disavventure di uno sceneggiatore a Hollywood*, ad opera di Paolini per Robin¹⁴⁶, nel 2011 Francesco Pacifico ha ritradotto per Minimum Fax *Belli e Dannati*¹⁴⁷, nello stesso anno Nobel ha pubblicato *Il blues del rottame vagante*¹⁴⁸ e *Di qua dal paradiso*¹⁴⁹, nelle traduzioni di Eugenio Ponzilli; lo stesso romanzo è stato ritradotto per

¹³⁷ F. Scott Fitzgerald, *Le belle storie si raccontano da sole*, (trad. it. di L. Carra), Parma, Guanda, 1993.

¹³⁸ F. Scott Fitzgerald, *Troppo carina per dirlo a parole e altri racconti*, (trad. it. di B. Oddera), Milano, Mondadori, 1994.

¹³⁹ F. Scott Fitzgerald, *Al di qua del Paradiso*, (trad. it. di P.F. Paolini), Roma, Newton & Compton, 1996.

¹⁴⁰ F. Scott Fitzgerald, *Maschiette e filosofi*, (trad. it. di P. Meneghelli), Roma, Newton & Compton, 1996.

¹⁴¹ F. Scott Fitzgerald, *Belli e dannati*, (trad. it. di P.F. Paolini), Roma, Newton & Compton, 1998.

¹⁴² F. Scott Fitzgerald, *Racconti dispersi*, (trad. it. di B. Oddera), Milano, Mondadori, 1999-2001, 4 vol.

¹⁴³ F. Scott Fitzgerald, *Nuotare sott'acqua e trattenere il fiato: consigli a scrittori, lettori, editori*, (trad. it. di L. Carra), Roma, Minimum Fax, 2000.

¹⁴⁴ F. Scott Fitzgerald, *Caro Scott, carissima Zelda. Le lettere d'amore di F. Scott e Zelda Fitzgerald*, (trad. it. di M. Premoli), Milano, La Tartaruga, 2003.

¹⁴⁵ F. Scott Fitzgerald, *Lettere a Scottie, con lettere inedite di Scottie Fitzgerald*, (trad. it. di M. Bacigalupo), Milano, Archinto, 2003.

¹⁴⁶ F. Scott Fitzgerald, *Pat Hobby: le disavventure di uno sceneggiatore a Hollywood*, (trad. it. di P.F. Paolini), Roma, Robin, 2010.

¹⁴⁷ F. Scott Fitzgerald, *Belli e dannati*, (trad. it. di F. Pacifico), Roma, Minimum Fax, 2011.

¹⁴⁸ F. Scott Fitzgerald, *Il blues del rottame vagante*, (trad. it. di E. Ponzilli), Roma, Nobel, 2011.

¹⁴⁹ F. Scott Fitzgerald, *Di qua dal paradiso*, (trad. it. di E. Ponzilli), Roma, Nobel, 2011.

Minimum Fax da Veronica Raimo¹⁵⁰ e nel medesimo anno Luca Merlini ha ritradotto *Maschiette e Filosofi* per Passigli¹⁵¹. Sempre nel 2011 *Il grande Gatsby* è uscito per Marsilio nella traduzione di Roberto Serrai¹⁵², per Newton & Compton nella traduzione di Bruno Armando¹⁵³, per Rizzoli nella traduzione di Massimo Bocchiola¹⁵⁴, per Dalai nella traduzione di Alessio Cupardo¹⁵⁵, per Feltrinelli nella traduzione di Franca Cavagnoli¹⁵⁶ e per Minimum Fax nella traduzione di Tommaso Pincio¹⁵⁷. Il 2011 ha visto pubblicati anche *Racconti dell'età del jazz*, nelle ritraduzioni di Walter Mauro per Newton & Compton¹⁵⁸ e di Giuseppe Culicchia per Minimum Fax¹⁵⁹, e *Tenera è la notte*, uscito per Newton & Compton nella traduzione di Walter Mauro¹⁶⁰ e per Dalai nella traduzione di Alessio Cupardo¹⁶¹. Nel 2012 Maria Baiocchi e Anna Tagliavini hanno ritradotto per Alet *L'amore dell'ultimo milionario*¹⁶², mentre Giorgio Arosi ha pubblicato con Nobel una nuova versione di *Maschiette e filosofi*¹⁶³. Nello stesso anno Rizzoli ha dato alle stampe *Tenera è la notte* nella traduzione di Flavio Santi¹⁶⁴, nel 2013 Monica Pareschi ha ritradotto per Henry Beyle *Pomeriggio di uno scrittore*¹⁶⁵, Franca Cavagnoli ha curato per Feltrinelli *Racconti*¹⁶⁶, Vincenzo Latronico ha tradotto per Minimum Fax *Tenera è la notte*¹⁶⁷; una nuova traduzione del romanzo è uscita nel 2015, tradotta da chi scrive per Feltrinelli¹⁶⁸ e, infine, nel 2016 Alessandro Ceni ha ritradotto per Giunti *Il grande Gatsby*¹⁶⁹.

È evidente quindi che la traduzione di Pivano e le ritraduzioni attuali di *Tender Is the Night* si inseriscono in un quadro storico, culturale e ontologico molto differente: se la prima

¹⁵⁰ F. Scott Fitzgerald, *Di qua dal paradiso*, (trad. it. di V. Raimo), Roma, Minimum Fax, 2011.

¹⁵¹ F. Scott Fitzgerald, *Maschiette e filosofi*, (trad. it. di L. Merlini), Bagno a Ripoli, Passigli, 2011.

¹⁵² F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, (trad. it. di R. Serrai), Venezia, Marsilio, 2011.

¹⁵³ F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, (trad. it. di B. Armando), Roma, Newton & Compton, 2011.

¹⁵⁴ F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, (trad. it. di M. Bocchiola), Milano, BUR Rizzoli, 2011.

¹⁵⁵ F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, (trad. it. di A. Cupardo), Milano, Dalai, 2011.

¹⁵⁶ F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, (trad. it. e cura di F. Cavagnoli), Milano, Feltrinelli, 2011.

¹⁵⁷ F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, (trad. it. di T. Pincio), Roma, Minimum Fax, 2011.

¹⁵⁸ F. Scott Fitzgerald, *Racconti dell'età del jazz*, (trad. it. di W. Mauro), Roma, Newton & Compton, 2011.

¹⁵⁹ F. Scott Fitzgerald, *Racconti dell'età del jazz*, (trad. it. di G. Culicchia), Roma, Minimum Fax, 2011.

¹⁶⁰ F. Scott Fitzgerald, *Tenera è la notte*, (trad. it. di B. Armando), Roma, Newton & Compton, 2011.

¹⁶¹ F. Scott Fitzgerald, *Tenera è la notte*, (trad. it. di A. Cupardo), Milano, Dalai, 2011.

¹⁶² F. Scott Fitzgerald, *L'amore dell'ultimo milionario*, (trad. it. di M. Baiocchi e A. Tagliavini), Padova, Alet, 2012.

¹⁶³ F. Scott Fitzgerald, *Maschiette e filosofi*, (trad. it. di G. Arosi), Roma, Nobel, 2012.

¹⁶⁴ F. Scott Fitzgerald, *Tenera è la notte*, (trad. it. di F. Santi), Milano, BUR Rizzoli, 2012.

¹⁶⁵ F. Scott Fitzgerald, *Pomeriggio di uno scrittore*, (trad. it. di M. Pareschi), Milano, Henry Beyle, 2013.

¹⁶⁶ F. Scott Fitzgerald, *Racconti*, (a cura di F. Cavagnoli), Milano, Feltrinelli, 2013.

¹⁶⁷ F. Scott Fitzgerald, *Tenera è la notte*, (a cura di S. Antonelli, trad. it. di V. Latronico), Roma, Minimum Fax, 2013.

¹⁶⁸ F. Scott Fitzgerald, *Tenera è la notte*, (trad. it. e cura di E. Pantaleo), Milano, Feltrinelli, 2015.

¹⁶⁹ F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, (trad. it. di A. Ceni), Milano; Firenze, Giunti, 2016.

traduzione italiana del romanzo apparve sulla scia di un importante movimento di protesta politica e di rinnovamento estetico, ma «il grande pubblico di lettori non sapeva niente di questo scrittore, come inquadrarlo nella storia letteraria o in quella del costume» (Pivano 1985), le recenti ritraduzioni devono la loro ragione d'essere soprattutto allo status canonico che lo scrittore ha conquistato nel corso del tempo e dialogano, oltre che con la traduzione di Pivano, con più di sessant'anni di critica e con decenni di successo dell'autore tra il grande pubblico.

5.2 *TENDER IS THE NIGHT* NELL'EDIZIONE EINAUDI

5.2.1 LA TRADUZIONE DEL 1949 E LE RISTAMPE SUCCESSIVE

La prima traduzione italiana del romanzo di Fitzgerald uscì nel 1949 per Einaudi nella collana "I coralli" e fu seguita da ventiquattro ristampe (1953, 1957, 1958, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1969, 1971, 1973, 1974, 1978, 1983, 1988, 1990, 1992, 1993, 1994, 1997, 2003, 2005, 2008, 2014), alcune delle quali (1949, 1957, 1973, 1990 e 2014) sono indicate sia sul catalogo del Sistema bibliotecario nazionale, sia nel colophon dell'ultima ristampa del 2014 con la dicitura ©. Dato che nessuna delle ristampe è contrassegnata come una nuova edizione o una nuova traduzione, è lecito pensare che la dicitura © possa riferirsi a un processo di restauro editoriale e traduttivo del testo del 1949; tuttavia, nella nota introduttiva alla ristampa del 2014 si dichiara che «la bella traduzione di Fernanda Pivano qui ripubblicata è del 1949» (Fitzgerald 2014: 2), pertanto la prima traduzione del romanzo è rimasta inalterata nel corso degli anni. Confrontando tra loro le ristampe del 1949, 1957, 1973, 1990 e del 2014 si evince che la dicitura © si riferisce da un lato alla comparsa di una nota introduttiva scritta da Pivano nelle ristampe dal 1973 in poi, e dall'altro alla collocazione del testo all'interno di nuove collane: mentre la ristampa del 1949 apparve nella collana "Coralli", la ristampa del 1957 fu inclusa nei "Supercoralli", quella del 1973 entrò a fare parte degli "Struzzi" e quella del 1990 negli "Einaudi Tascabili".

Altri editori hanno arricchito il loro catalogo editoriale con la traduzione di Pivano – nel 1958 Mondadori, nel 1978 Euroclub, nel 1985 De Agostini e nel 2004 Fabbri – ma, come indicato nel colophon di ciascun volume, anche in questo caso la traduzione proposta è sempre quella firmata da Pivano per Einaudi nel 1949. Per queste ragioni, per l'analisi traduttologica del testo di Pivano si prenderà come riferimento l'edizione del 1949.

5.2.2 IL LETTORE MODELLO

La prima traduzione italiana di *Tender Is the Night* uscì ne “I Coralli”, una collana nata nel 1947 dalla trasformazione di “Narratori Contemporanei” e fortemente segnata dall’impegno di Pavese.

Fu proprio in compagnia di Pavese che Pivano si imbatté per la prima volta nell’opera di Fitzgerald:

Tender Is the Night l’avevo tradotta per Einaudi dall’edizione tascabile della Viking Press trovata con Pavese appena finita la guerra in un negozio di assistenza/propaganda americano, poco più che un buco in Via Po zeppo di libri da terra al soffitto, neanche tanto impolverati, appena sbarcati da chissà dove, per lo più edizioni per le Forze Armate cosiddette unabridged, integrali (chissà poi se lo erano davvero), coi libretti piccoli e un po’ lunghi [...] “Guardi, c’è...” “Guardi, guardi, ho trovato...” e uno dei libri trovati era questa edizione della Viking Press, *The Portable F. Scott Fitzgerald* (Pivano 2011: 146)

Fin dalla nascita, Einaudi aveva seguito una politica di non allineamento al regime fascista e di ricerca di nuovi valori, caratterizzandosi per una spiccata missione politico-culturale:

Nel momento in cui l’editoria si avvia anche in Italia ad assumere misure e strutture industriali, l’interconnessione tra interesse economico, battaglia culturale e obiettivi politici connota nell’ambito dell’alta cultura il più saldo rapporto fra intellettuali e mondo editoriale. Alla base di questa attiva e organica presenza degli intellettuali vi è il desiderio e la convinzione, maturati nel corso della prima guerra mondiale e negli anni immediatamente successivi, di operare per un rinnovamento della politica e della società italiana con le armi della cultura; una cultura essa stessa da rinnovare, e soprattutto da diffondere, in nome di obiettivi diversi [...] È in questo contesto che si colloca, alla fine del 1933, la fondazione della Einaudi da parte non di un singolo, anche se il ruolo di Giulio Einaudi è decisivo, ma di un nucleo omogeneo di intellettuali torinesi, molti dei quali legati all’ambiente universitario e aderenti a Giustizia e Libertà. Il loro intervento culturale ha fin dalle origini obiettivi civili. (Turi 1990: 16-18)

Pertanto, mentre Fitzgerald scriveva per la sua generazione, il lettore modello (Eco 2014: 50) postulato nella traduzione di Pivano è il pubblico einaudiano dell’epoca, che

presumibilmente corrispondeva a una fascia cospicua della popolazione – il tasso di analfabetismo di quegli anni era infatti del 13% circa (Cella 2015: 145) – e cercava punti di riferimento letterari e intellettuali al di là dei confini nazionali, avendo già conosciuto la letteratura americana attraverso le traduzioni della prima generazione di americanisti.

5.2.3 LA DOMINANTE

Nella prefazione ai *Romanzi* di Fitzgerald del 1972 – in cui era incluso anche *Tenera è la notte* – la traduttrice ragiona con attenzione sullo stile di Fitzgerald, parlando di «pagine preziose e pure come diamanti» (Pivano 2011: 196), di «allusività magica» (Pivano 2011: 224), di un sostanziale pragmatismo – «Fitzgerald ha sempre respinto le descrizioni morali e psicologiche, convinto che solo il dialogo può descrivere un personaggio perché un personaggio esiste solamente attraverso le sue azioni» (Pivano 2011: 231) – e delle atmosfere poetiche che permeano i suoi romanzi:

Non c'è denuncia in Fitzgerald che non sia espressa attraverso immagini, di disastro e di orrore finché basta, ma calate sempre in atmosfere poetiche tese come elastici che stanno per spezzarsi e sottili come quei fili d'erba di cui si servì sempre Hemingway per descrivere lo stile del suo ex amico e primo protettore letterario. In queste atmosfere poetiche sono immersi i personaggi, evocati da accenni parchi abbastanza da permettere alla fantasia del lettore di svilupparli a volontà con la propria immaginazione, un po' come negli album da disegno che usavano chissà quanti anni fa, dov'era segnato soltanto il contorno e poi ciascuno doveva riempire il contorno con colori di sua scelta. (Pivano 2011: 230-231)

Tuttavia, nell'introduzione a *Tenera è la notte* del 1973, Pivano mette in evidenza soprattutto la funzione socio-politica del testo di Fitzgerald, lasciando in ombra eventuali riflessioni sulla componente formale:

Fuori dai problemi tecnici e formali della composizione vorremmo piuttosto insistere su quello che pare il “messaggio” del libro, forse troppo trascurato non soltanto dai contemporanei di Fitzgerald ma anche dai nostri. Quest'autore, considerato tuttora da alcuni “frivolo” e “superficiale” dal punto di vista dell'impegno sociale, è in realtà un durissimo denunciatore della ricchezza come fonte di corruzione e dunque di disintegrazione morale. (Pivano 2014: xvi)

Pertanto, mentre nelle intenzioni dello scrittore, l'essenza profonda di *Tender Is the Night* si esprime in primo luogo nella componente stilistica – nel *modo* in cui la storia è raccontata –, nella traduzione di Pivano, nonostante la consapevolezza del peso espressivo dell'opera, la traduttrice ha scelto di individuare la dominante del testo (Jakobson 1987: 41) principalmente nel messaggio di denuncia socio-economica che pervade le pagine del romanzo.

In effetti, considerando uno dei paragrafi di denuncia più emblematici sul potere esercitato attraverso il denaro, si osserva che in traduzione il messaggio di polemica socio-economica è preservato, mentre la lettera del testo non sempre viene riprodotta integralmente nella sua forza evocativa:

He glanced about the house that Nicole had made, that Nicole's grandfather had paid for. He owned only his work house and the ground on which it stood. Out of three thousand a year and what dribbled in from his publications he paid for his clothes and personal expenses, for cellar charges, and for Lanier's education, so far confined to a nurse's wage. Never had a move been contemplated without Dick's figuring his share. Living rather ascetically, travelling third-class when he was alone, with the cheapest wine, and good care of his clothes, and penalizing himself for any extravagances, he maintained a qualified financial independence. After a certain point, though, it was difficult—again and again it was necessary to decide together as to the uses to which Nicole's money should be put. Naturally Nicole, wanting to own him, wanting him to stand still forever, encouraged any slackness on his part, and in multiplying ways he was constantly

Diede un'occhiata alla casa costruita da Nicole col denaro di suo nonno. Dick possedeva soltanto il suo studio e il terreno su cui sorgeva. Coi tremila dollari annui e ciò che gli veniva dalle pubblicazioni si pagava i vestiti e le spese personali, le spese di dispensa e l'educazione di Lanier, per quanto si riferiva allo stipendio della bambinaia. Non si era mai considerato un trasloco senza che Dick vi collaborasse per la sua parte. Vivendo in un modo un po' ascetico, viaggiando in terza classe quando era solo, bevendo il vino più economico, e stando attento agli abiti e evitando le spese extra, manteneva una limitata indipendenza economica. A un certo punto però era difficile: era continuamente necessario decidere insieme sul modo in cui usare il denaro di Nicole. Naturalmente Nicole desiderando tenerlo in suo possesso, desiderando che non si allontanasse mai da lei, incoraggiava ogni rilassamento da parte di Dick che in modi molteplici veniva

inundated by a trickling of goods and continuamente inondato da un flusso di money. (Fitzgerald 2001: 187) merci e di denaro. (Pivano 1949: 255-256)

Limitandosi ad analizzare i rimandi lessicali e retorici al tema del denaro, si nota che la resa in traduzione tende a impoverire l'iconicità del testo originario: mentre in inglese le immagini suggerite da «what dribbled in from his publications» e da «a trickling of goods and money» rendono perfettamente l'idea delle ristrettezze economiche del dottor Diver, che spende e riceve denaro «goccia a goccia», in italiano l'astrazione del verbo, reso con un più generico «ciò che gli veniva dalle pubblicazioni», e la scelta di una metafora acquatica più impetuosa – «un flusso di merci e denaro» – alterano il tessuto immaginifico del testo. Lo stesso avviene con la perdita del parallelismo sintattico iniziale «the house that Nicole had made, that Nicole's grandfather had paid for», che in traduzione è accorpato in «la casa costruita da Nicole col denaro di suo nonno», riducendo il peso della doppia umiliazione, volitiva ed economica, che Dick ha subito nella costruzione della casa di famiglia. Anche l'impoverimento quantitativo connesso alla resa di «expenses» e «charges» con un unico traducevole – «spese» – e la razionalizzazione di «without Dick's figuring his share» con un più generico «senza che Dick vi collaborasse per la sua parte», senza alcun rimando lessicale esplicito al contributo economico di Dick, o di «extravagancies» con «spese extra», che riduce il grado di frivolezza con cui il dottor Diver spende il denaro in alcuni momenti, rendono la lettera del testo meno sostanziale. Allo stesso modo, la scelta di tradurre «Nicole wanting him to stand still forever» con «desiderando che non si allontanasse mai» cambia l'immagine del giogo imposto a Dick attraverso il denaro: mentre in inglese Nicole usa il denaro per incatenare Dick, obbligandolo a rimanere immobile, sembra che in italiano sfrutti la superiorità economica per lenire un'ansia di separazione dal marito. Infine, la resa di «slackness» con «rilassamento» cancella ogni traccia di quella «mancanza di nerbo», di energia e di brio suggerita dall'inglese, che sarà tra le cause principali del declino di Dick.

Sebbene la traduttrice sia sensibile alla forza espressiva del testo originario, in linea di massima la scelta di porre la dominante sul piano dei contenuti si riflette in certi punti della traduzione con il sacrificio della lettera e del potere iconico del testo a favore del senso.

5.2.4 LA STRATEGIA TRADUTTIVA

La strategia traduttiva adottata da Pivano presenta non pochi punti critici. In linea di massima, dei tre libri di cui è composto il romanzo, il primo è quello che in traduzione risente maggiormente delle scelte della traduttrice: come si illustrerà tra poco, in questa sezione

abbondano i calchi, le omissioni, gli errori di traduzione, l'alterazione della scansione ritmica e sintattica dell'originale e la distruzione dei reticoli fonetici del testo; queste tendenze deformanti (Berman 1985: 43-56) persistono sistematicamente anche nel secondo e nel terzo libro, ma in queste parti la struttura e la leggibilità del testo risultano meno compromesse.

I punti deboli del testo italiano sono evidenti fin dal primo capitolo: la traduzione si apre con un calco lessicale che si protrae per tutto il romanzo – l'inglese «French Riviera» (Fitzgerald 2001: 11), Costa Azzurra, è tradotto con «riviera francese» (Pivano 1949: 9) – e prosegue con un'alterazione dell'ordine degli aggettivi scelto dall'autore – nel testo originario l'hotel di Gausse è descritto come «large, proud, rose-colored» (Fitzgerald 2001: 11), mentre in traduzione si legge «un albergo rosa, grande e orgoglioso» (Pivano 1949: 9); per conservare la stessa sequenza aggettivale, la traduttrice avrebbe potuto adottare altre soluzioni, come per esempio tradurre «rose-colored» con «del colore delle rose». Qualche riga sotto, l'inglese «bungalows» (Fitzgerald 2001: 11) è tradotto con «villette» (Pivano 1949: 9) e la scansione ritmica del periodo è alterata senza che ci sia una vera necessità grammaticale o sintattica – «Ora molte villette vi si raggruppano intorno; ma quando questa storia incomincia [...]» (Pivano 1949: 9), mentre in inglese il punto e virgola è assente «Now, many bungalows cluster near it, but when this story begins [...]» (Fitzgerald 2001: 11); sempre nella stessa frase, anche la traduzione di «dozen» con «dozzina» può essere considerata un calco lessicale.

Nel secondo paragrafo, la spiaggia, che in inglese viene definita «bright tan prayer rug of a beach» (Fitzgerald 2001: 11) è tradotta con «quel luminoso pezzetto di stuoia che era la spiaggia» (Pivano 1949: 9), eliminando il rimando alla preghiera che convoglia tutta la sacralità, solenne e al contempo ironica, annessa a quel luogo di ritrovo estivo per turisti alla moda; inoltre, le ultime righe contengono un calco e un errore di traduzione: i «bus boys» (Fitzgerald 2001: 11) – aiuto cameriere – vengono tradotti con «fattorini dell'autobus» e «horn» (Fitzgerald 2001: 11) – clacson – è reso con «trombe» (Pivano 1949: 10).

Il terzo paragrafo si apre con una scelta addomesticante – «a **un chilometro e mezzo** dal mare» (Pivano 1949: 10) – che è però in contrasto con l'approccio straniante del primo paragrafo – «Vecchie ville che marcivano come ninfee in mezzo ai pini ammassati tra l'Hôtel des Étrangers di Gausse e Cannes, **cinque miglia** più in là» (Pivano 1949: 9) – e continua con un'omissione e un'alterazione dell'ordine aggettivale proposto da Fitzgerald – «The mother's face was of a fading prettiness **that would soon be patted with broken veins**; her expression was both tranquil and aware in a pleasant way» (Fitzgerald 2001: 11) è tradotto con «Il viso della madre aveva una grazia un po' appassita; l'espressione era **simpatica**,

insieme tranquilla e consapevole». Allo stesso modo, gli occhi di Rosemary – «**chiari, grandi, luminosi, umidi e splendenti**» (Pivano 1949: 9) – sono descritti con aggettivi disposti in modo differente rispetto all'inglese – «bright, big, clear, wet and shining» (Fitzgerald 2001: 12) – modificando il climax di luce creato dall'autore con il primo, il terzo e l'ultimo aggettivo.

La prima battuta di dialogo tra madre e figlia contiene un controsenso; appena arrivate in Costa Azzurra, la madre di Rosemary afferma: «Something tells me we're not going to like this place» (Fitzgerald 2001: 12) che in italiano è tradotto con «Qualcosa mi dice che questo posto **mi piacerà**» (Pivano 1949: 10). Non solo l'utilizzo della prima persona cancella l'autoritarismo e l'ingerenza di Mrs Speers, che plasma la vita e i pensieri della figlia a suo piacimento, ma il disprezzo e l'ostilità delle due americane verso la Costa Azzurra è sostituito da un apprezzamento speranzoso verso il continente europeo.

Qualche riga sotto, la sintassi italiana è tradotta letteralmente dall'inglese, risultando innaturale per il lettore – «Parlavano entrambe con allegria, ma evidentemente erano senza meta e questo le seccava; per di più **non qualsiasi meta sarebbe andata bene**» (Pivano 1949: 11)¹⁷⁰.

I due paragrafi successivi contengono altri calchi – «French windows» (Fitzgerald 2001: 12) è tradotto con «finestre a porta» (Pivano 1949: 11); «ballet-dancer» (Fitzgerald 2001: 12) con «danzatrice di balletto», «the small of her back» (Fitzgerald 2001: 12) è reso poco letterariamente con «l'ultima vertebra della spina dorsale» e «cocoanut oil» (Fitzgerald 2001: 13) è tradotto con «olio di noce» (Pivano 1949: 11) – e un paio di chiarificazioni: la «faded Buick» (Fitzgerald 2001: 12) diventa «una Buich **coperta di polvere**» e le tre bambinaie che lavorano a maglia «to the tune of gossip as formalized as incantation» (Fitzgerald 2001: 12) in italiano «**chiacchierano** in un tono convenzionale come un rito» (Pivano 1949: 11).

Nel paragrafo seguente compare un'altra tendenza sistematica della traduzione di Pivano: l'anticipazione dell'aggettivo rispetto al sostantivo, come effetto dell'aderenza all'inglese – «Rosemary zampettò avanti, trascinando le **snelle** gambe come un peso contro la resistenza dell'acqua» (Pivano 1949: 12); peraltro, l'inglese proponeva «plodded

¹⁷⁰ Nel testo originario si legge: «They both spoke cheerfully but where obviously without direction and bored by the fact – moreover, just any direction would not do» (Fitzgerald 2001: 11).

forward» (Fitzgerald 2001: 13), arrancare, anziché «zampettare», che infatti è in contrasto con la fatica di avanzare nell'acqua, ribadita alla fine della frase.

Anche la scelta di non tradurre alcuni termini dall'inglese – in questo caso, qualche riga sotto si legge «Rosemary nuotò un piccolo *crawl* tagliente verso la boa» (Pivano 1949: 12) – è sintomo di un distacco insufficiente dal testo originario; si noti, inoltre, che la «boa» a cui fa riferimento Pivano è in realtà «a raft» (Fitzgerald 2001: 13), una zattera galleggiante.

Sempre nel primo capitolo, altri esempi di sintassi calcata sull'inglese sono, nei paragrafi seguenti: «l'uomo peloso dalla bottiglia le disse **quando uscì dall'acqua**» (Pivano 1949: 12), «**Tra la gente nera e quella bianca**, Rosemary trovò un posto, e distese l'accappatoio sulla sabbia» (Pivano 1949: 13), «Rosemary, **provando una lieve antipatia per lei e i suoi compagni**, si voltò dall'altra parte» (Pivano 1949: 13); inoltre, l'onomatopea «wa-waa» (Fitzgerald 2001: 14) con cui Fitzgerald descrive il rumore delle onde è razionalizzata con «ciangottio» (Pivano 1949: 13).

Verso la fine del capitolo appaiono altri calchi – «that North guy» (Fitzgerald 2001: 14), riferito a Abe North, è tradotto con «quello del Nord» (Pivano 1949: 13); «young woman» (Fitzgerald 2001: 14) è reso con «giovane donna» (Pivano 1949: 13); «they sent out antennae of attention» (Fitzgerald 2001: 15) in italiano diventa «drizzavano le antenne dell'attenzione» (Pivano 1949: 14); «Mrs McKisco was one of those elderly 'good sports' preserved by an imperviousness to experience and a good digestion into another generation» (Fitzgerald 2001: 15) è reso come «La signora McKisco era una di quelle anziane "buontempone" **che conservano alla generazione successiva l'immunità dall'esperienza e la buona digestione**» (Pivano 1949: 15), dando luogo a una frase pressoché incomprensibile –, ci sono poi alcune imprecisioni: «shapes» (Fitzgerald 2001: 14), sagome, è reso con «ombre» (Pivano 1949: 13), «vague antipathy» (Fitzgerald 2001: 14) è tradotto con «lieve antipatia» – dove «vague» è uno degli aggettivi preferiti di Fitzgerald; «a young woman lay under a roof of umbrellas making out a list of things from a book open on the sand» (Fitzgerald 2001: 14) è reso con «una giovane donna era sdraiata sotto un tetto di ombrelloni e **copiava** qualcosa da un libro aperto sulla sabbia» (Pivano 1949: 14). Inoltre, la traduttrice introduce una ripetizione che non fa parte del testo originario: «Rosemary provò una lieve antipatia per lei e i suoi compagni, si voltò **dall'altra parte**. Più vicino a lei,

dall'altra parte, una giovane donna era sdraiata sotto un tetto di ombrelloni [...]» (Pivano 1949: 13)¹⁷¹.

Infine, il capitolo si chiude con altre omissioni: nella descrizione di Nicole la frase «Her eyes met Rosemary's but did not see her» (Fitzgerald 2001: 14) non compare in traduzione, e neppure l'aggettivo «superfluous» (Fitzgerald 2001: 15) che nel penultimo paragrafo sottolinea l'accoglienza affettata del gruppo di amici dei McKisco nei confronti di Rosemary, o il rafforzativo «darn», che dà colore alle parole di Mrs McKisco nella chiusura del capitolo – «We wanted to warn you about getting burned the first day, because your skin is important, but there seems to be so **darn** much formality on this beach that we didn't know whether you'd mind» (Fitzgerald 2001: 15).

Lungi dall'essere semplici esitazioni o sviste iniziali, i punti deboli della strategia traduttiva si trascinano per tutta l'edizione Einaudi: altre omissioni si trovano nel secondo capitolo¹⁷², nel terzo¹⁷³, nel settimo¹⁷⁴, nell'ottavo¹⁷⁵, nell'undicesimo¹⁷⁶, nel dodicesimo¹⁷⁷, nel tredicesimo¹⁷⁸, nel quattordicesimo¹⁷⁹, nel sedicesimo¹⁸⁰; nel primo capitolo del secondo

¹⁷¹ Nel testo inglese si legge: «Rosemary, forming a vague antipathy to her and her companions, **turned away**. Nearest her, **on the other side**, a young woman lay under a roof of umbrellas [...]» (Fitzgerald 2001: 14).

¹⁷² «Noon dominated sea and sky – even the white line of Cannes, five miles off, had faded to a mirage of what was fresh and cool; **a robin-breasted sailing boat pulled in behind it a strand from the outer, darker sea**» (Fitzgerald 2001: 19) è tradotto con «Il mezzogiorno dominava mare e cielo; anche la linea bianca di Cannes, otto chilometri lontano, era impallidita in un miraggio di frescura» (Pivano 1949: 21).

¹⁷³ «It was pleasant to pass people eating outside the doors, and to hear the fierce mechanical pianos behind the vines **of country estaminets**» (Fitzgerald 2001: 24), dove l'elemento culturospecifico francese è eliminato in traduzione: «Era bello passare tra gente che mangiava fuori della porta e udire le ardenti pianole dietro le viti» (Pivano 1949: 28).

¹⁷⁴ «Why do you want to fight the Soviets? The greatest experiment ever made by humanity? **And the Riff?**» (Fitzgerald 2001: 45), in italiano diventa «Perché volete combattere contro i Sovieti? L'esperimento più grande mai fatto dall'umanità?» (Pivano 1949: 57).

¹⁷⁵ «That vitality, we were sure it was professional – especially Nicole was. **It'd never use itself up on any one person or group**» (Fitzgerald 2001: 47) è tradotto con «Quella vitalità, eravamo sicuri che fosse professionale: specialmente Nicole» (Pivano 1949: 61).

¹⁷⁶ «You're **damn** right, Tommy» (Fitzgerald 2001: 60) è reso meno colloquialmente con «Hai ragione tu, Tommy» (Pivano 1949: 79).

¹⁷⁷ «I want you terribly – **let's got to the hotel now**» (Fitzgerald 2001: 64) in italiano diventa più pudico: «Ti desidero in un modo terribile» (Pivano 1949: 85).

¹⁷⁸ «Dick turned the corner of the traverse and continued along the trench walking **on the duckboard**» (Fitzgerald 2001: 66) è tradotto con «Dick svoltò l'angolo della traversa e continuò a percorrere la trincea» (Pivano 1949: 89).

¹⁷⁹ «We'll turn in early tonight, Abe, after this drink. **You don't want to be poured on the boat**» (Fitzgerald 2001: 71) in italiano diventa «Rientriamo presto stasera, Abe; dopo questo bicchiere» (Pivano 1949: 95).

¹⁸⁰ «[There she was,] cutting a new cardboard paper doll **to pass before its empty harlot's mind**» (Fitzgerald 2001: 80) è edulcorato con «[Eccola lì], che tagliava una nuova bambola di cartone» (Pivano 1949: 107).

libro¹⁸¹, nell'ottavo¹⁸², nel nono¹⁸³, nel decimo¹⁸⁴, nel tredicesimo¹⁸⁵, nel diciassettesimo¹⁸⁶, nel ventiduesimo¹⁸⁷, nel ventitreesimo¹⁸⁸; e poi ancora al quarto capitolo del terzo libro¹⁸⁹,

¹⁸¹ «It would have served me right **if I'd swallowed my pin in the shower** and set up a conflict» (Fitzgerald 2001: 131) è reso sinteticamente con «Ma avrei fatto bene a scatenare un conflitto» (Pivano 1949: 178).

¹⁸² «Dorothy Perkins roses dragged patiently through each compartment slowly wagging with the motion of the funicular, letting go at the last to swing back to their rosy cluster. **Again and again these branches went through the car**» (Fitzgerald 2001: 164) in italiano diventa «Le rose Dorothy Parker si trascinavano pazientemente da uno scompartimento all'altro, oscillando lentamente al movimento della funicolare e cedendo alla fine per tornare di scatto al loro cespuglio roseo» (Pivano 1949: 223).

¹⁸³ «She felt: There, that'll show him, how conceited; how he could do with me; oh, wasn't it wonderful! I've got him, he's mine. **Now in the sequence came flight, but it was all so sweet and new that she dawdled, wanting to draw all of it in**» (Fitzgerald 2001: 171) in italiano è ridotto a «Pensò: "Ecco, così impara quel presuntuoso; come sa fare; oh; com'è stato splendido! L'ho conquistato, è mio!"» (Pivano 1949: 233).

¹⁸⁴ «Baby was right and she knew it. **Face to face, her father would have it on almost any clergyman**» (Fitzgerald 2001: 175) è tradotto con «Baby aveva ragione e lo sapeva» (Pivano 1949: 239).

¹⁸⁵ «Dick's expression did not encourage this note so Franz dropped it **with the punctuation of his tongue leaving his lip quickly**» (Fitzgerald 2001: 192) in italiano diventa «Dick non incoraggiò questo tasto, così Franz lo abbandonò subito» (Pivano 1949: 263).

¹⁸⁶ «**The air was full of politics, and the slap of cards.** Tommy was at a table laughing his martial laugh» (Fitzgerald 2001: 215) è tradotto con «Tommy era a un tavolino e rideva col suo riso marziale» (Pivano 1949: 294).

¹⁸⁷ «Dick was always vividly conscious of his surroundings, while Collis Clay lived vaguely, the sharpest impressions dissolving upon a recording apparatus that had early atrophied, **so the former talked and the latter listened, like a man sitting in a breeze**» (Fitzgerald 2001: 239-240) è reso con «Dick era sempre acutamente consapevole dell'ambiente, mentre Collis Clay viveva nel vago: le impressioni più acute si dissolvevano su un apparecchio ricevente che si era precocemente atrofizzato» (Pivano 1949: 328).

¹⁸⁸ «Baby began to race against the day; sometimes on the broad avenues she gained but whenever the thing that was pushing up paused for a moment, the gusts of wind blew here and there impatiently and the slow creep of light began once more» (Fitzgerald 2001: 175-176) in italiano perde tutta la sua tensione narrativa: «Baby incominciò a correre incontro al giorno» (Pivano 1949: 339).

Qualche paragrafo dopo, «The man's face was of a monstrous and unnatural pink, vivid yet dead, and over his mouth was fastened what appeared to be a gag. **When he saw Baby he moved his head back into a shadow**» (Fitzgerald 2001: 249-250) è ridotto a «Aveva la faccia di un rosa mostruoso e innaturale, acceso eppure smorto, e portava legato sulla bocca qualcosa che pareva un bavaglio» (Pivano 1949: 341).

E alla chiusura del capitolo, la domanda di Dick all'avvocato Swanson: «**Have you ever been in prison?**» (Fitzgerald 2001: 254) scompare in italiano (Pivano 1949: 347).

¹⁸⁹ «He managed to reach them over the heads of employees on the principle that both the forcing of children and the fear of forcing them were inadequate substitutes for the long, careful watchfulness, the checking and balancing and reckoning of accounts, **to the end that there should be no slip below a certain level of duty**» (Fitzgerald 2001: 277) in italiano manca della parte finale: «Cercò di raggiungerli al disopra dei domestici e delle governanti in base al principio che per i bambini tanto la costrizione quanto la paura di costringerli erano sostituiti inadeguati di una lunga e vigile attenzione» (Pivano 1949: 378). Sempre nello stesso paragrafo, «They lived on the even tenor found advisable in the experience of old families of the Western world, **brought up rather than brought out**» (Fitzgerald 2001: 277) è tradotto: «Vivevano secondo il tenore monotono considerato consigliabile dalle antiche famiglie del mondo occidentale» (Pivano 1949: 379).

al quinto¹⁹⁰, a settimo¹⁹¹, all'ottavo¹⁹², al decimo¹⁹³ e all'undicesimo¹⁹⁴, spesso con l'effetto di impoverire il testo nella sua iconicità e nella sua forza espressiva colloquiale. Ma soprattutto, nonostante le numerose ristampe della traduzione del 1949, anche nell'edizione Einaudi più recente continuano a mancare la dedica a Gerald e Sara Murphy e l'epigrafe iniziale tratta da *Ode to a Nightingale* di Keats. Entrambi gli elementi aggiungono informazioni essenziali sulla dimensione intertestuale del romanzo: in particolare, la dedica ai Murphy permette di riconoscere la spiaggia che appare fin dalle prime righe del capitolo iniziale come La Garoupe, la spiaggia esclusiva creata dai Murphy dove si ritrovavano gli espatriati americani; inoltre Gerald e Sara, nel loro ruolo di fautori della stagione turistica in Costa Azzurra, sono riconoscibili, per alcuni tratti, in Dick e Nicole Diver. La strofa di Keats riportata in epigrafe, invece, oltre a chiarire la provenienza del titolo del romanzo, riporta l'attenzione del lettore su alcuni temi centrali dell'opera: l'alternanza simbolica tra notte e

¹⁹⁰ «I simply said you were observed associating with a questionable crowd in Lausanne. Is that a deafening whisper? **Or does it simply deafen you?**» (Fitzgerald 2001: 293) è troncato con: «Ho detto soltanto che siete stato visto in compagnia di gente equivoca a Losanna. È un bisbiglio?» (Pivano 1949: 399-400).

¹⁹¹ «Nicole had not even pretended to be impressed, though she had said “Yes” to him, and “**Yes, I thought so too**”» (Fitzgerald 2001: 304) è riassunto con: «Nicole non aveva nemmeno finto di essere impressionata anche se gli aveva detto sì» (Pivano 1949: 414).

E verso la fine del capitolo, «But that was for the daytime – toward evening with the inevitable diminution of nervous energy, her spirits flagged, **and the arrows flew a little in the twilight**» (Fitzgerald 2001: 311) l'iconicità del testo è impoverita in italiano: «Ma questo fu di giorno: verso sera, con l'inevitabile diminuzione dell'energia nervosa, il suo umore precipitò» (Pivano 1949: 423).

¹⁹² «But what women! One would think with their pay they could find better women! **Why the women who followed Korniloff!**» (Fitzgerald 2001: 318), dove il riferimento a Korniloff è eliminato in italiano: «Ma che donne. Con la loro paga ne potrebbero trovare di migliori» (Pivano 1949: 432). Qualche riga sotto, dopo le battute di dialogo sono intervallate da «**Tommy turned away**» (Fitzgerald 2001: 318), mentre in italiano il dialogo non subisce interruzioni (Pivano 1949: 433). Alla fine del capitolo altre due porzioni consistenti di testo vengono eliminate in italiano: il saluto ai soldati in partenza «**Oh, say can you see the tender color of remembered flash?** – while at the stern of the battleship arose in rivalry the Star-Spangled Banner» (Fitzgerald 2001: 319) in traduzione perde la sua parola chiave: «Intanto sulla poppa della corazzata si alzava, rivale, la bandiera stellata» (Pivano 1949: 434); poco sotto, «Moment by moment all that Dick had taught her fell away and she was ever nearer to what she had been in the beginning, **prototype of that obscure yielding up of swords that was going on in the world about her**» (Fitzgerald 2001: 320) il testo italiano è nuovamente privato della sua iconicità: «Minuto per minuto tutto ciò che Dick le aveva insegnato si staccò da lei e Nicole fu sempre più vicina a ciò che era stata all'origine» (Pivano 1949: 434-435).

¹⁹³ «Dick got up and, as he absorbed the situation, his self-knowledge assured him that he would undertake to deal with it – the old fatal pleasingness, the old forceful charm, swept back **with its cry of “Use me!”**» (Fitzgerald 2001: 324) è reso con: «Si alzò e mentre s'impadroniva della situazione la sua intima coscienza lo assicurò che vi si sarebbe cacciato: l'antica fatale lusinga, l'antico fascino violento si fecero di nuovo sentire» (Pivano 1949: 441).

¹⁹⁴ Durante la resa dei conti tra Tommy e Dick, la strofa della canzone di sottofondo «**She's not wired for sound, but on the quiet, you ought to try it...**» (Fitzgerald 2001: 330) non compare in italiano.

giorno e il ruolo salvifico della natura. Anche i calchi lessicali¹⁹⁵ e sintattici¹⁹⁶ abbondano in tutto il testo, a volte rendendo la lettura di difficile comprensione¹⁹⁷, e andando ad affiancarsi ad anglicismi non tradotti¹⁹⁸. Riguardo agli errori di traduzione, i più evidenti si notano, nel

¹⁹⁵ Si notino in particolare, «Cercherò di salvare la vostra **ragione**» (Pivano 1949: 47) per «I'm going to save your **reason**» (Fitzgerald 2001: 38), anziché «Cerco di salvarle il cervello»; «Rosemary sentì una rispondenza elettrica **alla persona di lui**» (Pivano 1949: 47) per «Rosemary felt an electric response **to his person**» (Fitzgerald 2001: 38); «stanza da bagno» (Pivano 1949: 63) per «bathroom» (Fitzgerald 2001: 48), «un mozzicone **freddo**» (Pivano 1949: 74) per «a **cold** cigarette butt» (Fitzgerald 2001: 55), «maledetto» per «darn» o «damned» come per esempio in «è stato un pensiero **maledettamente** carino» (Pivano 1949: 109) per «It was a **darn** sweet thought» (Fitzgerald 2001: 81), «elmetto» per «helmet» come in «l'**elmetto** di capelli» (Pivano 1949: 129) per «**helmet-like** hair» (Fitzgerald 2001: 95), «favorito» (Pivano 1949: 176) per «favourite» (Fitzgerald 2001: 130), «**tetto** della bocca» (Pivano 1949: 263) per «**roof** of the mouth» (Fitzgerald 2001: 193), «clinico» (Pivano 1949: 268) per «clinician» (Fitzgerald 2001: 197), «notte bianca» (Pivano 1949: 271) per «white night» (Fitzgerald 2001: 198), «giardino d'infanzia» (Pivano 1949: 273) per «kindergarten» (Fitzgerald 2001: 200), «direttori» (Pivano 1949: 382) per «directors» (Fitzgerald 2001: 280), anziché «registri».

¹⁹⁶ «Provando una lieve vergogna per McKisco, Rosemary **aspettò, con aria placida, ma interiormente in fiamme, il ritorno di Dick Diver**» (Pivano 1949: 58); «Guardarono il Mediterraneo. Laggiù lontano l'ultimo vaporetto da turismo di ritorno dalle Isles des Lerins attraversava la baia come un pallone del 4 luglio abbandonato nei cieli. **Tra le isole navigava**, dividendo teneramente le acque cupe» (Pivano 1949: 60-61); «la signora Speers ricordò chiamate notturne alla morte e alla sciagura **quando era moglie di un dottore**» (Pivano 1949: 77); «**Nel buio ristorante fumoso**, odoroso dei cibi crudi del *buffet*, **si insinuò l'abito azzurro-cielo di Nicole** come un segmento errante dell'aria esterna» (Pivano 1949: 84), «Quando la tavolata si alzò, **un cameriere guidò nel retrobottega buio di tutti i ristoranti francesi, Rosemary**, che cercò un numero di telefono alla luce fioca di una lampada arancione» (Pivano 1949: 85), «**Sarò alle quattro** in albergo» (Pivano 1949: 85); «**Ma sempre c'era Dick**» (Pivano 1949: 120); «**Dignitoso negli abiti eleganti, dagli accessori raffinati**, pure procedeva sospinto come un animale» (Pivano 1949: 139); «Il corpo, **quando Dick lo sollevò**, era leggero e denutrito» (Pivano 1949: 168); «**Sentendo la mancanza di qualcosa, da quando era arrivato, due giorni prima**, Dick capì che era il senso, da lui provato nei vicoli chiusi francesi, che non vi fosse altro» (Pivano 1949: 180); «**Facendo i bagagli tra i mucchi di scatole e di carta velina dei tanti acquisti** Dick e Nicole partirono per la riviera a mezzogiorno» (Pivano 1949: 250); «Di sopra girellò per la stanza pensando a questo e disponendo gli abiti da montagna in modo conveniente sul termosifone tiepido; incontrò di nuovo un telegramma di Nicole, **ancora da aprire**, col quale Nicole accompagnava quotidianamente l'itinerario di lui» (Pivano 1949: 303); «Il vice-console, un giovanotto logorato dal troppo lavoro, a nome Swanson, **arrivò** e tutti quanti si avviarono verso il tribunale» (Pivano 1949: 347); «**Un salto che Dick e Dangeu fecero all'ultimo minuto alla stazione per raggiungerlo**, ebbe l'unico risultato di impedire a Dick di incontrare Nicole» (Pivano 1949: 370); «**Non una volta, ma due volte Von Cohn dice che** ha sentito dell'alcool nel vostro alito» (Pivano 1949: 373); «L'indomani mattina, quasi alle calcagna del domestico che portava il caffè, **Mary entrò nella stanza**» (Pivano 1949: 385).

¹⁹⁷ Per fare un paio di esempi: «Vi era una tragedia, là fuori, nel giorno di febbraio, l'uccellino dalle ali chissà come spezzate, e qui dentro tutto era troppo sottile, sottile e sbagliato» (Pivano 1949: 195); «Sentiva la presenza dei gruppi di inglesi, che sbucavano dopo quattro anni e camminavano con gli occhi pieni di sospetti da romanzo giallo, come se stessero per diventare assaliti in questo paese discutibile da bande tedesche organizzate» (Pivano 1949: 221); «Dick incominciò una pantomima insincera che significava: "Dovevi essere qui, tu, fra tutta la gente della terra"» (Pivano 1949: 309).

¹⁹⁸ «Season» (Pivano 1949: 26), «clown» (Pivano 1949: 76), «Hello» (Pivano 1949: 227), «nursery» (Pivano 1949: 346).

primo libro, al capitolo due¹⁹⁹, tre²⁰⁰, cinque²⁰¹, sei²⁰², sette²⁰³, diciotto²⁰⁴; nel secondo libro, ai capitoli sei²⁰⁵, sette²⁰⁶, otto²⁰⁷, venti²⁰⁸ e nel terzo libro; al capitolo due²⁰⁹.

In alcuni punti della traduzione italiana si nota una distruzione del ritmo del testo originario: nel settimo capitolo del primo libro, dopo «Ma la magia soffusa del caldo dolce Sud si era insinuata in loro» (Pivano 1949: 56) viene introdotto uno stacco di paragrafo arbitrario; al capitolo successivo, invece, dopo la prima frase «Violet respirò forte e con sforzo cambiò l'espressione del viso» (Pivano 1949: 60) l'accapo non è rispettato; anche al capitolo diciassettesimo del secondo libro, dopo la battuta «Oh, bene. Verrò a salutarvi» (Pivano 1949: 297) si introduce uno stacco di paragrafo che non è presente nel testo fonte; nel terzo libro, al capitolo settimo non si rispetta la doppia spaziatura prima del paragrafo che comincia con «Ma questo fu di giorno» (Pivano 1949: 423); lo stesso avviene verso la fine del capitolo, prima di «Cenarono al Casinò nuovo di Monte Carlo» (Pivano 1949: 434). Inoltre, la punteggiatura è modificata senza una reale necessità; per citare i casi più significativi, nel terzo capitolo del primo libro le pause brevi e sporadiche dell'inglese vengono sostituite da cesure ricorrenti e da un punto e virgola innaturale, che nel complesso modificano la fluidità delle sensazioni sonore e visive di Rosemary²¹⁰; nel capitolo

¹⁹⁹ La traduzione di «raft» con «boa» porta a un controsenso: «L'uomo dalla testa leonina era **disteso sulla boa** [...]» (Pivano 1949: 18).

²⁰⁰ «A long, low black dog barked at her, a dozing chauffeur woke with a start» (Fitzgerald 2001: 23) è tradotto con «Un lungo cane basso e nero le abbaiò, **una dozzina di autisti** si svegliarono di soprassalto» (Pivano 1949: 26).

²⁰¹ Il «cockney accent» di Earl Brady (Fitzgerald 2001: 32) è tradotto con «accento **insolente**» (Pivano 1949: 40).

²⁰² La «casual wheel-barrow» (Fitzgerald 2001: 34) abbandonata sul sentiero di casa Diver è resa con «**carreggiate** casuali» (Pivano 1949: 42).

²⁰³ «Cork» (Fitzgerald 2001: 37) è tradotto con «cuoca» (Pivano 1949: 46), anziché con «tappo» e verso la fine del capitolo «dinner» (Fitzgerald 2001: 40) è tradotto con «pranzo» (Pivano 1949: 50), ma tutto il capitolo ha un'ambientazione serale.

²⁰⁴ «Pullmann» (Fitzgerald 2001: 95) è conservato tale e quale in italiano (Pivano 1949: 129), anziché essere tradotto con «vagone letto».

²⁰⁵ «Deep Thoughts for the **Layman**» (Fitzgerald 2001: 154) è tradotto con «Profondi pensieri per i **laici**» (Pivano 1949: 209), dando al trattato di Dick una sfumatura religiosa non presente nell'originale.

²⁰⁶ «Button stay put» (Fitzgerald 2001: 159) – riferito al bottone dell'abito di Nicole – è tradotto con «il germoglio è provocante» (Pivano 1949: 517).

²⁰⁷ La fermata della funicolare – «stop» (Fitzgerald 2001: 165) – è tradotta con «negozio» (Pivano 1949: 224).

²⁰⁸ La poltrona da camera su cui siede Rosemary – «big chair» (Fitzgerald 2001: 229) è tradotta con «seggione» (Pivano 1949: 314).

²⁰⁹ «Spinal fluid» (Fitzgerald 2001: 263) è tradotto con «liquor» (Pivano 1949: 359).

²¹⁰ «Somewhere in the hills behind the hotel there was a dance, and Rosemary listened to the music through the ghostly moonshine of her mosquito net, realizing that there was gaiety too somewhere about, and she thought of the nice people on the beach» (Fitzgerald 2001: 24) in italiano diventa: «Da qualche parte nelle colline, dietro l'albergo, si ballava, e Rosemary ascoltò la musica attraverso il fantomatico chiaro di luna della

successivo la descrizione del viso di Nicole è interrotta dai due punti, che tuttavia non hanno una funzione esplicativa²¹¹; al capitolo nono un punto e virgola divide la frase principale dalla coordinata successiva, creando un effetto di spaesamento nel lettore italiano²¹². Al capitolo quattordici ci si sovrappone alle scelte autoriali introducendo un punto fermo a metà di un periodo che nel testo originale subiva solo una debole cesura²¹³; ma le modifiche proseguono anche nel secondo e nel terzo libro.

L'omogeneizzazione porta poi alla perdita quasi totale dell'ironia del testo: nel quarto capitolo del primo libro Abe North deride Campion e Dumphy, intenti a leggere il *Book of Etiquette*, con la frase: «Planning to mix wit de quality» (Fitzgerald 2001: 28), che nell'edizione Einaudi è tradotta con «sognando di frequentare gente altolocata» (Pivano 1949: 34), perdendo così il tono derisorio percepibile nella pronuncia affettata proposta da Abe per sottolineare l'artificialità delle maniere signorili che i due giovani cercano di apprendere attraverso la lettura del galateo. Al capitolo nono, mentre Campion racconta a Rosemary l'antefatto del duello, una voce inglese esclama: «Will you kaintlay stup tucking!» e «Rilly, this must stup immejetely» (Fitzgerald 2001: 51-52); in italiano l'ironia nascosta nella resa parodica della pronuncia inglese – trascritta come è percepita da un orecchio americano – è stemperata da due soluzioni traduttive standardizzate «Vorreste smetterla di parlare?» e «Insomma, smettetela immediatamente» (Pivano 1949: 67-68). Lo stesso avviene nel decimo capitolo del terzo libro, quando due ragazze bussano alla porta della stanza d'albergo di Nicole e Tommy chiedendo, con una voce rotta dai singhiozzi e un socioletto marcato, di salutare i soldati in procinto di salpare: «Kwee wave off your porch? [...] The other rooms is all locked»; «Charlie! He don't see me» (Fitzgerald 2001: 318-319). Nell'edizione Einaudi l'ironia è stemperata dalla traduzione delle battute di dialogo in un italiano standard («Possiamo salutare dalla vostra veranda?»; «Charlie! Non mi vede») o artefatto («Altre stanze è tutto chiuso»). Tuttavia, i giochi di parole sono salvaguardati

zanzariera, comprendendo che c'era anche dell'allegria da qualche parte; è pensò alla gente simpatica sulla spiaggia» (Pivano 1949: 28).

²¹¹ «Il suo viso era stato costruito su scala eroica [...], come se fosse stato modellato con un'intenzione Rodinesca e poi cesellato in direzione del "carino": fino a un punto in cui un minimo tocco di più avrebbe diminuito irrimediabilmente forza e qualità» (Pivano 1949: 30).

²¹² «Ma la sensibilità di Campion capi; e Campion cambiò quasi improvvisamente argomento» (Pivano 1949: 67).

²¹³ «The noble dignity of Abe's face took on a certain stubbornness, and he remarked with determination [...]» (Fitzgerald 2001: 71) è tradotto con: «La nobile dignità di Abe assunse una certa ostinazione. Disse con fermezza [...]» (Pivano 1949: 95).

tramite l'uso delle note al testo: al quarto capitolo del primo libro Tommy Barban legge scherzosamente i nomi di alcuni turisti che soggiornano in Costa Azzurra, scherzando in particolare su «Mr. Flesh e Mrs Oyster» (Fitzgerald 2001: 23); Pivano decide in questo caso di tradurre in nota il significato di «flesh» e di «oyster» per evitare che il lettore italiano si perda l'ironia del brano. La stessa strategia è replicata nel diciassettesimo capitolo del secondo libro, quando un compagno d'avventure di Tommy stuzzica di continuo Dick – «The first thing before we shake hands – what do you mean by fooling around with my aunt? [...] Haven't you got aunts of your own? Why don't you fool with them?» (Fitzgerald 2001: 215) – per poi concludere: «I didn't say aunts, anyhow. I said pants» (Fitzgerald 2001: 216); l'anisomorfismo delle lingue costringe la traduttrice a sacrificare o a modificare il gioco di parole in italiano. Pivano decide di tradurre letteralmente la battuta di Hannan – «Comunque non ho detto zie, ho detto calzoni» (Pivano 1949: 295) – aggiungendo una nota a piè di pagina in cui spiega che in inglese l'ironia è data dal fatto che «aunts» e «pants» hanno una pronuncia simile.

Oltre alla perdita dell'ironia, l'omogeneizzazione determina anche un'alterazione dei reticoli fonetici del testo, cancellando la sovrapposizione linguistica del testo originario: in aggiunta all'esempio già citato di contaminazione tra l'inglese britannico e l'americano al capitolo nono del primo libro, gli ibridi fonetici presenti nel testo fonte – «meestaire», «doctaire» (Fitzgerald 2001: 109), «gold-star muzzers» (Fitzgerald 2001: 113), «Divare» (Fitzgerald 2001: 211), adattamenti di «Mister», «doctor», «gold-star mothers» e «Diver» come li pronuncerebbe un parlante francofono, e «Bay-nay» (Fitzgerald 2001: 248), che sta per l'italiano «bene» pronunciato con l'inflessione di un anglofono – sono standardizzati con «mister», «dottore» (Pivano 1949: 148), «congiunte delle medaglie d'oro» (Pivano 1949: 153), «Diver» (Pivano 1949: 288), «bene» (Pivano 1949: 340), appiattendone la ricchezza linguistica del testo. Va detto, però, che i passaggi eterolingui in francese, spagnolo e italiano nello small talk e nei punti drammatici della narrazione sono sempre preservati nella traduzione. La scelta traduttiva di Pivano è alquanto sorprendente: il lettore modello del 1949 non aveva certo le stesse competenze linguistiche e culturali del lettore modello delle ritraduzioni attuali; ciononostante, il pubblico non è aiutato da alcun tipo di traduzione dei brani nel testo o in nota. L'unica differenza rispetto al testo originario è che i passaggi eterolingui sono scritti in corsivo, mentre – come si è detto nel capitolo precedente – nel

testo fonte Fitzgerald sceglie deliberatamente di lasciarli in tondo per ottenere un effetto di straniamento sul lettore²¹⁴.

Riguardo agli elementi culturospecifici, la strategia traduttiva è disomogenea: alcuni riferimenti gastronomici sono addomesticati in italiano – «citronnade» (Fitzgerald 2001: 23) è reso con «spremuta di limone» (Pivano 1949: 26); «lemonade» (Fitzgerald 2001: 71) diventa «gazosa» (Pivano 1949: 95); altri restano immutati – Erbsensuppe, Würstchen, Kaiserschmarren (Pivano 1949: 300). Lo stesso accade con altri riferimenti culturali come il Racquet Club, l'Harvard Club e lo speakeasy in cui viene rinvenuto il cadavere di Abe North (Fitzgerald 2001: 218), che permangono nell'edizione italiana in un'ottica straniante (Pivano 1949: 298); al contrario gli «estaminets» (Fitzgerald 2001: 24) sono eliminati in traduzione (Pivano 1949: 28), così come il «Tap Day» (Fitzgerald 2001: 131; Pivano 1949: 178); inoltre, il «vaudeville» (Fitzgerald 2001: 23) è tradotto con «varietà» (Pivano 1949: 27), lo spettacolo di «Punch e Judy» (Fitzgerald 2001: 207) è sostituito con «Pulcinella» (Pivano 1949: 282), il riferimento a «Humpty Dumpty» (Fitzgerald 2001: 195) è tradotto con «bambolotto» (Pivano 1949: 266), il paragone tra Tommy Barban e Puck (Fitzgerald 2001: 316) è reso con il più generico riferimento a «un folletto bellicoso» (Pivano 1949: 430); le unità di misura a volte sono mantenute come nel testo originario, altre volte vengono sostituite dal loro corrispettivo italiano²¹⁵.

5.2.5 PRINCIPI PER LA RITRADUZIONE DELL'OPERA

Per riassumere, la traduzione di Pivano è caratterizzata da numerosi punti critici; le tendenze deformanti individuate evidenziano nel complesso una strategia traduttiva incoerente: da un lato il lessico e la sintassi sono fortemente calcate sull'inglese, fino a rendere il testo italiano di difficile interpretazione in alcuni punti; dall'altro, l'omogeneizzazione e parecchie omissioni cancellano le marche stranianti del testo, seguendo un approccio più addomesticante (Venuti 1995: 18). Questi aspetti vanno senz'altro tenuti in considerazione nell'ottica di una ritraduzione che punta a ripristinare le specificità del testo originario, a livello ermeneutico, stilistico e filologico; inoltre, la ritraduzione deve anche fare i conti con

²¹⁴ Su questi punti si veda la nota 149 alla sezione 4.4.9.6 del capitolo precedente.

²¹⁵ «Scendete: non c'è che un **miglio** per arrivare all'albergo» (Pivano 1949: 71), «a settecento **metri** sotto di loro si vedeva la collana e il braccialetto di luci che formano Montreux e Vevey» (Pivano 1949: 233); «tentò di nuovo, alzandosi di un **pollice**, di due **pollici**» (Pivano 1949: 417); «Dick bevve a lungo da una bottiglia di brandy alta novanta **centimetri**» (Pivano 1949: 454).

il fattore intertemporale che intercorre tra il testo fonte e il testo tradotto (Popovič 2006: 101): nell'edizione Einaudi, Pivano si trova a tradurre un contemporaneo; ma chi ritraduce deve anche fare i conti con l'invecchiamento della prima traduzione. Innanzitutto la traduttrice sceglie di fare parlare i personaggi dandosi del “voi” – una forma di cortesia che al lettore di oggi suona inevitabilmente lontana nel tempo, soprattutto quando i personaggi si rivolgono formalmente l'uno all'altro pur essendo legati da un rapporto di amicizia: «Perché non andate a salutarli? Non li trovate simpatici» chiede Nicole e Abe (Pivano 1949: 35)²¹⁶; in secondo luogo, all'orecchio del lettore odierno l'italiano dell'edizione Einaudi appare alquanto datato – «**bioccoli** biondo cenere e oro» (Pivano 1949: 10), «**S'era** tirata giù dalle spalle il costume» (Pivano 1949: 14), «l'uomo **dal** berretto da fantino» (Pivano 1949: 14), «be', è un musicista **fesso**» (Pivano 1949: 19), «è andato **addentro**, non credi?» (Pivano 1949: 19), «Elsie Speers non si prendeva rivincite **d'una** sua sconfitta» (Pivano 1949: 23), «La sua mente immatura non indagò sui rapporti che **v'erano** fra loro» (Pivano 1949: 33), «**Ella** era troppo seria per approfittare della sua abilità per impressionarlo» (Pivano 1949: 33), «dite se non è uno scherzo da **pederasti**» (Pivano 1949: 36), «**pupa** non toglierti le calze» (Pivano 1949: 39), «Abe si stancò del **giuoco**» (Pivano 1949: 48), «vado **alla** guerra» (Pivano 1949: 49), «Rosemary era nel **cinematografo**, ma **nient'affatto al cine**» (Pivano 1949: 50), «**Povero diavolo!** Perché volevi segarlo in due?» (Pivano 1949: 52), «**quell'accidente** di un Champion non aveva nessun bisogno di parlarne» (Pivano 1949: 72), «sentiva così intensamente la gente, che nei momenti di apatia preferiva rimanere nascosto; **veder** uno **impennacchiare** la casualità era una sfida al tono in cui viveva» (Pivano 1949: 135), «devo andare, **giovinotto**» (Pivano 1949: 166), «è una **bella figliuola**» (Pivano 1949: 212), «voi credete **ch'io** non abbia buon senso» (Pivano 1949: 232), «il Señor Pardo y Ciudad Real era un bello **spagnuolo** dai capelli grigi» (Pivano 1949: 360), «il fattore definitivo è **l'alcoolismo**» (Pivano 1949: 368), etc. Infine, anche la nobilitazione contribuisce a far risuonare l'italiano della traduzione di Pivano come una lingua libresca e segnata dal tempo: «Quando Rosemary **giunse** sulla spiaggia [...]» (Pivano 1949: 11), «così sdraiata **udi** per la prima volta le loro voci [...]» (Pivano 1949: 13), «Rosemary si gettò l'accappatoio sulle spalle che già le **dolevano** [...]» (Pivano 1949: 20), «**Vorse** uno sguardo

²¹⁶ Ai tempi di Pivano, il voi era usato come forma intermedia tra il “lei” formale e il “tu” familiare, perciò l'uso del voi tra amici è propriamente giustificato, ma l'effetto sul lettore odierno è completamente diverso.

sulla spiaggia» (Pivano 1949: 21), «le avrebbe **recato** più piacere che dolore [...]» (Pivano 1949: 24), «il signor McKisco **soggiunse** [...]» (Pivano 1949: 36), «la villa e il terreno erano ricavati da una fila di **dimore** di contadini» (Pivano 1949: 44), «Dick finse di non **aver udito**» (Pivano 1949: 51), «Rosemary sonnecchiò tre ore e poi **giacque** sveglia» (Pivano 1949: 64), «le **parve di dover soprassedere** quando dai gradini vide Abe e McKisco» (Pivano 1949: 77), «voi e Rosemary non vi **rassomigliate** veramente» (Pivano 1949: 247), «l'inglese più giovane le aveva fatte **estenuare** sulla pista del bob» (Pivano 1949: 259), «l'altro **scoteva il capo**» (Pivano 1949: 377), etc.

Poiché Fitzgerald scriveva per i suoi contemporanei, la distanza temporale che si crea tra la traduzione di Pivano e il lettore di oggi è asimmetrica rispetto alla distanza temporale esistente tra il testo originario e il suo lettore. Come si vedrà nel prossimo capitolo, chi ritraduce un classico moderno come *Tender Is the Night* deve quindi anche decidere se colmare questo divario temporale, adottando una strategia di traduzione attualizzante, o se mantenerlo con una strategia di traduzione storicizzante.

ANALISI DELLE RITRADUZIONI SUCCESSIVE DI *TENDER IS THE NIGHT*

6.1 RESTAURI E RIFACIMENTI DELL'EDIZIONE EINAUDI

Prima di passare all'analisi delle strategie attualizzanti e storicizzanti in ciascuna delle traduzioni recenti di *Tender Is the Night* (Newton Compton 2011; Baldini Castoldi Dalai 2011; Bur Rizzoli 2012; Minimum Fax 2013; Feltrinelli 2015), è interessante fare alcune precisazioni sulla genesi testuale delle ritraduzioni italiane rispetto all'edizione Einaudi.

Come si è detto al punto 2.2.1.1 di questa ricerca, spesso in editoria parlando di “nuova traduzione” non si specifica se il testo ritradotto è a tutti gli effetti un rifacimento o piuttosto un restauro (Cavagnoli 2016: 57) della prima traduzione. Le cinque ritraduzioni di *Tender Is the Night* arrivano nelle mani del pubblico italiano nelle vesti più o meno tacite di nuove traduzioni²¹⁷, ma non è chiaro se chi ritraduce abbia delineato la propria strategia traduttiva tenendo presenti anche i punti critici dell'edizione Einaudi e delle altre traduzioni italiane del romanzo. Da un lato è vero che comunque ogni ritraduzione, una volta pubblicata, è per sua natura portata a dialogare, oltre che con il testo fonte, anche con le traduzioni già esistenti dell'opera nella cultura d'arrivo: nella definizione stessa di “ritraduzione” è insito un riferimento logico, se non altro, alla prima traduzione del testo fonte (è rispetto a quella traduzione, infatti, che il testo ritradotto si configura come ‘nuovo’ e ‘creativo’); inoltre, ogni traduzione non è che una possibile interpretazione del testo d'origine (Venuti 2013: 4), pertanto la vita del testo fonte, nella sua completezza, è determinata dalla polifonia delle voci traduttive e interpretative che caratterizza il panorama delle ritraduzioni. Questo significa che, anche qualora in fase di lavoro sul testo i traduttori

²¹⁷ Benché l'edizione Feltrinelli sia l'unica a contrassegnare esplicitamente il testo come «nuova traduzione» sulla quarta di copertina, nelle altre edizioni la ritraduzione si evince prima di tutto dal nome dei nuovi traduttori, che nelle edizioni Newton Compton, Rizzoli e Minimum Fax è esplicitato in copertina, mentre nell'edizione Dalai è riportato nel frontespizio.

di *Tender Is the Night* non si fossero confrontati direttamente con la traduzione di Pivano e/o con le altre versioni del romanzo presenti sul mercato editoriale italiano, in realtà in un'ottica intertestuale più ampia, tutte le traduzioni del romanzo di Fitzgerald presuppongono un riferimento silenzioso alle precedenti versioni italiane dell'opera e concorrono, nel complesso, a determinare l'evoluzione testuale ed ermeneutica di *Tender Is the Night*. Allo stesso tempo, però, per capire meglio la pratica della ritraduzione nel mercato editoriale italiano è fondamentale anche capire, attraverso un'analisi testuale comparativa puntuale, se le ritraduzioni recenti del romanzo di Fitzgerald *restaurano* o *rifanno* la traduzione di Pivano.

A titolo d'esempio del lavoro svolto sui testi, si considerino le pagine iniziali di *Tender Is the Night* che, come si è visto nel capitolo precedente, nell'edizione Einaudi presentano non pochi punti critici. L'edizione Newton Compton conserva buona parte dei calchi presenti nella traduzione di Pivano: «French Riviera» (Fitzgerald 2001: 11) è tradotto anche in questo caso con «riviera francese» (Armando 2011: 23) – anziché con Costa Azzurra – «dozen» (Fitzgerald 2001: 11) è reso con «dozzina» (Armando 2011: 23), i «bus boys» (Fitzgerald 2001: 11) restano «i fattorini dell'autobus» – anziché gli aiuto cameriere – «cocoanut oil» (Fitzgerald 2001: 13) è reso di nuovo con «olio di noce» (Armando 2011: 24), «that North guy» (Fitzgerald 2001: 14), riferito a Abe North, è tradotto con «quel tizio del nord» (Armando 2011: 25), «Mrs McKisco was one of those elderly “good sports” preserved by an imperviousness to experience and a good digestion into another generation» (Fitzgerald 2001: 15) conserva il calco finale «La signora McKisco era una di quelle anziane “amicone” preservata in un'altra generazione grazie all'impermeabilità alle esperienze e a una **buona digestione**» (Armando 2011: 27). Come nella traduzione di Pivano, poi, l'ordine degli aggettivi rimane alterato rispetto alle scelte autoriali: «large, proud, rose-colored hotel» (Fitzgerald 2001: 11) è reso con «si erge orgoglioso un grande albergo rosa» (Armando 2011: 23) e il climax di luce presente in «bright, big, clear, wet and shining eyes» (Fitzgerald 2001: 12) è modificato anche in questa edizione con «occhi **chiari**, grandi, **luminosi**, umidi e **scintillanti**» (Armando 2011: 24). Ancora, molte scelte lessicali combaciano con quelle dell'edizione Einaudi: l'inglese «bungalows» (Fitzgerald 2001: 11) è tradotto con «villette» (Armando 2011: 23), «the small of her back» (Fitzgerald 2001: 12) è reso come nella traduzione di Pivano con «l'ultima vertebra della spina dorsale» (Armando 2011: 24), la «faded Buick» (Fitzgerald 2001: 12) resta «una Buick impolverata» (Armando 2011: 23) e le tre bambinaie che lavorano a maglia «to the tune of gossip as formalized as incantation» (Fitzgerald 2001: 12) in italiano «lavorano ai ferri al ritmo di un **chiacchiericcio** rituale»,

riprendendo un'altra scelta lessicale di Pivano (Armando 2011: 24), «childhood» (Fitzgerald 2001: 12) è tradotto con «fanciullezza» (Armando 2011: 24) e anche la zattera galleggiante – «a raft» (Fitzgerald 2001: 13) – rimane una «boa» (Armando 2011: 25), l'onomatopea «wa-waa» (Fitzgerald 2001: 14) è razionalizzata anche in questo caso con «sciabordio» (Armando 2011: 25) «shapes» (Fitzgerald 2001: 14), sagome, è reso sempre con «ombre» (Armando 2011: 24), «She demurred» (Fitzgerald 2001: 15) è tradotto con «Lei esitò a rispondere» (Armando 2011: 26); restano poi alcuni diminutivi presenti anche nell'edizione Einaudi – «scolarette» (Armando 2011: 23), «passettini» (Armando 2011: 24), «gruppetto» (Armando 2011: 25). Anche la struttura sintattica riprende quella dell'edizione Einaudi, conservando sia l'anticipazione dell'aggettivo rispetto al sostantivo – «la trasparente acqua bassa» (Armando 2011: 23), «la serpeggiante strada» (Armando 2011: 23), «l'estremo limite della fanciullezza» (Armando 2011: 24), «i ridicoli basettoni del torace» (Armando 2011: 25) – sia i periodi calcati sull'inglese – «**Tra il gruppo abbronzato e quello bianco, Rosemary trovò un posto, e distese l'accappatoio sulla sabbia**» (Armando 2011: 25), «**Rosemary, provando una vaga antipatia per lei e i suoi compagni, si voltò dall'altra parte**» (Armando 2011: 26). Nel complesso, l'analisi di questo primo capitolo fa supporre che l'edizione Newton Compton restauri la traduzione di Pivano – più che rifarla – e, in effetti, proprio in un'ottica restaurativa se la sintassi e le scelte lessicali di Pivano sono per lo più preservate, gli errori di traduzione vengono invece emendati – «horn» (Fitzgerald 2001: 11) è ritradotto con «clacson» (Armando 2011: 23), «Something tells me we're not going to like this place» (Fitzgerald 2001: 12) è giustamente tradotto con «Qualcosa mi dice che questo posto **non** ci piacerà» (Armando 2011: 24) – e le omissioni sono ripristinate – «The mother's face was of a fading prettiness that would soon be patted with broken veins; her expression was both tranquil and aware in a pleasant way» (Fitzgerald 2001: 11) è reso con «Il viso della madre aveva una grazia che stava appassendo **e presto si sarebbe punteggiato di capillari rotti**; l'espressione era simpatica, insieme tranquilla e consapevole» (Armando 2011: 23); «Her eyes met Rosemary's but did not see her» (Fitzgerald 2001: 14) diventa «I suoi occhi incontrarono quelli di Rosemary, ma non la videro» (Armando 2011: 26)²¹⁸.

²¹⁸ Si noti, tuttavia, che l'omissione della connotazione religiosa riferita alla spiaggia dell'albergo di Gausse – «its bright tan **prayer** rug of a beach» (Fitzgerald 2001: 11) – e il rafforzativo «darn» – «there seems to be so **darn** much formality on this beach» (Fitzgerald 2001: 15) – rimangono inespresi anche in questa edizione.

Anche l'edizione Dalai conserva i calchi dell'edizione Einaudi: «French Riviera» (Fitzgerald 2001: 11) è tradotto di nuovo con «riviera francese» (Cupardo 2011: 31), «dozen» (Fitzgerald 2001: 11) resta «dozzina» (Cupardo 2011: 31), i «bus boys» (Fitzgerald 2001: 11) sono resi ancora una volta con «i ragazzi dell'autobus» (Cupardo 2011: 32), «ballet-dancer» (Fitzgerald 2001: 12) è tradotto con «danzatrice dei balletti» (Cupardo 2011: 33), in «that North guy» (Fitzgerald 2001: 14), reso con «quel tizio del nord», manca ancora una volta il riferimento a Abe North (Cupardo 2011: 35), «Mrs McKisco was one of those elderly “good sports” preserved by an imperviousness to experience and a good digestion into another generation» (Fitzgerald 2001: 15) mantiene il calco finale «La signora McKisco era una di quelle anziane gioviali che conservano, rispetto alla generazione successiva, l'inattaccabilità dall'esperienza e una **buona digestione**» (Cupardo 2011: 37). Riguardo all'ordine degli aggettivi scelti da Fitzgerald per descrivere l'albergo di Gausse e gli occhi di Rosemary, nel primo caso il traduttore ripristina le scelte autoriali – «large, proud, rose-colored hotel» (Fitzgerald 2001: 11) è reso con «un grande e fiero albergo tinto di rosa» (Cupardo 2011: 31) – mentre nel secondo caso il climax di luce rimane ancora alterato – «bright, big, clear, wet and shining eyes» (Fitzgerald 2001: 12) è reso con «occhi **chiari**, grandi, **luminosi**, umidi e **rilucenti**» (Cupardo 2011: 32). Come nell'edizione Newton Compton, molte scelte lessicali ricalcano quelle di Pivano: la spiaggia che si stende davanti all'hotel di Gausse è anche in questo caso «abbagliante» (Cupardo 2011: 31) – «dazzling» nel testo originario (Fitzgerald 2001: 11) – «childhood» (Fitzgerald 2001: 12) è tradotto sempre con «fanciullezza» (Cupardo 2011: 32), «the small of her back» (Fitzgerald 2001: 12) resta «l'ultima vertebra della spina dorsale» (Cupardo 2011: 33), le tre bambinaie che «sat knitting the slow pattern of Victorian England [...] to the tune of gossip as formalized as incantation» (Fitzgerald 2001: 12) in italiano «stavano sedute e lavoravano a maglia i modelli dell'Inghilterra vittoriana [...], **chiacchierando** con un tono formale come quello di un incantesimo» (Cupardo 2011: 33), «raft» (Fitzgerald 2001: 13) è reso di nuovo con «boa» (Cupardo 2011: 34), «shapes» (Fitzgerald 2001: 14) è reso sempre con «ombre» (Cupardo 2011: 35), «She demurred» (Fitzgerald 2001: 15) è tradotto con «Rosemary esitò» (Cupardo 2011: 36), «formality» (Fitzgerald 2001: 15) è reso di nuovo con «convenienze sociali» (Cupardo 2011: 37), «another marvellous moving picture» (Fitzgerald 2011: 15) resta «un altro bel film» (Cupardo 2011: 37). Anche l'anticipazione dell'aggettivo è conservata in diversi punti: «limpida acqua bassa» (Cupardo 2011: 31), «guance illuminate in una splendida fiamma, come l'improvviso rossore dei bambini dopo il freddo bagno della sera» (Cupardo 2011: 32), «la spietata luce del sole» (Cupardo 2011: 33), «parlava inglese con un

lento accento di Oxford» (Cupardo 2011: 34), «aveva sulla spalla un'avvilta orchidea» (Cupardo 2011: 35), «Rosemary si guardò intorno con dissimulato fastidio» (Cupardo 2011: 36). I periodi calcati sull'inglese dell'edizione Einaudi sono invece ristrutturati: «Rosemary trovò un posto **tra la gente abbronzata e quella pallida**, e stese l'accappatoio sulla sabbia» (Cupardo 2011: 35), «Rosemary si girò dall'altra parte, **con un leggero senso di antipatia per lei e i suoi compagni**» (Cupardo 2011: 35); gli errori di traduzione più vistosi sono corretti – «horn» (Fitzgerald 2001: 11) è ritradotto con «clacson» (Cupardo 2011: 32), «Ho il presentimento che questo posto **non** ci piacerà» (Cupardo 2011: 32) –, altri rimangono – «a tanned woman with very white teeth looked down at her» (Fitzgerald 2001: 13) resta «una donna abbronzata, coi denti bianchissimi, **si abbassò** a osservarla» (Cupardo 2011: 34). Infine, le omissioni più cospicue sono ripristinate – «Il viso della madre era di una bellezza appassita e **presto sarebbe stato solcato di venuzze**» (Cupardo 2011: 32), «I suoi occhi incrociarono quelli di Rosemary, ma senza guardarli veramente» (Cupardo 2011: 35) – restano però le omissioni minori presenti in «la luminosa stuoia marroncina di spiaggia» (Cupardo 2011: 31) – nel testo originario «its bright tan **prayer** rug of a beach» (Fitzgerald 2001: 11) – e in «in questa spiaggia si curano molto le convenienze sociali» (Cupardo 2011: 37) – che traduce «there seems to be so **darn** much formality on this beach» (Fitzgerald 2001: 15). Tutto sommato, a giudicare dalle prime pagine della traduzione di Dalai, si direbbe che anche in questo caso sia più opportuno parlare di restauro, anziché di rifacimento dell'edizione Einaudi.

L'edizione Rizzoli evita alcuni calchi presenti nella traduzione di Pivano – «Costa Azzurra» (Santi 2012: 89), «aiutocamerieri» (Santi 2012: 89), «ballerina» (Santi 2012: 91) – ma ne conserva altri – «dozzina» (Santi 2012: 89), «il tizio del Nord» (Santi 2012: 92), «Mrs McKisco era una di quelle anziane “mattacchione”, passate di testimone alle nuove generazioni grazie a una certa insensibilità all'esperienza e a una **buona digestione**» (Santi 2012: 94). Rispetto all'edizione Einaudi, anche in questo caso l'ordine degli aggettivi riferiti all'albergo di Gausse rimane alterato in rapporto alle scelte autoriali – «un hotel **rosa**, imponente e fiero» (Santi 2012: 89) – mentre gli occhi di Rosemary sono definiti «**luminosi**, grandi, **chiari**, umidi e **scintillanti**» (Santi 2012: 91), ripristinando il climax pensato da Fitzgerald. Gli errori di traduzione presenti nell'edizione Einaudi vengono per lo più corretti – «clacson» (Santi 2012: 89), «Qualcosa mi dice che questo posto **non** ci piacerà» (Santi

2012: 90)²¹⁹ – e le omissioni sono ripristinate: «Il viso della madre era di una grazia evanescente, **destinata ben presto a incrinarsi in un mare di capillari rotti**» (Santi 2012: 90), «I suoi occhi incontrarono quelli di Rosemary, ma non la notarono» (Santi 2012: 93), «In questa spiaggia regna una tale **dannata** formalità che non sapevamo se vi avrebbe dato noia» (Santi 2012: 94)²²⁰. Riguardo al lessico, il traduttore tende a discostarsi dalle scelte di Pivano: «la facciata **vermiglia** è **stemperata** da palme **cerimoniose** e davanti all’edificio si apre una **deliziosa** spiaggia» (Santi 2012: 89)²²¹, «Negli ultimi tempi è diventato un **esclusivo** luogo di villeggiatura estiva per **gente di riguardo** e alla moda» (Santi 2012: 89)²²², «sull’orizzonte qualche mercantile **solcava lentamente** il mare verso **ponente**; gli **aiutocamerieri** gridavano nella **corte** dell’hotel; la rugiada **evaporava** sui pini» (Santi 2012: 89)²²³, «Tuttavia l’attenzione era **calamitata** dalla figlia, che **sprigionava** qualcosa di magico dalle **palme rosa** e dalle **gote** accese da una **tenera** fiamma» (Santi 2012: 90)²²⁴, «A cinquanta metri da lì il Mediterraneo **offriva** i suoi pigmenti, attimo dopo attimo, all’**irruente** luce del sole; sotto la balaustra una Buick **dalla carrozzeria stinta** cuoceva sul vialetto dell’hotel» (Santi 2012: 91)²²⁵, «Quando camminava aveva l’andatura di una **ballerina**, non **indugiava pesantemente** sui fianchi, ma si reggeva sui **lombi**» (Santi 2012: 91)²²⁶, «Avvertendo su di sé il **fardello supercilioso** di occhi estranei, la giovane si tolse l’accappatoio e **seguì l’esempio del ragazzino**» (Santi 2012: 91)²²⁷, «raft» (Fitzgerald 2001: 13) è tradotto con «chiatta» (Santi 2012: 92), «wa-waa» (Fitzgerald 2001: 14) è reso con l’onomatopea «ua-uaa» (Santi 2012: 92), «La fautrice della storia era una donna dalla **chioma** bianca, **avvolta** in un abito da sera, un evidente retaggio della serata precedente: le

²¹⁹ Si noti, però, che permane l’errore di traduzione relativo a «a tanned woman with very white teeth looked down at her» (Fitzgerald 2001: 13), tradotto con «una donna abbronzata, dai denti candidi, **si chinò** verso di lei» (Santi 2012: 92).

²²⁰ Rimane invece l’omissione di «its bright tan **prayer** rug of a beach» (Fitzgerald 2001: 11), tradotto con «quel dorato e scintillante tappetino che era la spiaggia» (Santi 2012: 89).

²²¹ «Palme **deferenti** ne rinfrescano la facciata **rosata**, e davanti a esso si stende una **breve** spiaggia abbagliante» (Pivano 1949: 9).

²²² «Recentemente è diventato un **ritrovo** estivo di gente **importante** e alla moda» (Pivano 1949: 9).

²²³ «Qualche mercantile **arrancava** verso **occidente** sull’orizzonte; i **fattorini dell’autobus** gridavano nel **cortile** dell’albergo; la rugiada **asciugava** sui pini» (Pivano 1949: 10).

²²⁴ «Però **gli occhi dell’osservatore si spostavano** rapidamente sulla figlia, che aveva una magia nelle **rosee palme**, e **guance** accese in una **bella** fiamma» (Pivano 1949: 10).

²²⁵ «Cinquanta metri più in là il Mediterraneo **rendeva** minuto per minuto i suoi pigmenti alla **brutale** luce del sole; sotto la balaustra una Buich **coperta di polvere** cuoceva sul viale dell’albergo» (Pivano 1949: 11).

²²⁶ «Quando camminava aveva l’andatura di una **danzatrice di balletto**: non **si abbandonava** sui fianchi, ma si reggeva sull’**ultima vertebra della spina dorsale**» (Pivano 1949: 11).

²²⁷ «**Sentendosi scrutata** severamente da visi estranei, si tolse l’accappatoio e **lo seguì**» (Pivano 1949: 12).

sbocciava in testa ancora un diadema, e una **sconfortata** orchidea **languiva** sulla spalla» (Santi 2012: 92-93)²²⁸, «Dietro di lei **spuntava** un uomo **elegante** con un berretto da fantino, in **calzamaglia** a righe rosse» (Santi 2012: 93)²²⁹, «Vi troviamo **divina** e ci stavamo chiedendo perché non **foste** in America a fare un altro dei vostri **meravigliosi** film» (Santi 2012: 94)²³⁰. Infine, anche le strutture sintattiche variano rispetto all'edizione Einaudi: «Prima delle otto **un uomo in accappatoio blu scendeva in spiaggia**. [...] **Poi** se ne andava, **e allora** sulla spiaggia e la baia calava il silenzio per un'ora» (Santi 2012: 89)²³¹, «Rosemary **provò una vaga antipatia per lei e i suoi compagni** e distolse lo sguardo» (Santi 2012: 93)²³². In linea di massima, a giudicare da queste prime pagine si direbbe che l'edizione Rizzoli si distingue alquanto dalla traduzione di Pivano e si configuri, pertanto, come un vero e proprio rifacimento.

Nell'edizione Minimum Fax i calchi presenti nella traduzione di Pivano sono in parte conservati – «Riviera francese» (Latronico 2013: 53), «dozzina» (Latronico 2013: 53), «La signora McKisco era una di quelle anziane “vecchie rocce” preservate sino alla generazione successiva dall'impermeabilità a ogni esperienza e dalla **buona digestione**» (Latronico 2013: 59) – e in parte corretti – «i factotum dell'albergo» (Latronico 2013: 54), «ballerina» (Latronico 2013: 55), «quel tizio, North» (Latronico 2013: 56). L'ordine degli aggettivi riferiti all'albergo di Gausse e agli occhi di Rosemary è ristabilito – «un albergo grande, imponente e color **rosa**» (Latronico 2013: 53), «Gli occhi erano **accesi**, grandi, **chiari**, umidi e **brillanti**» (Latronico 2013: 54); gli errori di traduzione sono emendati – «Tempo un'ora e i **clacson** delle automobili prendevano a risuonare fra i tornanti» (Latronico 2013: 54), «Qualcosa mi dice che questo posto **non** ci piacerà» (Latronico 2013: 55), «una donna abbronzata dai denti bianchissimi **le gettò uno sguardo condiscendente**» (Latronico 2013: 56) – e le omissioni più cospicue sono colmate: «Il volto della madre mostrava una grazia appena sbiadita, **che di lì a poco sarebbe stata carezzata da un reticolo di venuzze**»

²²⁸ «L'autrice della storia era una donna dai **capelli** bianchi vestita in abito da sera evidentemente un lascito della sera precedente, perché **aveva** ancora un diadema in testa e una **afflitta** orchidea le **spirava** sulla spalla» (Pivano 1949: 13).

²²⁹ «Dietro di lei, vi era un **bell'uomo** con un berretto da fantino e un **costume** a righe rosse» (Pivano 1949: 14).

²³⁰ «Vi troviamo tutti assolutamente **meravigliosa**, e vorremmo sapere perché non **siete** in America a fare un altro **bel** film» (Pivano 1949: 15).

²³¹ «Prima delle otto **un uomo scendeva sulla spiaggia in un accappatoio azzurro** [...]. **Quando** se ne era andato, spiaggia e baia restavano in pace per un'ora» (Pivano 1949: 9-10).

²³² «Rosemary, **provando una lieve antipatia per lei e i suoi compagni**, **si voltò** dall'altra parte» (Pivano 1949: 13).

(Latronico 2013: 54), «I suoi occhi incrociarono quelli di Rosemary, ma senza vederla» (Latronico 2013: 58)²³³. La sintassi conserva i due calchi dall'inglese – «**Fra la gente scura e quella chiara**, Rosemary trovò uno spazio e distese l'accappatoio sulla sabbia» (Latronico 2013: 57), «Rosemary, **sviluppando una vaga antipatia nei confronti di lei e dei suoi amici**, si voltò» (Latronico 2013: 58) – ma in altri punti varia rispetto all'edizione Einaudi – «dieci anni fa [l'albergo] restava praticamente deserto non appena la clientela inglese si spostava a nord, **ad aprile**» (Latronico 2013: 53)²³⁴, «Avevano un tono allegro, ma erano chiaramente senza destinazione, e annoiate da ciò – **anche perché una destinazione qualunque non sarebbe andata davvero bene**» (Latronico 2013: 55)²³⁵. Infine, le scelte lessicali si discostano sensibilmente dall'edizione Einaudi: «**un palmizio s'inchina** a rinfrescarne la facciata **arrossata**, mentre di fronte a esso si stende una spiaggia **stretta e luminosa**» (Latronico 2013: 53)²³⁶, «Ora gli si sono raggruppati attorno diversi **bungalow**» (Latronico 2013: 53)²³⁷, «l'albergo e la sua stuoia di spiaggia **bruna e lucente** erano una cosa sola» (Latronico 2013: 53-54)²³⁸, «un mattino di giugno del 1925, una **carrozza** condusse una donna e sua figlia all'albergo di Gausse» (Latronico 2013: 54)²³⁹, «la figlia aveva **incantevoli palmi rosati** e le guance **illuminate di una luce magnifica**, come il rossore **entusiasta** di un bimbo **rinfrescato dal bagno serale**» (Latronico 2013: 54)²⁴⁰, «i capelli **la incorniciavano come uno stemma araldico**, in un'esplosione di **tirabaci, ricci e ghirigori** oro e biondo cenere» (Latronico 2013: 54)²⁴¹, «**Scriverò** subito di trovarci i biglietti per il **traghetto**» (Latronico 2013: 55)²⁴², «Camminava come una **ballerina**, senza

²³³ Permangono, però, l'omissione di «its bright tan **prayer** rug of a beach» (Fitzgerald 2001: 11) – «L'albergo e la sua stuoia di spiaggia bruna e lucente erano una cosa sola» (Latronico 2013: 53-54) e di «there seems to be so **darn** much formality on this beach» (Fitzgerald 2001: 15) – «su questa spiaggia sembra tutto così formale» (Latronico 2013: 60).

²³⁴ «Dieci anni fa, **quando in aprile** la clientela inglese andava verso il Nord, era quasi deserto» (Pivano 1949: 9).

²³⁵ «Parlavano entrambe con allegria, ma evidentemente erano senza meta e questo le seccava: per di più **non qualsiasi meta sarebbe andata bene**» (Pivano 1949: 11).

²³⁶ «**Palme deferenti** ne rinfrescano la facciata **rosata**, e davanti a esso si stende **una breve spiaggia abbagliante**» (Pivano 1949: 9).

²³⁷ «Ora molte **villette** vi si raggruppano intorno» (Pivano 1949: 9).

²³⁸ «L'albergo e **quel luminoso pezzetto di stuoia** che era la spiaggia, erano una cosa sola» (Pivano 1949: 9).

²³⁹ «Una mattina di giugno del 1925 una **victoria** portò una donna e sua figlia all'albergo di Gausse» (Pivano 1949: 10).

²⁴⁰ «La figlia aveva **una magia nelle rosee palme**, e guance **accese in una bella fiamma**, come il **trepido** rossore dei bimbi dopo il **bagno freddo serale**» (Pivano 1949: 10).

²⁴¹ «I capelli, **cingendola come uno scudo di blasone**, esplodevano in **riccioli e onde e bioccoli** biondo cenere e oro» (Pivano 1949: 10).

²⁴² «**Telegraferò** subito per i biglietti del **piroscafo**» (Pivano 1949: 11).

pesare sulle **anche**, ma quasi sostenuta dalle **reni**» (Latronico 2013: 55)²⁴³, «A cinquanta metri di distanza il Mediterraneo **cedeva il suo colore** attimo dopo attimo alla **canicola** brutale; al di là del **parapetto**, una Buick **sbiadita arrostita** sul vialetto dell'albergo» (Latronico 2013: 55)²⁴⁴, «tre **balie** inglesi **erano sedute a sferruzzare** [...] al ritmo di **pettegolezzi strutturati come incantesimi**» (Latronico 2013: 55-56)²⁴⁵, «un uomo calvo, con monocolo e **calzoncini**, la osservava con attenzione, sporgendo il petto **villosa** e tirando in dentro un ombelico **sgradevole**» (Latronico 2013: 56)²⁴⁶, «Sa, ci sono gli **squali**, più in là, oltre la **piattaforma**» (Latronico 2013: 57)²⁴⁷, «si accorse di avere la pelle **leggermente abbrustolita** dal caldo, mentre ascoltava **il ua-uaaa tenue, spossato, del risucchio delle onde**» (Latronico 2013: 57)²⁴⁸, «A poca distanza una giovane donna, sdraiata sotto una **tettoia** di ombrelloni, **compilava** una lista di cose da un libro **squadernato** sulla sabbia» (Latronico 2013: 58)²⁴⁹, «Lei minimizzò» (Latronico 2013: 59)²⁵⁰. Ne consegue che, a primo impatto, anche l'edizione Minimum Fax ha le caratteristiche di un rifacimento, più che di un restauro.

L'edizione Feltrinelli elimina i calchi presenti nella traduzione di Pivano – «Costa Azzurra» (Pantaleo 2015: 13), «decina» (Pantaleo 2015: 13), «gli aiutocameriere» (Pantaleo 2015: 13), «una ballerina classica» (Pantaleo 2015: 15), «quel North» (Pantaleo 2015: 16), «Mrs Mckisco era una di quelle “simpaticone” attempate, impermeabili all'esperienza e **che sanno assimilarsi bene a un'altra generazione**» (Pantaleo 2015: 18) – corregge gli errori di traduzione – «cominciavano a risuonare i **clacson** delle macchine» (Pantaleo 2015: 14), «Qualcosa mi dice che questo posto **non** ci piacerà» (Pantaleo 2015: 14), «una donna abbronzata con i denti bianchissimi **la guardava dall'alto**» (Pantaleo 2015: 16) – e colma le omissioni – «L'albergo e la spiaggia, una luminosa **stuoia da preghiera** ambrata, erano

²⁴³ «Quando camminava aveva l'andatura di una **danzatrice di balletto**: non si abbandonava sui **fianchi**, ma si reggeva **sull'ultima vertebra della spina dorsale**» (Pivano 1949: 11).

²⁴⁴ «Cinquanta metri più in là, il Mediterraneo **rendeva** minuto per minuto i suoi **pigmenti** alla brutale luce del sole; sotto la **balastra** una Buich **coperta di polvere cuoceva** sul viale dell'albergo» (Pivano 1949: 11).

²⁴⁵ «Tre **bambinaie** inglesi **lavoravano a maglia** [...] **chiacchierando in un tono convenzionale come un rito**» (Pivano 1949: 11).

²⁴⁶ «Un uomo calvo, col monocolo, il petto **peloso** in fuori e l'**ombelico risucchiato in dentro**, la guardava attentamente» (Pivano 1949: 12).

²⁴⁷ «Sapete, ci sono i **pescicani** dietro la **boa**» (Pivano 1949: 12).

²⁴⁸ «Senti la pelle **cuocere** un po' nel clore e udi **il lieve ciangottio esausto delle onde morenti**» (Pivano 1949: 13).

²⁴⁹ «Più vicino a lei, una giovane donna era sdraiata sotto un tetto di ombrelloni e **copiava** qualcosa da **un libro aperto** sulla sabbia» (Pivano 1949: 14).

²⁵⁰ «Lei esitò a rispondere» (Pivano 1949: 14).

una cosa sola» (Pantaleo 2015: 13), «Il viso della madre era di una bellezza evanescente **che presto sarebbe stata punteggiata di capillari rotti**» (Pantaleo 2015: 14), «I suoi occhi incrociarono quelli di Rosemary, ma non la videro davvero» (Pantaleo 2015: 17), «Fecero il gesto **superfluo** di farle posto» (Pantaleo 2015: 18), «Su questa spiaggia sono tutti così formali, **accidenti**, che non sapevamo se si sarebbe offesa» (Pantaleo 2015: 18). L'ordine degli aggettivi scelti dall'autore per descrivere l'albergo di Gausse e gli occhi di Rosemary è ripristinato – «un grande albergo fiero, del colore delle rose» (Pantaleo 2015: 13), «Aveva occhi **accesi**, grandi, **chiari**, umidi e **brillanti**» (Pantaleo 2015: 14); inoltre le scelte lessicali e sintattiche non combaciano quasi mai con l'edizione Einaudi – «Le palme deferenti rinfrescano la **facciata rosea** e lì di fronte si stende una **piccola spiaggia abbacinante**» (Pantaleo 2015: 13), «ora lì vicino c'è un agglomerato di bungalow» (Pantaleo 2015: 13), «la figlia aveva **qualcosa di magico nei palmi rosa** e le guance accese da una fiamma **seducente**, come **l'emozionante** rossore dei bambini dopo i freddi bagni serali» (Pantaleo 2015: 14), «Parlavano in tono allegro, ma era chiaro che non avevano una meta fissa e questo le seccava; **per di più non si sarebbero accontentate di una meta qualsiasi**» (Pantaleo 2015: 14), «Quando camminava **incedeva** come una **ballerina classica**, non si adagiava sui **fianchi** ma si reggeva sulle **reni**» (Pantaleo 2015: 15), «una Buick **sbiadita** cuoceva nel vialetto dell'albergo» (Pantaleo 2015: 15), «Tre bambinaie inglesi erano sedute a sferruzzare [...] **su una melodia di pettegolezzi cerimoniosi come un incantesimo**» (Pantaleo 2015: 15), «Raggiunse la **zattera galleggiante** senza fiato» (Pantaleo 2015: 16), «Rosemary **trovò spazio tra il gruppo scuro e quello chiaro** e stese l'accappatoio sulla sabbia» (Pantaleo 2015: 16), «in quella calura sentiva la pelle **arrostirsi** un po' e ascoltava il debole **ua-uaaa esausto delle onde che spiravano**» (Pantaleo 2015: 16), «Rosemary **provò una vaga antipatia per lei e i suoi compagni e si girò dall'altra parte**» (Pantaleo 2015: 17), «[La donna] si era abbassata il costume sulle spalle, e **la schiena di un bruno rubizzo**, in contrasto con il filo di perle **color panna**, splendeva al sole» (Pantaleo 2015: 17), «Rosemary **si schermì** (Pantaleo 2015: 17)», «Mrs Mckisco era una di quelle “**simpaticone**” attempate» (Pantaleo 2015: 18). Come si evince da queste prime pagine, tenendo presente anche che chi scrive ha ritradotto in prima persona il romanzo di Fitzgerald, l'edizione Feltrinelli è a tutti gli effetti un rifacimento dell'edizione Einaudi.

A riprova delle ipotesi fatte finora, si consideri che le tendenze osservate in queste prime pagine trovano riscontro anche nei capitoli successivi. In particolare, per quanto riguarda il restauro, è significativo che l'edizione Dalai conservi le omissioni più cospicue

presenti nella traduzione di Pivano al capitolo secondo²⁵¹, dodicesimo²⁵², quattordicesimo²⁵³ e sedicesimo²⁵⁴ del primo libro, ma anche nell'ottavo²⁵⁵, nel nono²⁵⁶, nel decimo²⁵⁷, nel tredicesimo²⁵⁸, nel diciassettesimo²⁵⁹, nel ventitreesimo capitolo²⁶⁰ del secondo libro, nonché al settimo²⁶¹, all'ottavo²⁶² e al decimo²⁶³ capitolo del terzo libro. Si noti inoltre che, mentre

²⁵¹ «Noon dominated sea and sky – even the white line of Cannes, five miles off, had faded to a mirage of what was fresh and cool; **a robin-breasted sailing boat pulled in behind it a strand from the outer, darker sea**» (Fitzgerald 2001: 19) è tradotto con «Il mezzogiorno sovrastava cielo e mare: persino la linea bianca di Cannes, a circa otto chilometri, si era sbiadita in un miraggio di frescura» (Cupardo 2011: 41).

²⁵² «I want you terribly – **let's got to the hotel now**» (Fitzgerald 2001: 64) è reso con «Ti voglio» (Cupardo 2011: 96).

²⁵³ «We'll turn in early tonight, Abe, after this drink. **You don't want to be poured on the boat**» (Fitzgerald 2001: 71) in italiano diventa «Torniamo indietro presto, stasera, Abe. Finito questo bicchiere» (Cupardo 2011: 105).

²⁵⁴ «[There she was,] cutting a new cardboard paper doll **to pass before its empty harlot's mind**» (Fitzgerald 2001: 80) anche in questo caso è edulcorato con «[Eccola] che tagliava nel cartone la sagoma di una nuova bambola» (Cupardo 2011: 116).

²⁵⁵ «Dorothy Perkins roses dragged patiently through each compartment slowly wagging with the motion of the funicular, letting go at the last to swing back to their rosy cluster. **Again and again these branches went through the car**» (Fitzgerald 2001: 164) è tradotto con: «Le rose Dorothy Perkins scivolavano placide da uno scompartimento all'altro, ondeggiando calme al movimento della funicolare e cedendo all'ultimo per tornare improvvisamente al loro cespuglio» (Cupardo 2011: 219).

²⁵⁶ «She felt: There, that'll show him, how conceited; how he could do with me; oh, wasn't it wonderful! I've got him, he's mine. **Now in the sequence came flight, but it was all so sweet and new that she dawdled, wanting to draw all of it in**» (Fitzgerald 2001: 171) è reso con: «Pensò: “Bene, così impara quell'arrogante; come ci sa fare; oh, è stato magnifico! L'ho conquistato, è mio» (Cupardo 2011: 228).

²⁵⁷ «Baby was right and she knew it. **Face to face, her father would have it on almost any clergyman**» (Fitzgerald 2001: 175) diventa: «Baby aveva ragione, e lei ne era consapevole» (Cupardo 2011: 232).

²⁵⁸ «Dick's expression did not encourage this note so Franz dropped it **with the punctuation of his tongue leaving his lip quickly**» (Fitzgerald 2001: 192) è tradotto con: «Ma dall'espressione di Dick, Franz si rese conto che questo argomento non lo aveva molto toccato. Lo abbandonò subito» (Cupardo 2011: 254).

²⁵⁹ «**The air was full of politics, and the slap of cards.** Tommy was at a table laughing his martial laugh» (Fitzgerald 2001: 215) è reso con «Tommy era seduto a un tavolino e rideva con la sua risata sguaiata» (Cupardo 2011: 282).

²⁶⁰ «Baby began to race against the day; **sometimes on the broad avenues she gained but whenever the thing that was pushing up paused for a moment, the gusts of wind blew here and there impatiently and the slow creep of light began once more**» (Fitzgerald 2001: 175-176) è sintetizzato in: «Baby iniziò a correre incontro alla luce del mattino» (Cupardo 2011: 323).

²⁶¹ «But that was for the daytime – toward evening with the inevitable diminution of nervous energy, her spirits flagged, **and the arrows flew a little in the twilight**» (Fitzgerald 2001: 311) è reso con: «Ma tutto questo avvenne di giorno: verso sera, quando inevitabilmente la forza d'animo si indebolisce, il suo umore cambiò» (Cupardo 2011: 401).

²⁶² «**Oh, say can you see the tender color of remembered flash?** – while at the stern of the battleship arose in rivalry the Star-Spangled Banner» (Fitzgerald 2001: 319) in traduzione perde la parte iniziale: «Nel frattempo, sulla poppa della corazzata, si alzò la nemica bandiera stellata» (Cupardo 2011: 411). Poco sotto, «Moment by moment all that Dick had taught her fell away and she was ever nearer to what she had been in the beginning, **prototype of that obscure yielding up of swords that was going on in the world about her**» (Fitzgerald 2001: 320) la traduzione italiana perde l'iconocità: «Ciò che Dick le aveva insegnato stava svanendo minuto per minuto, e Nicole fu sempre più vicina a raggiungere uno stato primordiale» (Cupardo 2011: 411).

²⁶³ «Dick got up and, as he absorbed the situation, his self-knowledge assured him that he would undertake to deal with it – the old fatal pleasingness, the old forceful charm, swept back **with its cry of “Use me!”**» (Fitzgerald 2001: 324) è reso con: «Si alzò, e mentre meditava sulla situazione la sua coscienza gli garantì che vi si sarebbe immischiato: era l'antica e fatale compiacenza, l'antico e violento fascino» (Cupardo 2011: 417).

la dedica a Gerald e a Sara Murphy è reintegrata nell'edizione Dalai, l'epigrafe tratta da *Ode to a Nightingale* di Keats continua a mancare sia nella traduzione di Cupardo, sia nell'edizione Newton Compton, causando un impoverimento intertestuale e intratestuale notevole rispetto al testo originario. Riguardo agli errori di traduzione segnalati nell'edizione Einaudi al capitolo precedente, alcuni sono replicati anche nelle edizioni Newton Compton²⁶⁴ e Dalai²⁶⁵; lo stesso avviene per i calchi, lessicali²⁶⁶ e sintattici²⁶⁷. Certi giochi

²⁶⁴ «L'uomo con la chioma leonina era **disteso sulla boa**» (Armando 2011: 28), «L'autista, uno **zar** del periodo di Ivan il Terribile» (Armando 2011: 33), «Dick **si lasciò cadere a terra**» (Armando 2011: 34), «Lungo il villaggio era tutto polveroso [...] le **carreggiate** casuali lasciate solo un momento prima» (Armando 2011: 41), «la cattiveria di una **cuoca**» (Armando 2011: 44), «Ogni giorno mi aspetto che mi annunci un attacco di **ruggine polverosa o di escrementi di mosche** o di peronospora» (Armando 2011: 44), «pensieri profondi per **laici**» (Armando 2011: 133).

²⁶⁵ «L'uomo con la testa leonina si era **sdraiato sulla boa**» (Cupardo 2011: 39), «È **andato sotto...** non credi Albert?» (Cupardo 2011: 40), «Un lungo cane basso e nero le abbaìò, e **una dozzina di accompagnatori** si svegliarono scattando» (Cupardo 2011: 46), «L'autista, uno **zar** russo del periodo di Ivan il Terribile» (Cupardo 2011: 47), «Rosemary si fermò ad asciugarsi sulle **cassette**, felice» (Cupardo 2011: 55), «Ci ha invitato a **pranzo**, venerdì» (Cupardo 2011: 56), «Girarono l'angolo formato da alcune **tettoie**» (Cupardo 2011: 57), «Tutto era pieno di polvere [...], la **strada**, lasciata un attimo prima ma simile al sentiero» (Cupardo 2011: 60), «i modi sgarbati di una **cuoca**» (Cupardo 2011: 64), «fu contenta di non essergli vicino, a **pranzo**» (Cupardo 2011: 67), «riflessioni profonde per i **laici**» (Cupardo 2011: 206).

²⁶⁶ «Rosemary **si diede un po' d'importanza**» (Armando 2011: 32), «Un mare dai colori misteriosi, [...] verde come un latte e menta, celeste come **acqua di lavanda**, scuro come il vino» (Cupardo 2011: 47), «Un cavallo di plastica **pneumatico**» (Armando 2011: 36), «**i letti di morte** rendono le persone stanche» (Cupardo 2011: 59), «il **vino rosato** del pranzo» (Armando 2011: 41; Cupardo 2011: 60), «Per **riassumere** il punto di vista di Rosemary» (Armando 2011: 43), «Cercherò di salvarle la **ragione**» (Armando 2011: 44), «Salverò le sue **ragioni**» (Cupardo 2011: 64); «La **corda della gioia** suonò in lei» (Cupardo 2011: 68), «portò il mozzicone **freddo** alla bocca» (Armando 2011: 58), «avevano passato bei momenti insieme nelle notti **bianche**» (Armando 2011: 168).

²⁶⁷ «Erano quasi le due **quando entrarono in sala da pranzo**» (Armando 2011: 30), «**Soprattutto c'era** l'odore dei russi **lungo la costa**» (Armando 2011: 33), «M'interessa più di tutti: Geneveva de Momus» (Armando 2011: 35), «Mi piacerebbe molto di più girare un film con lei piuttosto che con qualsiasi altra ragazza, **da quando Connie Talmadge era una bambina**» (Armando 2011: 40; Cupardo 2011: 59), «Scese un altro gradino e raggiunse un muretto curvo; **guardò, duecento metri sotto, il Mediterraneo**» (Cupardo 2011: 61), «Provando una lieve vergogna per McKisco, Rosemary **aspettò, con aria placida, ma interiormente in fiamme, il ritorno di Dick Diver**» (Armando 2011: 50); «la signora Speers ricordò chiamate notturne alla morte e alla sventura **quando era moglie di un dottore**» (Cupardo 2011: 89); «**Nel buio ristorante fumoso**, che odorava di cibi crudi del *buffet*, **scivolò l'abito azzurro-cielo di Nicole** come un lembo errante del cielo fuori» (Armando 2011: 64), «**Nel buio e fumoso ristorante**, che aveva l'odore del cibo curdo del *buffet*, **si inserì l'abito azzurro cielo di Nicole** come un segmento vagante dell'aria» (Cupardo 2011: 95); «Il corpo, **quando Dick lo sollevò**, era leggero e denutrito» (Armando 2011: 111); «**Dick sentiva la mancanza di qualcosa, da quando era arrivato due giorni prima**, e la scambiò per la sensazione provata nei chiusi vicoli e niente di più» (Armando 2011: 117); «**Facendo i bagagli tra i mucchi di scatole e di carta velina dei tanti acquisti** Dick e Nicole partirono per la riviera a mezzogiorno» (Armando 2011: 157); «Il vice console, un giovanotto affaticato dal troppo lavoro di nome Swanson, **arrivò e s'avviarono verso il tribunale**» (Armando 2011: 212); «**Non una volta, ma due volte dice Von Cohn**» (Armando 2011: 226); «La mattina dopo, quasi alle calcagna della domestica che portava il caffè, **Mary entrò nella loro stanza**» (Armando 2011: 234), «**La mattina dopo Mary**, seguendo da vicino il domestico che portava il caffè, **entrò nella loro stanza**» (Cupardo 2011: 367).

di parole sono poi proposti tali e quali all'edizione Einaudi²⁶⁸; allo stesso modo, l'ironia è sacrificata con l'omogeneizzazione²⁶⁹. Infine, come nella traduzione di Pivano, gli ibridi fonetici sono standardizzati²⁷⁰, alcuni elementi culturospecifici sono addomesticati²⁷¹ e i passaggi eterolingui sono messi in evidenza dall'uso del corsivo²⁷² – a cui l'autore evita invece deliberatamente di ricorrere. Ancora più indicativamente, le scelte lessicali spesso coincidono con quelle di Pivano, anche quando non aderiscono alla lettera del testo originario²⁷³.

Nel complesso, quindi, mentre le edizioni Rizzoli, Minimum Fax e Feltrinelli si configurano a tutti gli effetti come nuove traduzioni del testo d'origine, le edizioni Newton Compton e Dalai restaurano la traduzione di Pivano, ma poiché ne ricalcano diversi punti critici a livello lessicale, sintattico e strutturale, in un'ottica ritraduttiva di miglioramento – come enunciato dagli studiosi della «retranslation hypothesis» – il restauro in realtà non è sempre ben riuscito.

²⁶⁸ «La signora e il signor Non-batter-ciglio sono arrivati» (Armando 2011: 37); «Non ho detto zie, ho detto pantaloni» (Cupardo 2011: 284).

²⁶⁹ «Hanno in mente di conoscere gente altolocata» (Armando 2011: 37); «Sperando di potersi unire alla gente importante» (Cupardo 2011: 53); «La volete smettere di parlare, per favore!», «Dovete smetterla subito, chiaro?» (Armando 2011: 54-55); «Potreste cortesemente smetterla di parlare?», «Basta, smettetela subito» (Cupardo 2011: 81-82).

²⁷⁰ «Il signor» (Armando 2011: 100), «dottor» (Armando 2011: 100), «madri delle medaglie d'oro» (Armando 2011: 103), «Bene» (Armando 2011: 208), «Mister» (Cupardo 2011: 152), «dottore» (Cupardo 2011: 152) e «Gold-Star Mothers» (Cupardo 2011: 156).

²⁷¹ «Table d'hôte luncheon» (Fitzgerald 2001: 20) è tradotto con «pranzo di pensione» (Armando 2011: 30); «vaudeville» (Fitzgerald 2001: 23) è reso con «varietà» (Armando 2011: 33), «country estaminets» (Fitzgerald 2001: 24) diventa «chiosco» (Cupardo 2011: 47), «garçon» e «chasseur» (Fitzgerald 2001: 26) sono tradotti con: «cameriere» e «autista» (Armando 2011: 35), «tingling curry» (Fitzgerald 2001: 30) è reso con «stufato indiano piccante» (Armando 2011: 38), «Brady said with a faintly defiant **cockney** accent» (Fitzgerald 2001: 32) è generalizzato in «Brady parlava con un accento leggermente **insolente**» (Cupardo 2011: 58).

²⁷² Si noti che nell'edizione Newton Compton questi passaggi sono tradotti in italiano a piè di pagina.

²⁷³ «Mrs McKisco was a shabby-eyed, pretty young woman with a disheartening intensity» (Fitzgerald 2001: 16) è tradotto, come nell'edizione Einaudi, con: «La signora McKisco era una donna **giovane** e **graziosa** con dei **brutti** occhi dall'intensità disarmante» (Armando 2011: 27); «Now, Royal, don't be too ghastly for words» (Fitzgerald 2001: 16) è reso con: «Su, Royal, **non esagerare**» (Armando 2011: 27) e con «Ora, Royal, **non esagerare** con le parole» (Cupardo 2011: 38); «Mother – aren't there some things I don't have to do?» (Fitzgerald 2001: 21) è tradotto con: «Mamma, **non potrei andarci un altro giorno?**» (Cupardo 2011: 44); «We go in, we take food and drink, so it's a substantial invitation» (Fitzgerald 2001: 25) è reso con: «**Noi si fa** il bagno, si mangia e si beve, perciò questo è un invito vero e proprio» (Armando 2011: 34); «We've been abroad a long time» (Fitzgerald 2001: 25) diventa: «È da tanto che siamo **in Europa**» (Cupardo 2011: 49); «Dick went into the dressing tent and inspired a commotion by appearing in a moment clad in transparent black lace drawers» (Fitzgerald 2001: 30) è reso con: «Dick entrò nel **capanno** e creò scompiglio uscendo subito dopo in **mutandine di pizzo nero trasparenti**» (Armando 2011: 38), «Where are you staying? Oh, yes, at Gausse's» (Fitzgerald 2001: 33) resta: «Dove **abitare?** Oh, sì, da Gausse» (Armando 2011: 40), «the striking of a clock» (Fitzgerald 2001: 41) è tradotto con: «la **suoneria** di un orologio» (Armando 2011: 47).

6.2 TRADUZIONI STORICIZZANTI E TRADUZIONI ATTUALIZZANTI

Nel secondo capitolo della presente ricerca, si è detto che le ritraduzioni possono essere motivate da necessità filologiche, ermeneutiche, ideologiche, estetiche, commerciali o linguistiche. Nel caso delle nuove traduzioni di *Tender Is the Night*, oltre alla necessità filologica di colmare le criticità evidenziate nella traduzione di Pivano²⁷⁴, la scadenza dei diritti d'autore – nel 2011 – è stata certamente uno dei fattori determinanti dell'ondata ritraduttiva che negli ultimi anni ha investito l'opera di Fitzgerald. Tuttavia, come spesso accade nella ritraduzione dei classici moderni, un'altra delle ragioni fondamentali che ha spinto le grandi case editrici italiane a proporre una nuova traduzione del romanzo è senza dubbio la necessità di riavvicinare sul piano linguistico il testo fonte al lettore odierno. Le traduzioni invecchiano più rapidamente del testo d'origine, soprattutto «se si usa una lingua storicizzata in modo forzato e artificioso, o se si usa una lingua molto moderna, gergale, spesso destinata ad attraversare come una meteora l'atmosfera linguistica di un certo Paese» (Cavagnoli 2016: 61); come si è detto nel capitolo precedente, la traduzione di Pivano risulta obsoleta all'orecchio del lettore attuale, pertanto sul piano della modulazione stilistica (Leuven-Zwart 1989: 161; Leuven-Zwart 1990: 74) i nuovi traduttori sono stati chiamati a confrontarsi con la necessità cogente di 'rinfrescare' la lingua del romanzo e a decidere in che misura storicizzare o attualizzare (Popovič 2006: 101) l'opera in traduzione.

L'attualizzazione e la storicizzazione saranno ora valutate alla luce di tre parametri: la resa della distanza formale tra i parlanti, la traduzione delle espressioni colloquiali presenti nel romanzo e l'approccio, conservativo o innovativo, verso le parole segnate dal tempo che compaiono nella traduzione di Pivano.

L'edizione Newton Compton sceglie una strategia di traduzione parzialmente attualizzante. La distanza formale tra i parlanti è espressa con l'uso del "lei" ma – forse per effetto di un restauro non sempre efficace dell'edizione Einaudi – nel testo sono presenti più incoerenze: la prima battuta di dialogo tra Campion e Rosemary è espressa con il "voi": «**Sapete...** ci sono gli squali là fuori» (Armando 2011: 25); al capitolo quattro Nicole e Abe

²⁷⁴ Si noti, tra l'altro, che per scrupolo filologico nell'edizione Rizzoli si segue l'edizione postuma del romanzo (curata da Cowley nel 1951); mentre nell'edizione Feltrinelli si apportano le revisioni critiche alla versione del 1934 proposte da Brucoli (1996).

si danno del “lei”, nonostante siano amici da molto tempo: «Perché non **va** a salutarli? Non li **trova** simpatici?» (Armando 2011: 37), al capitolo otto Rosemary si rivolge a Dick dandogli prima del “lei” e poi del “voi”: «Anch’io volevo conoscere tutti voi, specialmente **lei**. Gliel’ho detto che mi sono innamorata a prima vista. [...] Trovo che **siate** la persona più straordinaria che abbia mai conosciuto, dopo mia mamma» (Armando 2011: 52), nel secondo capitolo del terzo libro Royal Dumphy si rivolge a Dick prima con il lei – «Ho avuto il piacere di cenare una sera in quel suo delizioso giardino» (Armando 2011: 220) – e poi con il voi – «Credevo lo sapeste... credevo fosse questa la ragione per cui siete qui» (Armando 2011: 221).

Le espressioni colloquiali del testo d’origine sono rese talvolta con un linguaggio attuale – «You are a ripping swimmer. Jolly good» (Fitzgerald 2001: 15) è reso con: «Lei nuota alla grande. Davvero forte» (Armando 2011: 26); «Mrs McKisco was one of those elderly “good sports” [...]» (Fitzgerald 2001: 15) è tradotto con: «La signora McKisco era una di quelle anziane “amicone” [...]» (Armando 2011: 27); «Abe North may be a good swimmer, but he’s a rotten musician» (Fitzgerald 2001: 18) diventa: «Abe North nuoterà anche bene, ma come musicista fa schifo» (Armando 2011: 28); «Well, if that isn't a pansy’s trick!» (Fitzgerald 2001: 30) è tradotto con: «Be’, se non è uno scherzo da froci!», (Armando 2011: 38); «Baby, you don't take off the stockings, you can spoil ten more pairs.» (Fitzgerald 2001: 13) diventa: «Tesoro, non toglierti le calze, ne potresti rompere altre dieci.» (Armando 2011: 40)²⁷⁵ – e altre volte con espressioni meno recenti – «I can’t stand the **damn** place» (Fitzgerald 2001: 33) è tradotto con: «Non sopporto quel **maledetto** posto» (Armando 2011: 41); «I’m going to invite the two **young men**» (Fitzgerald 2001: 36) è reso con: «Inviterò i due **giovannotti**» (Armando 2011: 43); «It certainly is **coo-coo** but it seems to be true.» (Fitzgerald 2001: 52) diventa: «Di certo è una **follia**, ma sembra vero» (Armando 2011: 56); «That **damn** Champion had no business talking to you about it» (Fitzgerald 2001: 54) è reso con: «Quel Champion **maledetto** doveva farsi i fatti suoi e non dirle niente» (Armando 2011: 57); «Don’t talk **nonsense**, you’ll be right here eating breakfast in an hour» (Fitzgerald 2001: 55) è tradotto con: «Non dica **sciocchezze**, tra un’ora sarà qui a fare colazione» (Armando

²⁷⁵ Si vedano anche questi esempi: «**God**, what a picture!» (Fitzgerald 2001: 32) è reso con: «**Dio**, che film!» (Armando 2011: 40); «You’re a **bully**» (Fitzgerald 2001: 53) è tradotto con: «Lei è un **bullo**» (Armando 2011: 57); «No use **cracking** at America» (Fitzgerald 2001: 60) è reso con: «Inutile **sfottare** l’America» (Armando 2011: 62); «Tired of friends. The thing is to have **sycophants**» (Fitzgerald 2001: 93) è tradotto con: «Sono stanco degli amici. Vogliono avere dei **lecchini**» (Armando 2011: 88).

2011: 58); «I think it's very **foolish**» (Fitzgerald 2001: 57) diventa: «Credo che sia molto **sciocco**» (Armando 2011: 59); «I must go **youngster**» (Fitzgerald 2001: 122) è reso con: «Devo andare, **giovanotto**» (Armando 2011: 110).

Infine, le parole che portano con sé l'*air du temps* dell'epoca di Pivano, sono per lo più sostituite con scelte lessicali prossime al lettore moderno - «Bioccoli» (Pivano 1949: 10) è reso con «riccioli» (Armando 2011: 24); «l'uomo peloso **dalla** bottiglia» (Pivano 1949: 12) è tradotto con: «L'uomo peloso **con la** bottiglia» (Armando 2011: 25); «pescicani» (Pivano 1949: 12) diventa «squali» (Armando 2011: 25); «è andato **addentro**» (Pivano 1949: 19) è reso con «ha scavato in **profondità**» (Armando 2011: 29); «pure» – nel senso di eppure, tuttavia (Pivano 1949: 34) è trasformato in «eppure» (Armando 2011: 37)²⁷⁶.

L'edizione Dalai adotta un'attualizzazione «minima» (Jones e Turner 2004: 164): il pronome di cortesia usato dai personaggi è il “lei”, ma sia i colloquialismi – «Lei è una nuotatrice straordinaria. Veramente brava» (Cupardo 2011: 36); «La signora McKisco era una di quelle anziane giovanili che conservano, rispetto alla generazione successiva, l'inattaccabilità dall'esperienza [...]» (Cupardo 2011: 37); «Abe North può essere anche un bravo nuotatore, ma è uno stupido musicista» (Cupardo 2011: 40); «Caspita» (Cupardo 2011: 42); «Accidenti! Come è successo?» (Cupardo 2011: 49); «Be', ditemi voi se non è un giochino da omosessuali!», (Cupardo 2011: 55); «Baby, non toglerti le calze, potrai sciuparne altre dieci paia.» (Cupardo 2011: 57); «Dio, che film!» (Cupardo 2011: 58); «Lei è piuttosto arrogante» (Cupardo 2011: 84)²⁷⁷ – sia le espressioni che 'rinfrescano' la lingua

²⁷⁶ Inoltre, «Diavolo» (Pivano 1949: 30) è reso con «caspita» (Armando 2011: 35); «pederasti» (Pivano 1949: 36) con «frocì» (Armando 2011: 38); «Pupa» (Pivano 1949: 39) con «tesoro» (Armando 2011: 40); «sciupio» (Pivano 1949: 45) con «stravaganza» (Armando 2011: 43); «invero» (Pivano 1949: 50) diventa «inoltre» (Armando 2011: 46); «cinematografo» (Pivano 1949: 108) è reso con «cinema» (Armando 2011: 78), «rabbuffare» (Pivano 1949: 134) è trasformato in «mettere in riga» (Armando 2011: 92). Si noti, inoltre, che l'elisione del verbo e delle preposizioni davanti a vocali dissimili è eliminata: «S'era» (Pivano 1949: 14) diventa: «**Si era**» (Armando 2011: 26); «**d'una** sconfitta» (Pivano 1949: 23) è reso con: «**di una** frustrazione» (Armando 2011: 31); «**Val** quasi la pena» (Pivano 1949: 31) diventa: «**Vale** quasi la pena» (Armando 2011: 35); «**d'essere**» (Pivano 1949: 38) diventa «**di essere**» (Armando 2011: 39); «**mi vien** voglia» (Pivano 1949: 49) è reso con «**mi viene** voglia» (Armando 2011: 45); «m'era» (Pivano 1949: 69) diventa «mi era» (Armando 2011: 56). «son», «dir», «venir» (Pivano 1949: 71) diventano «sono», «dire», «venire» (Armando 2011: 57), i pronomi «egli» (Pivano 1949: 21), «ella» (Pivano 1949: 60), «costoro» (Pivano 1949: 112) sono sostituiti da «lui» (Armando 2011: 30), «lei» (Armando 2011: 51), «questi» (Armando 2011: 80), le grafie di «giuoco» (Pivano 1949: 48), «alcolica» (Pivano 1949: 72), «taxi» (Pivano 1949: 132), «spagnuolo» (Pivano 1949: 137) sono attualizzate con «gioco» (Armando 2011: 45), «alcolica» (Armando 2011: 71), «taxi» (Armando 2011: 91), «spagnolo» (Armando 2011: 94).

²⁷⁷ Si vedano anche questi esempi: «Penso che sia tutto molto **stupido**; dovrete cercare di evitarlo» (Cupardo 2011: 88); «è inutile **prendere in giro** l'America» (Cupardo 2011: 92); «E se mi fossi **fatto un goccio** che importanza avrebbe?» (Cupardo 2011: 92); «Che **sciocchezza**, tu sei troppo giovane per me» (Cupardo 2011:

di Pivano non sono estremamente attuali – a titolo d’esempio si considerino «Boccoli» (Cupardo 2011: 32); «L’uomo irsuto con la bottiglia» (Cupardo 2011: 34); «squali» (Cupardo 2011: 24); «è andato sotto» (Cupardo 2011: 40); «accidenti» (Cupardo 2011: 49); «omosessuali» (Cupardo 2011: 55); «usura» (Cupardo 2011: 63); «a dire il vero» (Cupardo 2011: 68).

L’edizione Rizzoli adotta un approccio prevalentemente storicizzante: i personaggi si danno del “voi”, anche tra amici – «Nicole si rivolse a Abe: “Perché non **andate** a salutarli? Non li trovate così simpatici?”» (Santi 2012: 109) – le espressioni colloquiali sono piuttosto antiquate - «Mi sembri ancora **un pel di carota**» (Santi 2012: 34), «che il cielo vi aiuti» (Santi 2012: 36), «un dottore di Chicago pensava che fossi un **bolide** a dodici cilindri» (Santi 2012: 38), «mia figlia **ha la testa che non va**» (Santi 2012: 42), «Si fece una strana idea su di lui. Pensava che la **insidiasse**» (Santi 2012: 43), «sono un tale **degenerato maledetto**» (Santi 2012: 46), «che Dio mi aiuti» (Santi 2012: 48), «**perbaccolina**» (Santi 2012: 68), «**diamine**, sapete cosa intendo» (Santi 2012: 74), «era una di quelle **anziane mattacchione**» (Santi 2012: 94), «che razza di scherzo da **checche**» (Fitzgerald 2012: 110) – e la lingua segnata dal tempo dell’edizione Einaudi è conservata in più punti: «Ce l’hai fatta, **figliolo**» (Santi 2012: 30), «sarei così felice di andare da un **alienista**» (Santi 2012: 40), «poteva avere tutti i **giovanotti** che desiderava» (Santi 2012: 44), «per qualche mese era andato avanti in quella catalogazione delle cose di **gioventù**» (Santi 2012: 50), «io sono diventato psichiatra per via di una **fanciulla**» (Santi 2012: 56), «prima mi **debbo** ambientare» (Santi 2012: 70), «il vecchio **dalla chioma** striata» (Santi 2012: 72). Inoltre, l’inversione frequente dell’aggettivo e dell’avverbio - «gli uomini sussurravano nei **dimessi caffè** di Berna e Ginevra» (Santi 2012: 29), «tra i **crystallini laghi** di Costanza e Neuchâtel» (Santi 2012: 29), «nelle vetrine spiccavano i **vivaci manifesti**» (Santi 2012: 29), «con **coinvolgente ferocia** giovani e vecchi scrutavano i fantasmi dei francesi» (Santi 2012: 29), «lo scopo era assicurare i cuori svizzeri di aver preso parte alla **contagiosa gloria** di quei tempi» (Santi 2012: 29), «nutriva la **sghignazzante certezza**» (Santi 2012: 30), «la **sublime quiete** dello studioso» (Santi 2012: 30), «madri che dovevano **sommessamente e falsamente** cantare che non si aggiravano lupi» (Santi 2012: 32), «le acque placide nelle **basse vallate**» (Santi 2012: 33), «la vita era un **perpendicolare avviarsi** a un cielo da

111); «Buonanotte **piccola**» (Cupardo 2011: 112); «Sono stanco degli amici. Sono soltanto **parassiti**» (Cupardo 2011: 132), «svegliati, **stupido!**» (Cupardo 2011: 132).

cartolina» (Santi 2012: 33), «sono fiero di questo caso che ho affrontato con la tua **casuale assistenza**» (Santi 2012: 35)²⁷⁸ –, la scelta di parole di registro medio-alto – «Quando il dottor Richar Diver **giunse** a Zurigo» (Santi 2012: 29), «era un investimento troppo **ragguardevole**» (Santi 2012: 29), «il grande Freud sarebbe **perito** sotto la bomba di un aereo» (Santi 2012: 30), «All’inizio del 1917, quando diventò **arduo** trovare carbone» (Santi 2012: 30), «Quando precede ha la **parvenza** di una biografia» (Santi 2012: 32), «**sfoggiava** la **cupezza** e la **magnificenza** di un Cagliostro» (Santi 2012: 34), «la **vettura** aveva costeggiato la sponda dello Zürichsee» (Santi 2012: 35), «il sole **proruppe** nell’oceano» (Santi 2012: 34), «aveva le labbra **vermiglie**» (Santi 2012: 41), «il cameriere gli riferì che **questi** stava preparando i bagagli» (Santi 2012: 45), «è **accaduto**» (Santi 2012: 46), «**accludeva** sempre un mucchio di foto di sé» (Santi 2012: 47), «ragazze dalle **gote** roventi» (Santi 2012: 54), «**l’incorruttibile** argento vivo» (Santi 2012: 55), «la **disarmante modestia** dell’argomento» (Santi 2012: 56), «due camerieri lasciarono il gruppo e si **recarono** da lei» (Santi 2012: 105), «un **mutamento** qualitativo era già avvenuto» (Santi 2012: 111) – e l’uso del passato remoto e del congiuntivo nel linguaggio colloquiale – per esempio, «**Suppongo** **che** in fondo **sapessi** di avere una chance» (Santi 2012: 31), «Cosa diceva **che** **le** **avesse** **fatto**» (Santi 2012: 43), «**Poi mi dissi**: farà piacere a Dick sapere che stiamo andando avanti» (Santi 2012: 47) – concorrono a creare l’impressione di una lingua libresca.

L’edizione Minimum Fax adotta un approccio esclusivamente attualizzante: i personaggi si rivolgono formalmente l’uno all’altro dandosi del “lei” – «**Sa**, ci sono gli squali più in là, oltre la piattaforma» (Latronico 2013: 57) –, il linguaggio colloquiale è attuale - «Lei è una nuotatrice **fenomenale. Davvero brava**» (Latronico 2013: 59), «La signora McKisco era una di quelle “**vecchie rocce**” preservate sino alla generazione successiva [...]» (Latronico 2013: 59), «Noi **mica** ci siamo dentro» (Latronico 2013: 60), «**Santo Dio**, cambia argomento» (Latronico 2013: 61), «Abe North sarà anche un buon nuotatore, ma è **un pessimo musicista**» (Latronico 2013: 63), «Guarda che **frociata**» (Latronico 2013: 79)²⁷⁹,

²⁷⁸ Si vedano anche questi esempi: «nei **tediosi mesi** a Bar-sur-Aube» (Santi 2012: 36), «la mia famiglia mi ha **vergognosamente trascurata**» (Santi 2012: 39), «era un uomo di **fulgida avvenenza**» (Santi 2012: 30), «il **tormentato americano** all’altro capo cedette» (Santi 2012: 45), «le **robuste spalle** scosse da **tremendi singhiozzi**» (Santi 2012: 45), «possiede una **notevole intelligenza**» (Santi 2012: 48), «sembra piena di speranze, con una **normale fame** di vita» (Santi 2012: 48), «le **suntuose spese** effettuate sotto l’egida dello splendore americano» (Santi 2012: 50), «lo travolse un **selvaggio parossismo** di emozione» (Santi 2012: 52), «l’intimità di **calde stanze**» (Santi 2012: 54), «il **granitico** acciottolato di Zurigo» (Santi 2012: 64)

²⁷⁹ Si vedano anche questi esempi: «**Bellezza**, non toglerti le calze, puoi rovinarne altre dieci paia se vuoi» (Latronico 2013: 81); «Non lo sopporto, quel **posto di merda**» (Latronico 2013: 83), «**Una gran cretinata**,

le espressioni antiquate dell'edizione Einaudi sono rese con soluzioni più moderne: per esempio, «A mezza strada» (Pivano 1949: 9), è reso con «a metà strada» (Latronico 2013: 9), «fanciullezza» (Pivano 1949: 10) è sostituito con «infanzia» (Latronico 2013: 55), «pescicani» (Pivano 1949: 9) è trasformato in «squali» (Latronico 2013: 57), «sciupio» (Pivano 1949: 45) è reso con «dispendio» (Latronico 2013: 87), «calzoni» (Pivano 1949: 79) è sostituito con «pantaloni» (Latronico 2013: 118).

Infine, l'edizione Feltrinelli adotta un approccio essenzialmente attualizzante: la distanza formale tra i personaggi è determinata dall'uso del "lei", il linguaggio colloquiale è reso con una lingua vicina al lettore di oggi, pur senza ricorrere all'uso di parole estremamente moderne o gergali – «Lei è una nuotatrice **straordinaria. Davvero brava**» (Pantaleo 2015: 17), «Mrs McKisco era una di quelle "**simpaticone**" **attempate** impermeabili all'esperienza [...]» (Pantaleo 2015: 18), «Abe North sarà anche un buon nuotatore, ma è **un pessimo musicista**» (Pantaleo 2015: 20), «Be', ditemi se non sembra un **finocchio**» (Pantaleo 2015: 33), «Non toglerti le calze, **piccola**, puoi rovinarne altre dieci paia se vuoi» (Pantaleo 2015: 35); «**Dio**, che film» (Pantaleo 2015: 36), «Non lo sopporto, quel **postaccio**» (Pantaleo 2015: 36), «**Cose da matti**, ma sembra sia vero» (Pantaleo 2015: 57)²⁸⁰; le espressioni antiquate dell'edizione Einaudi sono rese con un linguaggio più attuale²⁸¹.

ma pare sia vero» (Latronico 2013: 109), «**chiuda il becco**, il suo e quello di sua moglie» (Latronico 2013: 110), «**Cazzo** se te lo rifiuta, Tommy» (Latronico 2013: 118), «Figurati se un francese non se la **svignava** così» (Latronico 2013: 119), «Sveglia! **Cretino!**» (Latronico 2013: 163), «sei un **duro**» (Latronico 2013: 209), «**stronzate**» (Latronico 2013: 262).

²⁸⁰ Inoltre, «**Chiuda** la bocca e la chiuda anche a sua moglie» (Pantaleo 2015: 58), «Mi sembra da stupidi e dovrete **darci un taglio**» (Pantaleo 2015: 61), «Amore di papà. **Picci picci. Uh, tesoruccio** [...]» (Pantaleo 2015: 84). «Sveglia! **Razza di cretino!**» (Pantaleo 2015: 99), «sei un **grande**, Dick» (Pantaleo 2015: 136), «**Stronzate!**» (Pantaleo 2015: 178).

²⁸¹ Per esempio, «A mezza strada» (Pivano 1949: 9), è reso con «a metà strada» (Pantaleo 2015: 13), «fanciullezza» (Pivano 1949: 10) è sostituito con «infanzia» (Pantaleo 2015: 14), «sciupio» (Pivano 1949: 45) è reso con «sperpero» (Pantaleo 2015: 40), «calzoni» (Pivano 1949: 79) è sostituito con «pantaloni» (Pantaleo 2015: 63).

CONCLUSIONI

Alla luce dei dati analizzati, lo studio di *Tender Is the Night* e delle sue traduzioni nel mercato editoriale italiano ha permesso di osservare innanzitutto che, tra le ragioni individuate nel secondo capitolo della presente ricerca a fondamento della ritraduzione, le traduzioni recenti del romanzo di Fitzgerald sono state motivate, oltre che dalle ragioni commerciali legate alla scadenza dei diritti d'autore, sia dalla necessità filologica di colmare le falle della traduzione di Pivano, sia dalla volontà di presentare al lettore attuale un testo più prossimo al suo tempo sul piano linguistico.

Da un lato i calchi, le omissioni, gli errori di traduzione e la tendenza all'omogeneizzazione dei registri e dei reticoli fonetici del testo d'origine che caratterizzano l'edizione Einaudi rendono la prima traduzione dell'opera meno iconica e pregevole rispetto al testo fonte: anche a distanza di ottant'anni dalla prima pubblicazione, la lettura del testo originario, pur con le sue criticità, procura un piacere che rende giustizia al grado di canonicità raggiunto dal romanzo nel corso del tempo; la traduzione di Pivano è invece a tratti carente, talvolta di difficile comprensione e non sempre segue una strategia di traduzione coerente. In questo senso, il caso di studio sembrerebbe confermare la «retranslation hypothesis» (Bensimon 1990; Berman 1990; Benhamou 1990; Gresset 1990; Rodriguez 1990) degli anni Novanta, secondo la quale la prima traduzione di un'opera è spesso deficitaria, «frappée par la non-traduction» (Berman 1990: 5) e mira soprattutto a naturalizzare il testo fonte «afin de mieux l'intégrer à une culture autre» (Bensimon 1990: x); il che trova riscontro negli aspetti deficitari segnalati nell'edizione Einaudi e nell'approccio essenzialmente addomesticante (Venuti 1995: 18) della traduzione di Pivano, che conserva solo in parte le specificità culturali e stilistiche del testo di Fitzgerald. Secondo Berman il compito delle nuove traduzioni del romanzo dovrebbe essere quello di «réduire la défaillance originelle» (Berman 1990: 5). Ciò avviene senz'altro nelle edizioni Rizzoli (2012), Minimum Fax (2013) e Feltrinelli (2015), che colmano le numerose omissioni dell'edizione Einaudi, emendano gli errori e i calchi più significativi, ripristinano in più punti l'ironia e i reticoli fonetici del testo originario e sono più inclini a rispettare l'alterità culturale e stilistica del testo fonte; tuttavia, nelle edizioni Newton Compton (2011) e Dalai (2011), che si configurano come restauri più che come rifacimenti della traduzione di Pivano, permangono ancora diversi punti critici, tra cui spiccano numerosi calchi, omissioni e una pigra aderenza alle scelte lessicali dell'edizione Einaudi. A seguito di queste considerazioni,

la «retranslation hypothesis» è solo in parte confermata: rispetto alla prima traduzione italiana di *Tender Is the Night*, soltanto tre delle cinque ritraduzioni dell'opera sono nel complesso «plus attentive à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité» (Bensimon 1990: xi-x). Inoltre, se da un lato è un luogo comune pensare che siccome le traduzioni invecchiano, si possano solo rifare anziché restaurare (Cavagnoli 2016: 58), è anche vero che le problematiche segnalate nelle edizioni Newton Compton e Dalai a proposito del restauro della traduzione di Pivano confermano il fatto che il restauro è possibile ed efficace solo se l'impianto della traduzione su cui si lavora è solido.

Riguardo al fattore intertemporale della traduzione, si è detto che soltanto l'edizione Rizzoli adotta un approccio storicizzante; le altre quattro edizioni prediligono una strategia di traduzione attualizzante, seppure con gradi di attualizzazione diversi. In riferimento al continuum proposto da Jones e Turner (2004: 164)²⁸², l'edizione Newton Compton, con la sua strategia di traduzione parzialmente attualizzante, si colloca nella sfera della «superficial archaisation», con alcuni esempi di «marked modernisation» nella traduzione del linguaggio colloquiale; l'edizione Dalai è invece ascrivibile alla sfera della «minimal modernisation»: la lingua non raggiunge livelli di attualizzazione estrema e talvolta le patina anticata presente nella traduzione di Pivano risuona anche nella nuova traduzione del romanzo. L'edizione Minimum Fax adotta un approccio esclusivamente attualizzante e si situa quindi nell'area della «marked modernisation»; infine, l'edizione Feltrinelli si colloca a metà tra la «minimal unmarked modernisation» e la «marked modernisation» – soprattutto nella resa del registro colloquiale, dove chi traduce sceglie di adottare una lingua vicina al lettore di oggi, senza però sforare nell'uso di espressioni gergali o estremamente moderne.

Rispetto agli interrogativi iniziali della ricerca sulle conseguenze connesse alla scelta di una traduzione storicizzante o attualizzante, lo stile aulico e solenne adottato dall'edizione Rizzoli in nome del “bello scrivere” – forse in omaggio alla canonicità dell'opera – allontana il testo dal lettore di oggi, enfatizzando il fattore intertemporale che intercorre tra la traduzione e il testo fonte. D'altro canto, anche alcune scelte linguistiche estremamente attuali, individuabili nella resa dei colloquialismi delle edizioni Newton Compton e Minimum Fax, rischiano di fare invecchiare precocemente i testi ritradotti. Evitare l'attualizzazione estrema o la storicizzazione, soprattutto se l'autore del testo fonte non vi

²⁸² Si veda lo schema nella sezione 2.2.4.2 al capitolo 2 della presente ricerca.

ricorre deliberatamente, e prediligere una lingua fresca e moderna, ma attenta alle marche culturali e temporali specifiche del testo fonte, assicurerebbe invece maggiore longevità alla traduzione.

Nell'ottica di un ulteriore lavoro di approfondimento, alcuni aspetti della ricerca potrebbero senz'altro essere sviluppati: al capitolo cinque, le considerazioni sull'invecchiamento della lingua nell'edizione Einaudi potrebbero essere arricchite distinguendo i casi in cui il lettore di oggi ha l'impressione di leggere una lingua datata a livello ortografico, lessicale e morfo-sintattico. Inoltre, si potrebbe approfondire la riflessione sugli aspetti stranianti e addomesticanti (Venuti 1995) presenti nella traduzione di Pivano. Nel capitolo successivo, le osservazioni sul restauro e sul rifacimento dell'edizione Einaudi e la sezione sulle strategie attualizzanti e storicizzanti potrebbero essere ulteriormente corroborate con una campionatura di esempi tratti dalle sezioni corrispondenti al secondo e al terzo libro del testo fonte.

Ad ogni modo, data la penuria di studi sulla storicizzazione e sull'attualizzazione della lingua nelle ritraduzioni dei classici moderni, lo studio presenta molteplici sviluppi di ricerca futuri: nel panorama editoriale italiano sarebbe interessante raffrontare il caso di studio attuale con altri casi di ritraduzione dei classici moderni per determinare se, a partire dal concetto di «norma» (Toury 1995: 54), la propensione ad attualizzare – anziché a nobilitare e a storicizzare la lingua in nome del bello scrivere, come accade in molte opere canoniche in traduzione (Venturi 2011) – è circoscritta ad alcune opere o è osservabile anche nelle ritraduzioni di altri classici moderni in lingua inglese e, volendo, anche in altre lingue. Inoltre, sarebbe interessante capire se la necessità di attualizzare la lingua dei classici moderni è cogente soltanto nei romanzi in cui la lingua ha un ruolo espressivo e semantico che trascende lo status di classico dell'opera – come per esempio *The Catcher in the Rye* e *The Adventures of Huckleberry Finn*, o se invece la necessità ad attualizzare rappresenta uno degli sproni principali per la ritraduzione anche in opere meno marcate sotto questo aspetto.

Di certo, per individuare le tendenze generali che potrebbero sottendere alla ritraduzione è necessario continuare a raccogliere dati da altri casi di studio: «At present, it is rather early to present generalisations regarding retranslation per se [...]. After all, case studies located within diverse socio-cultural situations keep yielding alternative results» (Susam-Sarajeva 2006). Nonostante il numero crescente di studi sulla ritraduzione, molti aspetti devono ancora essere sondati: il discorso sui restauri e i rifacimenti andrebbe sondato, in un'ottica sia statistica sia teorica, in modo più approfondito, con l'apporto di ulteriori casi di studio. Tra le principali ragioni che motivano la ritraduzione dei classici moderni, sarebbe

poi interessante determinare se i fattori commerciali siano preponderanti rispetto a quelli linguistici o viceversa. Infine, dato che le ritraduzioni non sono «merely historical in their affiliations with a specific moment, but also historiographical in their effort to signal and rationalize their differences from previous versions» (Venuti 2013: 118) si potrebbe cercare di tracciare una storia della ritraduzione, oltre a riflettere sulla dimensione etica dei testi ritradotti:

To retranslate is to confront anew and more urgently the translator's ethical responsibility to prevent the translating language and culture from effacing the linguistic and cultural differences of the source text, its foreignness. The lesson of retranslation is that this responsibility can be met most effectively by allowing the retranslator's situation, especially the existence of a previous version, to open up new paths of invention so as to inscribe a competing interpretation. It is only through the inscription that a translator can hope to make a linguistic and cultural difference that signals the foreign at home. (Venuti 2013: 119-120)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Translation Studies

APPIAH K.A., *Thick Translation*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 331-343.

ASSIS ROSA A., *Descriptive Translation Studies*, in Y. Gambier & L. van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins, 2010, pp. 94-104.

BAKER, M., *In other words: A Coursebook on Translation*, London; New York, Routledge, 1992.

BAKER, M., *Linguistics and Cultural Studies: Complementing or Competing Paradigms in Translation Studies?*, in A. Lauer, H. Gerzymisch-Arbogast, J. Haller and E. Steiner, *Übersetzungswissenschaft im Umbruch*, Tübingen, Gunter Narr, 1996, pp. 9-19.

BASSNETT S. E LEFEVERE A., *Translation, History and Culture*, London, St. Martin's Press, 1990.

BASSNETT S., [1980], *Translation Studies*, London; New York, Routledge, 2014.

BASSNETT S., *Reflections on Translation*, Bristol, Multilingual Matters, 2011.

BASSNETT S., *The Translation Turn in Cultural Studies*, in S. Petrilli, *Translation Translation*, Amsterdam and New York, Rodopi, 1998, pp. 433-449.

BASSNETT S., *Translating Literature*, Cambridge, Brewer, 1997.

BASSNETT S., *Translation Studies*, London; New York; Routledge, 2014.

BENJAMIN W., *Il compito del traduttore*, (trad. it. di G. Bonola), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 221-236.

BERMAN A., [1984], *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, (trad. it. e cura di G. Giometti), Macerata, Quodlibet, 1997.

BERMAN A., [1995] *Traduzione e critica produttiva* (trad. it. e cura di G. Maiello), Salerno, Oedipus, 2000.

BERMAN A., [1985] *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* (trad. it. e cura di G. Giometti), Macerata, Quodlibet, 2003.

BERMAN A., *Toward a Translation Criticism: John Donne*, (trad. ingl. e cura di F. Massardier-Kenney), Kent, Kent State University Press, 2009.

BERMAN A., *Translation and the Trials of the Foreign*, (trad. ingl. di L. Venuti), in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 240-253.

BORGES J. L., *The Translators of The One Thousand and One Nights*, (trad. ingl. di E. Allen), in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 92-106.

BRISSET A., *The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity*, trad. ingl. di R. Gill and R. Gannon, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 281-311.

BROWNLIE, S., *Descriptive vs Committed Approaches*, in M. Baker and G. Saldanha, *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London; New York, Routledge, 2009, pp. 77-81.

BRUNI L., *Tradurre correttamente*, (trad. it. di C. Marmo), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 73-98.

CATFORD, J.C., *A Linguistic Theory of Translation*, London, Oxford University Press, 1965/2000.

- CATFORD, J.C., *Translation Shifts* in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 1965/2004, pp. 141-147.
- CAVAGNOLI F., *Il proprio e l'estraneo nella traduzione letteraria di lingua inglese*, Monza, Polimetrica, 2010.
- CAVAGNOLI F., *La voce del testo – L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- CAVAGNOLI F., *Le insidie della razionalizzazione nella traduzione della prosa letteraria*, in Arduini S. e Carmignani I. (a cura di), *Le giornate della traduzione letteraria. Nuovi contributi*, "Quaderni di libri e riviste d'Italia", n.63, Roma, 2010, pp. 97-102.
- CAVAGNOLI F., *Riscritture appropriate e approprianti. Traduzione e revisione del testo letterario*, in "Altre modernità", n. 09/2012, pp. 39-47.
- CHAMBERLAIN L., *Gender and the Metaphorics of Translation*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 254-268.
- CHESTERMAN, A., *Memes of Translation*, Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins, 2000.
- CHESTERMAN, A., *The Name and Nature of Translator Studies*, "Hermes", 2009 (n.42), pp. 13-22.
- CICERONE M.T., *Qual è il miglior oratore*, (trad. it. di G. Dissoni), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 51-62.
- CROCE B., *L'intraducibilità della rievocazione*, in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 215-220.
- CRONIN M., *The Translation Age: Translation, Technology, and the New Instrumentalism*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 469-482.
- D'ABLANCOURT N. P., *Prefaces to Tacitus and Lucian*, (trad. ingl. di L. Venuti), in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 31-37.
- DAMROSCH D., *Translation and World Literature: Love in the Necropolis*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 411-428.
- DERRIDA J., *Des Tours de Babel*, (trad. it. di A. Zinna), in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 367-418.
- DERRIDA J., *What is a "Relevant" Translation?*, (trad. ingl. di L. Venuti), in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 365-388.
- DRYDEN J., *From the Preface to Ovid's Epistles*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 38-42.
- ECO U., *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- ECO U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.
- ECO U., *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 121-146.
- EVEN-ZOHAR I., *Polysystem Theory*, in Even-Zohar I., *Polysystem Studies, Poetics Today* 11:1, 1990, pp. 9-26.
- EVEN-ZOHAR I., *The Literary System*, in Even-Zohar I., *Polysystem Studies, Poetics Today* 11:1, 1990 pp. 27-44.
- EVEN-ZOHAR I., *Culture Repertoire and Transfer*, in S. Petrilli, *Translation Translation*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2003, pp. 425-431.
- EVEN-ZOHAR I., *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, (trad. it. di S. Traini), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 225-238.

- EVEN-ZOHAR, I., [1978] *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 162-167.
- FOLENA G., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- GADAMER H. G., *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 341-366.
- GENTZLER E., *Contemporary Translation Theories*, Clevedon, Multilingual Matters, 2001.
- GENTZLER E., *Translation Studies: Pre-Discipline, Interdiscipline, and Post-Discipline*, "International Journal of Society, Culture & Language", 2014, pp. 13-24.
- GOETHE J. F., *Translations*, (trad. ingl. di S. Sloan), in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 64-66.
- GOETHE J. W., *Note e saggi sul Divan Orientale-Occidentale*, (trad. it. di D. Mazza), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 121-124.
- HARVEY K., *Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 344-364.
- HERMANS, T. (a cura di), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London; Sydney, Croom Helm, 1985.
- HOLMES J. S., *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, (trad. it. di A. Bernardelli), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 239-256.
- HOLMES J.S., [1972], *The Name and Nature of Translation Studies*. In L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2004, pp. 172-185.
- HOLMES J.S., *Describing literary translations: models and methods*, in *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 81-92.
- HOUSE J., *Translation Quality Assessment: a model revisited*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997.
- HOUSE J., *Translation Quality Assessment: Past and Present*, London; New York, Routledge, 2015.
- HUMBOLDT W., *Introduzione alla traduzione dell'Agamennone di Eschilo*, (trad. it. di G. Batta Bociol), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 125-141.
- JAKOBSON R., *Aspetti Linguistici della traduzione*, (trad. it. di L. Heilmann e L. Grassi), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 51-62.
- JAKOBSON R., *The Dominant*, in *Language in Literature*, Pomorska K. and Rudy S. (a cura di), Cambridge, Belknap, 1987, pp. 41-46.
- JEROME, *Letter to Pammachius*, (trad. ingl. di K. Davis), in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 21-30.
- JERVOLINO D., *Per una filosofia della traduzione*, Brescia, Morcelliana, 2008.
- KOLLER, W., *The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies*, "Target", n. 7:2, 1995, pp. 191-122.
- LAMBERT, J., *Shifts, Oppositions and Goals in Translation Studies: Towards a Genealogy of Concepts*, in K.M. van Leuven-Zwart and T. Naaijken, *Translation Studies: The State of the Art*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1991, pp. 25-37.

- LEFEVERE, A., *Translation Studies: The Goal of the Discipline*, in J.S. Holmes, J. Lambert and R. van den Broeck (a cura di), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven: Acco, 1978, pp.234-235.
- LEFEVERE, A., (a cura di), *Translation, History, Culture*, London; New York, Routledge, 1992a.
- LEFEVERE A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London; New York: Routledge, 1992b.
- LEFEVERE A., *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 203-219.
- LEUVEN-ZWART K. VAN, *Translation and original. Similarities and dissimilarities I*, in *Target*, n. 1:2, 1989, pp. 151-181.
- LEUVEN-ZWART K. VAN, *Translation and original. Similarities and dissimilarities II*, in *Target*, n. 2:1, 1990, pp. 69-95.
- LEUVEN-ZWART K.M. VAN, *Introduction*, in K.M. van Leuven-Zwart & T. Naaijken, *Translation Studies: The State of the Art*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1991, pp. 5-11.
- LEVENSTON E.A. E SONNENSCHNEIDER G., *The Translation of Point-of-View in Fictional Narrative*, in J. House e S. Blum-Kulka (a cura di), *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986, pp. 49-59.
- LEVÝ J., *La traduzione come processo decisionale*, (trad. it. di S.Traini), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 63-84.
- LEVÝ J., *The Art of Translation*, Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins, 1963/20011.
- LEWIS P. E., *The Measure of Translation Effects*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 220-239.
- LOTMAN J. M., *Il problema della traduzione poetica*, (trad. it. di M. De Michiel), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 257-264.
- LÛDSKANOV A., *Un approccio semiotico alla traduzione*, (trad. it. e cura di B. Osimo), Milano, Hoepli, 2008.
- LUTERO M., *Epistola sull'arte del tradurre e sull'intercessione dei santi*, (trad. it. di V. Vinay), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 99-120.
- MAIER C., *Reviewing and Criticism*, in M. Baker & G. Saldanha, *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London; New York, Routledge, 2009, pp. 205-210.
- MASON I., *Text Parameters in Translation: Transitivity and Institutional Cultures*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 399-410.
- MESCHONNIC H., *Proposizioni per una poetica della traduzione*, (trad. it. di M. Conenna e D. D'oria), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 265-282.
- MIKO, F., *La théorie de l'expression et la traduction*, in J.S. Holmes, F. de Haan and A. Popovič (a cura di), *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague, Mouton, 1970, 61-77.
- MOUNIN, G., *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1963/1965.
- MUNDAY J., *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London; New York, Routledge, 2016.
- MUNDAY J., *Translation Studies*, in Y. Gambier & L. van Doorslaer, *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2010, 419-428.

- NABOKOV V., *Problems of Translation: Onegin in English*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 113-125.
- NERGAARD S., *Introduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 1-50.
- NERGAARD S., *Introduzione*, in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani 2002, pp. 1-48.
- NERGAARD S., ARDUINI S., *Translation: A New Paradigm*, “Translation: An interdisciplinary Journal”, 2011, pp. 8-17.
- NEWMARK P., *A Textbook of Translation*, New York, Prentice Hall, 1988.
- NEWMARK P., *Approaches to Translation*, New York, Phoenix ELT, 1995.
- NIDA E. A., *Principi di traduzione esemplificati dalla traduzione della Bibbia*, (trad. it. di B. Bassi), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 149-180.
- NIDA E., & TABER CH. R., *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill, 1969.
- NIDA E., *Principles of Correspondence*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 141-155.
- NIETZSCHE F., *Translations*, (trad. ingl di W. Kaufmann), in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 67-68.
- NORD C., *Translating as a Purposeful Activity: Functional Approaches Explained*, Manchester, St Jerome, 1997.
- ORTEGA Y GASSET J., *Miseria e splendore della traduzione*, (trad. it. di C. Rocca e A. Lozano Maniero), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, p. 181-206.
- PAZ O., *Traduzione: letteratura e letteralità*, (trad. it. di V. Scorpioni), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 283-298.
- PETRILLI S. (a cura di), *Translation, Translation*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2003.
- POPOVIČ A., *La scienza della traduzione*, (trad. it. di B. Osimo e D. Laudani), Milano, Hoepli, 2006.
- POUND E., *Guido's relations*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 84-91.
- PYM A., *Exploring Translation Theories*, London, Routledge, 2014.
- PYM A., *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome, 1998, pp. 79-85.
- QUINE W., *Significato e traduzione*, (trad. it. di B. Bassi), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 301-340.
- RAFAEL V. L., *Translation, American English, and the National Insecurities of Empire*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 451- 468.
- REISS K., *Translation Criticism – Potentials and Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment* (trad. ing. di E.F. Rhodes), Manchester, St. Jerome, 2000.
- REISS, K., *Type, Kind and Individuality of Text*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 1981/2004, pp. 160-171.
- RICOEUR P., *La traduzione. Una sfida etica*, (a cura di D. Jervolino, (trad. it. di I. Bertoletti e M. Gasbarrone), Brescia, Editrice Morcelliana, 2001.
- RICOEUR P., *Tradurre l'intraducibile*, (trad. it. e cura di M. Oliva), Città del Vaticano, Urbaniana University Press, 2008.
- ROBINSON D., *Western Translation Theory*, Manchester, St. Jerome, 1997.
- SALDANHA G. & O'BRIEN S., *Research Methodologies in Translation Studies*, Abingdon; New York, Routledge, 2014.

SALMON L., *Su traduzione e pseudo-traduzione, ovvero su italiano e pseudo-italiano*, in Cardinaletti e Garzone (a cura di), *L'italiano delle traduzioni*, Milano, Franco Angeli, 2005 pp. 17-33.

SAN GEROLAMO, *Le leggi di una buona traduzione*, (trad. it. di U. Moricca), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 63-72.

SCHLEIERMACHER F., *Sui diversi metodi del tradurre*, (trad. it. di G. Moretta), in S. Nergaard (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani, 1993, pp. 143-181.

SHUTTLEWORTH M. & COWIE M., (a cura di), *Dictionary of Translation Studies*, London; New York, Routledge, 1997.

SIMON S., *Translating Montreal: The Crosstown Journey in the 1960's*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 429-450.

SIMON, S., *The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in Canadian Translation*, in L. Venuti, *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London: Routledge, 1992, pp. 159-176.

SNELL-HORNBY M., *The turns of Translation Studies*, in Y. Gambier and L. van Doorslaer, *The Handbook of Translation Studies*, Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins, 2010, pp. 366-370.

SNELL-HORNBY M., PÖCHHACKER F., KAINDL K., *Translation Studies – An Interdiscipline*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1994.

SNELL-HORNBY M., *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints?*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 2006.

SNELL-HORNBY M., *Translation Studies – Art, Science or Utopia*, in Van Leuven-Zwart, *Translation Studies: The State of the Art*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1991, pp. 13–23.

SPIVAK G.C., *The Politics of Translation*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 312-330.

STEINER G., *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford; New York, Oxford University Press, 1992.

STEINER G., *The Hermeneutic Motion*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 156-161.

TOURY G., “*Translation of Literary Texts*” vs. “*Literary Translation*”: *a Distinction Reconsidered*, in Tirkkonen-Condite S. & Laffling J., *Recent Trends in Empirical Translation Research*, Joensuu, University of Joensuu, 1993, pp. 10-23.

TOURY G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins, 1995.

TOURY G., *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, University of Tel Aviv, 1980.

TOURY G., *Principi per un'analisi descrittiva della traduzione*, (trad. it. di A. Bernardelli), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 181-224.

TOURY G., *Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico*, (trad. it. di A. Bernardelli), in S. Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 103-120.

TOURY G., *The Nature and Role of Norms in Translation*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 168-182.

TYMOCZKO M., *Enlarging Western Translation Theory: Integrating non-Western Thought about Translation*, <http://www.soas.ac.uk/literatures/satranslations/tymoczko>, 2003: 1-31.

- TYMOCZKO M., *Reconceptualizing Western Translation Theory*, in T. Hermans (a cura di), *Translating Others*, vol. I, Manchester, St. Jerome, 2006, pp. 13-22.
- ULRYCH M., *Traduzione e genere: un approccio multidisciplinare*, in Garzone G., *Esperienze del tradurre. Aspetti teorici e applicativi*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 35-51.
- VAN DEN BROECK R., *Second Thoughts on Translation Criticism: A Model of Analytic Function*, in T. Hermans, [1985] *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London, Routledge, 2014, pp. 54-62.
- VAN DOORSLAER L., *Risking Conceptual Maps*. "Target", n. 19:1, 2007, pp. 217-233.
- VENUTI L., *Genealogies of Translation Theory: Jerome*, in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 483-502.
- VENUTI L., *L'invisibilità del traduttore: una storia della traduzione*, (trad. it. di M. Guglielmi), Roma, Armando, 1999.
- VENUTI L., *Retranslations: The Creation of Value*, "Translation and Culture", n. 47:1, 2004, pp. 25-38.
- VENUTI L., *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London; New York, Routledge, 1998.
- VENUTI L., *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012.
- VENUTI L., *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London; New York: Routledge, 1995.
- VENUTI L., *Translation Changes Everything*, London; New York; Routledge, 2013.
- VERMEER H. J., *Skopos and Commission in Translational Theory*, (trad. ingl di A. Chesterman), in L. Venuti (a cura di), *The Translation Studies Reader*, London; New York, Routledge, 2012, pp. 191-202.
- VINAY J.P. & DARBELNET J., *A Methodology for Translation*, in *The Translation Studies Reader*, by L. Venuti (a cura di), London; New York, Routledge, 1995/2004, pp. 128-137.
- WHORF B., *Language, Thought, and Reality. Selected Writings*, Cambridge (Massachusetts), Massachusetts Institute of Technology, 1956.
- WILLS, W. *The Science of Translation: Problems and Methods*, Tübingen, G. Narr, 1982.

Sulla ritraduzione dei classici moderni

- ALVSTAD C. & ASSIS ROSA A., *Voice in retranslation*, "Target", n. 27:1, 2015, pp. 3-24.
- BAKER M. E SALDANHA G., *Retranslation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London; New York, Routledge, 2011, pp. 235-236.
- BALLARD M., *In Search of the Foreign: A Study of Three English Translations of Camus's L'Étranger*, in M. Salama-Carr (a cura di), *On Translating French Literature and Film II*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 19-38.
- BECCARIA G.L., *Italiano: antico e nuovo*, Milano, Garzanti, 2002.
- BENHAMOU A.F., *Quel langage pour le théâtre? (A propos de quelques traductions d'Othello)*, in P. Bensimon & D. Coupaye (a cura di), *Retraduire*, "Palimpsestes", n. 4, 1990, pp. 9-32.
- BENSIMON P., *Présentation*, in P. Bensimon & D. Coupaye (a cura di), *Retraduire*, "Palimpsestes", n. 4, 1990, pp. ix-xiii.
- BERMAN A., *La retraduction comme espace de la traduction*, in P. Bensimon & D. Coupaye (a cura di), *Retraduire*, "Palimpsestes", n. 4, 1990, pp. 1-8.
- BERRUTO G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012.

- BRISSET A., *Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction*, "Palimpsestes", n. 15, 2004, pp. 39-67.
- BROWNLIE S., *Narrative Theory and Retranslation Theory*, "Across Languages and Cultures", n. 7:2, 2006, pp. 145-170.
- CALVINO I., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 2002.
- CAVAGNOLI F., *Decorum and Deviance in the Italian Translations of Pride and Prejudice*, in C. Colomba (a cura di), *Pride and Prejudice: A Bicentennial Bricolage*, Udine, ALL Forum, 2013, pp. 43-56.
- CAVAGNOLI F., *Intertestualità traduttiva collaborativa: traduzione e revisione del testo letterario*, "Mediazioni", n. 21, 2016, pp. 57-83.
- CAVAGNOLI F., *Le delizie del giardino di Ada Prospero Gobetti*, in F. Bacon, *Come tenere un giardino*, trad. it. di A. Prospero Gobetti, cura di F. Cavagnoli, Milano, Edizioni Henry Beyle, 2014, pp. 25-30.
- CAVAGNOLI F., *Vaghezza e chiarezza. Tradurre Il Grande Gatsby*, in "Ticentre. Teoria testo e traduzione", 2014, n.1, pp. 17-29.
- CELLA R., *Storia dell'italiano*, Bologna, Il mulino, 2015.
- CETERA A., *Translating the Translated: The Evergreen Classics Storm the Publishing Market Again*, "Brno Studies in English", n. 35: 1, 2009, pp. 103-114.
- CHAUME VARELA F., *La Retraducción de textos audiovisuales: Razones y repercusiones traductológicas*, in J.J. Zaro Vera & F. Ruiz Noguera, *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga, Miguel Gómez, 2007, pp. 49-68.
- CHESTERMAN A., *A Causal Model for Translation Studies*, in M. Olohan (a cura di), *Intercultural Faultlines*, Manchester, St. Jerome, 2000, pp. 15-27.
- CIANCITTO S., *Tre maghi di O, ovvero tradurre Frank Baum e la letteratura per l'infanzia*, "inTranlinea", n. 10, 2008.
- COLETTI V., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993
- COLLOMBAT I., *Le XXIe siècle: l'âge de la retraduction*, "Translation Studies in the New Millenium: An International Journal of Translation and Interpreting", n. 2, 2004, pp. 1-15.
- DASTJERDI H.V. & MOHAMMADI A., *Revisiting "Retranslation Hypothesis": A Comparative Analysis of Stylistic Features in the Persian Retranslations of Pride and Prejudice*, "Open Journal of Modern Linguistics", n. 3:1, 2013, pp. 174-181.
- DEANE-COX S., *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*, London; New York, Bloomsbury Academic, 2014.
- DESMIDT I., *(Re)translation Revisited*, "Meta", n. 54:4, 2009, pp. 669-683.
- DÍAZ FERNÁNDEZ J.R., *King Lear en el seno de la sociedad feudal japonesa: Ran de Akira Kurosawa*, in J.J. Zaro Vera & F. Ruiz Noguera, *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga, Miguel Gómez, 2007, pp. 263-276.
- DINÇEL B.I., *(Re)Translating In Cold Blood: The Case of Two Turkish Translations of Truman Capote's True Account of a Multiple Murder and its Consequences*, "Cankaya University Journal of Humanities and Social Sciences", n. 10:1, 2013, pp. 13-43.
- DU NOUR M., *Retranslation of Children's Books as Evidence of Changes in Norms*, "Target", n. 7:2, 1995, pp. 327-346.
- FERME V., *Tradurre è tradire: la traduzione come sovversione culturale sotto il fascismo*, Ravenna, Longo Editore, 2002.
- FLOTOW VON L., *This Time "the Translation is Beautiful, Smooth, and True": Theorizing Retranslation with the Help of Beauvoir*, "FLS", n. 36, 2009, pp. 35-49.

- FUSCO F., *La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici*, “Translationes”, n. 7, 2015, pp. 113-124.
- GAMBIER Y., *La retraduction, retour et détour*, “Meta”, n. 39:3, 1994, pp. 413-417.
- GONZÁLEZ CAMPOS M.A., *Retraducción Audiovisual: recreaciones en la pantalla de Heart of Darkness de Joseph Conrad*, in J.J. Zaro Vera & F. Ruiz Noguera, *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga, Miguel Gómez, 2007, pp. 277-288.
- GRESSET M., *Retraduire, (re)mettre en scène. L'exemple de Sanctuary*, in P. Bensimon & D. Coupaye (a cura di), *Retraduire*, “Palimpsestes”, n. 4, 1990, pp. 33-44.
- HOCHÉL B., *Time and Space in Translation*, “Slavica Slovaca”, n. 18:2, 1983, pp. 158-170.
- HOLMES J.S., *The Cross-temporal Factor in Verse Translation*, “Meta”, n. 17:2, 1972, pp. 102-110.
- JIANZHONG XU, *Retranslation: Necessary or Unnecessary*, “Babel”, n. 49: 3, 2003, pp. 193-201.
- JINDRA M., *Translating “classical” novels: problems of “modernization” and “archaization”*, in R. Bauer et al. (a cura di), *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association/Actes du XIIIe congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, München, Iudicium, 1990, pp. 363-66.
- JONES F.R. E TURNER A., *Archaisation, Modernisation and Reference in the Translation of Older Texts*, “Across Languages and Cultures”, vol. 5, n.2, 2004, pp. 159-185.
- KAHN R. & SETH C., *La Retraduction*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.
- KLEINER B., VANGI M. E VIGLIANI A., *Klassiker neu übersetzen/Ritradurre i classici*, Stuttgart, Steiner, 2014.
- KOSKINEN K. & PALOPOSKI O., *Anxieties of Influence. The voice of the first translator in retranslation*, “Target”, n. 27:1, 2015, pp.25-39.
- KOSKINEN K. & PALOPOSKI O., *Reprocessing Texts. The Fine Line Between Retranslating and Revising*, “Across Languages and Cultures”, n. 11:1, 2010b, pp. 29-49.
- KOSKINEN K. & PALOPOSKI O., *Retranslation*, in Y. Gambier & L. van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins, 2010, pp. 294-298.
- KOSKINEN K. & PALOPOSKI O., *Retranslations in the Age of Digital Reproduction*, “Cadernos de tradução”, n. 11, 2003, pp. 19-38.
- KOSKINEN K. & PALOPOSKI O., *Thousand and one translations: Revisiting Retranslation*, in G. Hansen, K. Malmkjaer & D. Gile, (a cura di), *Claims, changes and challenges*, Amsterdam, John Benjamins, 2004, pp. 27-38.
- LI Y. & JUN X., *Sur la retraduction littéraire en Chine*, “Babel”, n. 43:4, 1997, pp. 303-311.
- LI Y., *A General Review of Existing Retranslation Study*, “Theory and Practice in Language Studies”, n. 3:10, 2013, pp. 1908-1912.
- MENGALDO, P.V., *Storia dell'italiano nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- MONTI E. & SCHNYDER P., *Avant-propos*, in E. Monti & P. Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, pp. 7-8.
- MONTI E., *Introduction. La retraduction, un état des lieux*, in E. Monti & P. Schnyder, *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, pp. 9-25.
- MUÑOZ VALDIVIESO S., *La retraducción de textos literarios en la pantalla: Mansfield Park de Jane Austen*, in J.J. Zaro Vera & F. Ruiz Noguera, *Retraducir: una nueva*

mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales, Málaga, Miguel Gómez, 2007, pp. 289-301.

ORTIZ GOZALO J.M., *La Retraducción en el panorama de la literatura contemporánea*, in J.J. ZARO VERA & F. RUIZ NOGUERA, *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga, Miguel Gómez, 2007, pp. 35-48.

OSIMO B. (a cura di), *La storia della traduzione*, Milano, Hoepli, 2002.

PIERINI P., *La ritraduzione in prospettiva teorica e pratica*, in *L'atto del tradurre. Aspetti teorici e pratici della traduzione*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 51-72.

PIETROPAOLI A., *Il "classico" nella letteratura italiana contemporanea*, in D. Silvestri (a cura di), *Come parlano i classici: presenza e influenza dei classici nella modernità*, Roma, Salerno, 2009, pp. 451-482.

POLARA G., *Il concetto di classico*, in D. Silvestri (a cura di), *Come parlano i classici: presenza e influenza dei classici nella modernità*, Roma, Salerno, 2009, pp. 23-45.

POPOVIČ A., *The Concept of "Shift of Expression" in Translation Analysis*, in J.S. Holmes, F. de Haan and A. Popovič (a cura di), *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague, Mouton, 1970, pp. 78-87.

OTTAIANO M., *Ritradurre i classici: due casi dalla letteratura spagnola*, in B. Di Sabato & A. Perri, *I confini della traduzione*, Padova, Webster, 2014, pp. 127-135.

ROBINSON D., *Intertemporal Translation*, in M. Baker (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London; New York, Routledge, 1998.

RODRIGUEZ L., *Sous le signe de Mercure, la retraduction*, in P. Bensimon & D. Coupaye (a cura di), *Retraduire, "Palimpsestes"*, n. 4, 1990, pp. 63-80.

SERGAY T.D., *New But Hardly Improved: Are Multiple Retranslations of Classics the Best Cultural Use to Make of Translation Talent?*, "Russian Language Journal", n. 61, 2001, pp. 33-50.

SERIANNI L. E TRIFONE P., *Storia della lingua italiana*, Torino, Einaudi, 1994.

SKIBINSKA E., *La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur*, "Doletiana", n. 1, 2007, pp. 1-10.

SUSAM-SARAJEVA S., *Multiple-entry Visa to Travelling Theory: Retranslations of Literary and Cultural Theories*, "Target", n. 15:1, 2003, pp. 1-36.

SUSAM-SARAJEVA S., *Theories on the move. Translation's Role in the Travels of Literary Theories*, Amsterdam; New York, Rodopi, 2006.

TAHIR GÜRÇAĞLAR S., *Retranslation*, in M. Baker & G. Saldanha (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London; New York; Routledge, 2009, pp. 233-236.

TEGELBERG E., *La Retraduction littéraire: quand et pourquoi*, "Babel", n. 57 :4, 2011, pp. 452-471.

TOPIA A., *Finnegans Wake: la traduction parasite. Étude de trois traductions des dernières pages de Finnegans Wake*, in P. Bensimon & D. Coupaye (a cura di), *Retraduire, "Palimpsestes"*, n. 4, 1990, pp. 45-62.

VANDERSCHULDEN I., *Why Retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality*, in M. Salama-Carr (a cura di), *On Translating French Literature and Film II*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 2000, pp. 1-18.

VENTURI, PAOLA, *The Translator's Immobility: English Modern Classics in Italy*, in *Target* 21:2, 2009, pp. 333-57.

VIDA R.M., *Retraduction et ideologie traductive. Le cas de Mallarmé en roumain*, in "Annales Universitatis Apulensis", n. 1, 2005.

WALL G., *Flaubert's Voice: Retranslating Madame Bovary*, "Palimpsestes", n. 15, 2004, pp. 93-98.

WARDLE M.L., *(Re)translation: a literary and/or commercial phenomenon*, "Englishes", n. 36, 2008, pp. 63-81.

ZANOTTI S., *The Retranslation of audiovisual texts: focus on redubbing*, in R. Baccolini et al. (a cura di), *Minding the Gap: Studies in linguistic and cultural exchange for Rosa Maria Bollettieri Bosinelli*, Bologna, Bononia University Press, 2011, pp. 145-157.

ZARO J.J., *Entorno al concepto de Retraducción*, in J.J. Zaro Vera & F. Ruiz Noguera, *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga, Miguel Gómez, 2007, pp. 21-34.

ZARO VERA J.J. & RUIZ NOGUERA F., *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga, Miguel Gómez, 2007.

F. Scott Fitzgerald

OPERE

This Side of Paradise [New York, Scribner, 1920], (a cura di J.R. Bryer), Oxford, Oxford University Press, 2009.

Flappers and Philosophers [New York, Scribner, 1920], (a cura di J.L.W. West III), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2012.

The Beautiful and Damned [New York, Scribner, 1922], (a cura di A. Margolies), Oxford, Oxford University Press, 2009.

Tales of the Jazz Age [New York, Scribner, 1922], (a cura di J.R. Bryer), Oxford, Oxford University Press, 2012.

The Great Gatsby [New York, Scribner, 1925], (a cura di R. Prigozy), Oxford, Oxford University Press, 2008.

All the Sad Young Men [New York, Scribner, 1926], (a cura di J.L.W. West III), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2014.

Tender is the Night [New York, Scribner, 1934], (a cura di A. Goldman), London, Penguin Books, 2001.

Taps at Reveille [New York, Scribner, 1935] (a cura di J.L.W. West III), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2014.

The Last Tycoon [New York, Scribner, 1941], (a cura di M.J. Bruccoli), Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2014.

Tender is the Night: A Romance, (edizione riveduta e corretta a cura di M. Cowley), New York, Scribner, 1951.

The Stories of F. Scott Fitzgerald, (a cura di M. Cowley), New York, Scribner, 1951.

The Crack-Up [New York, New Directions, 1956], (a cura di E. Wilson), New York, New Directions, 2009.

Dear Scott/Dear Max: The Fitzgerald-Perkins Correspondence, a cura di J. Kuehl e J. R. Bryer, New York, Scribner, 1971.

F. Scott Fitzgerald's Ledger: A facsimile, (a cura di M.J. & A. Bruccoli), Washington D.C., NCR Microcard Books, 1973.

The Notebooks of F. Scott Fitzgerald, (a cura di M.J. Bruccoli), New York; London, Harcourt Brace Jovanovich/Bruccoli Clark, 1978.

F. Scott Fitzgerald on Writing, (a cura di L. Phillips), New York, Scribner, 1986.

The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: A New Collection, (a cura di M. J. Bruccoli), New York, Scribner, 1989.

F. Scott Fitzgerald on Authorship (a cura di M. J. Bruccoli e J.S. Baughman), Columbia, University of South Carolina Press, 1996.

A Life in Letters, (a cura di M.J. Bruccoli), New York, Scribner, 1994.

My Lost City: Personal Essays, 1920–1940, (a cura di J.L.W. West III), Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

A Short Autobiography, (a cura di J.L.W. West III), New York, Scribner, 2011.

TRADUZIONI ITALIANE

Tenera è la notte, (trad. it. di F. Pivano), Torino, Einaudi, 1949.

Tenera è la notte, (trad. it. di F. Pivano), Torino, Einaudi, 1957.

Tenera è la notte, (trad. it. di F. Pivano), Torino, Einaudi, 1973.

Tenera è la notte, (trad. it. di F. Pivano), Torino, Einaudi, 1990.

Tenera è la notte, (trad. it. di F. Pivano), Torino, Einaudi, 2014

Tenera è la notte, (trad. it. di F. Pivano), Milano, Mondadori, 1958.

Tenera è la notte, (trad. it. di F. Pivano), Bergamo, Euroclub, 1978.

- Tenera è la notte*, (trad. it. di F. Pivano), Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1985.
- Tenera è la notte*, (trad. it. di F. Pivano), Milano, Fabbri, 2004.
- Tenera è la notte*, (trad. it. di B. Armando), Roma, Newton Compton, 2011.
- Tenera è la notte*, (trad. it. di A. Cupardo), Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011.
- Tenera è la notte*, (trad. it. di F. Santi), Milano, Rizzoli, 2012.
- Tenera è la notte*, (a cura di S. Antonelli, trad. it. di V. Latronico), Roma, Minimum Fax, 2013.
- Tenera è la notte*, (trad. it. e cura di E. Pantaleo), Milano, Feltrinelli, 2015.

STUDI CRITICI

Sulla vita dell'autore

- BRUCCOLI M.J., *Fitzgerald and Hemingway: A Dangerous Friendship*, New York, Carroll & Graf, 1994.
- BRUCCOLI M.J., *Some Sort of Epic Grandeur: the Life of F. Scott Fitzgerald*, Columbia, University of South Carolina Press, 2002.
- BRYER J.R., *F. Scott Fitzgerald: 1896-1940: A Brief Biography*, in K. Curnutt (a cura di), *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 21-46.
- CITATI P., *La morte della farfalla: Zelda e F. Scott Fitzgerald*, Milano, Mondadori, 2006.
- DONALDSON S., *Fool for Love: F. Scott Fitzgerald*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2012.
- GILLIN E., *Princeton, New Jersey, Princeton University, and The Nassau Literary Magazine*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 126-135.
- HEMINGWAY E., *Scott Fitzgerald, Hawks Do Not Share, A Matter of Measurements*, in *A Moveable Feast*, New York, Scribner, 1964, pp. 128-175.
- JAMES P., *A Catholic Boyhood: the Newman School and the Newman News, and Monsignor Cyril Sigourney Webster Fay*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 115-125.
- KABOT J., *Buffalo and Syracuse, New York*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 89-104.
- MEREDITH J.H., *World War I*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 136-144.
- MIZENER A., *The Far Side of Paradise*, Boston, Houghton Mifflin, 1965.
- PRIGOZY R., *Scott, Zelda, and the culture of celebrity*, in R. Prigozy (a cura di), *Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 1-27.
- PRIGOZY R., *F. Scott Fitzgerald*, Woodstock, Overlook, 2002.
- SCHLACKS D.D., *St. Paul, Minnesota, St Paul Academy, and St Paul Academy now and then*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 105-114.
- SINCLAIR G.D., *Hollywood and the Gossip Columnists*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 410-419.
- TURNBULL A., *Scott Fitzgerald*, London, The Bodley Head, 1962.
- WAGNER-MARTIN L., *Zelda in the Shadows*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 144-153.

Sulla produzione letteraria dell'autore

BLAZEK W., *Literary Influences*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 45-55.

BLOOM H., *Introduction*, in H. Bloom (a cura di), *F. Scott Fitzgerald*, New York, Chelsea House, 2006, p. 1-5.

BRUCCOLI M.J., *Preface*, in F. Scott Fitzgerald, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald: A New Collection*, (a cura di M.J. Bruccoli), New York, Scribner, 1989, p. xiii-xix.

BRUCCOLI M.J., *The Man of Letters as Professional*, in F. SCOTT FITZGERALD, *On Authorship* (a cura di M.J. Bruccoli e J. Baughman), Columbia, University of South Carolina Press, 1996, p. 11-21.

CAVAGNOLI F., *La morte del sogno*, in F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, (a cura di F. Cavagnoli), Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 9-38.

CAVAGNOLI F., *Rapsodia in Blues*, in F. Scott Fitzgerald, *Racconti*, (a cura di F. Cavagnoli), Milano, Feltrinelli, 2013, p. 277-293.

CHAMBERS, J.B., *F. Scott Fitzgerald's Novels in The Novels of F. Scott Fitzgerald*, Basingstoke, Macmillan, 1989, pp. 1-16.

CONRAD J., *Preface*, in *The Nigger of the "Narcissus": A Tale of the Forecastle [1897]*, University of Adelaide Press, 2005.

<https://ebooks.adelaide.edu.au/c/conrad/joseph/c75nn/preface.html>

COWLEY M., *Introduction*, in *The Stories of F. Scott Fitzgerald*, New York, Scribner, 1951, pp. iv-xxi.

COWLEY M., *Fitzgerald: The Romance of Money*, in H. Bloom (a cura di), *F. Scott Fitzgerald*, New York, Chelsea House, 1985, p. 49-72.

CURNUTT K., *Literary Style*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 34-44.

KAZIN A. (a cura di), *F. Scott Fitzgerald: The Man and His work*, Cleveland, World, 1951.

KUEHL J., *Scott Fitzgerald Romantic and Realist*, in M.J. LaHood (a cura di), *Tender Is the Night: Essays in Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1966, pp.1-19.

KUEHL J., *Scott Fitzgerald's Critical Opinions*, in M.J. Bruccoli (a cura di), *Profile of F. Scott Fitzgerald*, Columbus, Charles E. Merrill Company, 1971, p. 43.

LEHAN R., *F. Scott Fitzgerald and the Romantic Tradition*, in H. Claridge (a cura di), *F. Scott Fitzgerald Critical Assessments*, Robertsbridge, Helm Information Ltd, 1991, vol I, pp. 190-220.

LYNN K.S., *Hemingway*, Cambridge: London, Cambridge University Press, 1987.

MANGUM B., *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, in R. Prigozy (a cura di), *Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 57-78.

MILLARD G.C., *F. Scott Fitzgerald: The Great Gatsby, Tender Is the Night, The Last Tycoon*, in M.J. LaHood (a cura di), *Tender Is the Night: Essays in Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1966, pp.20-47.

MILLER J.E., *F. Scott Fitzgerald: His Art and Technique*, New York University Press, New York, 1964.

MIZENER A., *Introduction*, in A. Mizener (a cura di), *F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963, pp. 1-10.

PEROSA S., *L'arte di F. Scott Fitzgerald*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1961.

SCHORER M., *Fitzgerald's Tragic Sense*, in A. Kazin (a cura di), *F. Scott Fitzgerald: The Man and His work*, Cleveland, World, 1951, p. 170-171.

WEST III J.L.W., *F. Scott Fitzgerald, Professional Author*, in K. Curnutt (a cura di), *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*, New York, Oxford University Press, 2004, pp. 49-68.

Sulla ricezione critica di Fitzgerald

ARBASINO A., *Memorie di Scott Fitzgerald*, in "Paragone", XI, 128, agosto 1960.

BERTI L., *Un giovane americano non inferiore a Hemingway*, in "La Fiera Letteraria", 15 marzo 1953.

BRUCCOLI M.J., *Consequences*, in *Some Sort of Epic Grandeur: the Life of F. Scott Fitzgerald*, Columbia, University of South Carolina Press, 2002, pp. 488-494.

BRUCCOLI M.J., *F. Scott Fitzgerald: A Descriptive Bibliography – Supplement*, New York, Bruccoli Clark Layman/The Gale Group, 2002.

BRUCCOLI M.J., *Foreword* in M.J. Tate *Critical Companion to F. Scott Fitzgerald: A Literary Reference to His Life and Works*, (a cura di M.J. Bruccoli), New York, Facts on File, 2007, pp. ix-xi.

BRYER J.R., *F. Scott Fitzgerald: The Critical Reception*, New York, B. Franklin, 1978.

BRYER J.R., *The Critical Reputation of F. Scott Fitzgerald*, in R. Prigozy (a cura di), *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 2002, pp. 209-234.

BRYER J.R., *Contemporary Critical Reception*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 66-77.

BRYER J.R., *The Critical reputation of F. Scott Fitzgerald: a Bibliographical Study*, Hamden, Archon, 1984.

CALVINO I., *Prefazione*, in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, pp. xi-xxxiii.

CLARIDGE H., *Introduction* in H. Claridge (a cura di), *F. Scott Fitzgerald Critical Assessments*, Robertsbridge, Helm Information Ltd, 1991, vol I, pp. 1-6.

CURNUTT K., *The Cambridge Introduction to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

FERME V., *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo Editore, 2002.

MONTALE E., *F. Scott Fitzgerald, campione della generazione perduta*, in "Corriere della Sera", 7 marzo 1951.

PAVESE C., [1951], *Ieri e oggi*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 193-196.

PAVESE C., *Introduzione*, in *La Letteratura Americana e altri saggi*, Milano, Il saggiatore, 1971, pp. 1-3.

PIVANO F., *La storia italiana di Scott Fitzgerald*, in "Il Corriere della Sera", 27 maggio 1985.

PIVANO F., *Introduzione*, in Fitzgerald F.S., *Tenera è la notte*, (trad. it. e cura di F. Pivano), Torino, Einaudi, 2014, pp. v-xvii.

PIVANO F., *Leggende americane*, Milano, Bompiani, 2011.

PIVANO F., *Francis Scott Fitzgerald*, in *Mostri degli anni Venti*, Milano, Baldini&Castoldi S.p.a., 2002, pp. 143-242.

PRIGOZY R., *The Fitzgerald Revival*, in B. Mangum (a cura di), *F. Scott Fitzgerald in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 78-86.

STANLEY L., *The Foreign Critical Reputation of F. Scott Fitzgerald: an analysis and annotated bibliography*, Westport, Greenwood, 1980.

STANLEY L., *The Foreign Critical Reputation of F. Scott Fitzgerald 1980-2000*, Westport, Greenwood, 2004.

TURI G., *Casa Einaudi. Libri uomini e idee oltre il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Su Tender Is the Night

ANDERSON G., *F. Scott Fitzgerald, Emile Zola, and the Stripping of Jacob's Ladder for Tender is the Night*, in R. Layman e J. Myerson (a cura di), *The Professions of Authorship: Essays in Honor of Matthew J. Bruccoli*, Columbia, University of South Carolina Press, 1996, pp. 169-183.

ANDERSON G., *F. Scott Fitzgerald's Use of Story Strippings in Tender Is the Night*, in M.J. Bruccoli & J.S. Baughman, *Reader's Companion to F. Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*, Columbia, University of South Carolina Press, 1996, pp. 213-261.

BLAZEK W., *Some Fault in the Plan: Fitzgerald's Critique of Psychiatry in Tender Is the Night*, in W. Blazek and L. Rattray (a cura di), *Twenty-First Century Readings of Tender is the Night*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, pp. 67-84.

BRUCCOLI M.J., *Tender is the Night and the Reviewers*, in H. Claridge (a cura di), *F Scott Fitzgerald Critical Assessments*, Robertsbridge, Helm Information Ltd, 1991, vol. III, pp.33-38.

BRUCCOLI M.J., *The Composition of Tender is the Night*, Pittsburgh, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1963.

BRUCCOLI M.J. & BAUGHMAN J.S., *The Reader's Companion to F. Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*, Columbia, University of South Carolina Press, 1996.

BRYER J.R., *Tender is the Night*, in J.R. Bryer, *F. Scott Fitzgerald: The Critical Reception*, New York, Burt Franklin, 1978, pp. 309-372.

CALLAHAN J.F., *F. Scott Fitzgerald's Evolving American Dream: The "Pursuit of Happiness" in Gatsby, Tender Is the Night, and The Last Tycoon*, in "Twentieth Century Literature", vol. 42, n.3, autunno 1996, pp. 374-395.

CHAMBERLAIN J., *Books of the Time*, in H. Claridge (a cura di), *F Scott Fitzgerald Critical Assessments*, Robertsbridge, Helm Information Ltd, 1991, vol. III, pp.1-3.

COKAL S., *Caught in the Wrong Story: Psychoanalysis and Narrative Structure in Tender Is the Night*, in "Texas Studies in Literature and Language", 47:1, 2005, pp. 75-100.

COWLEY M., *Introduction* in F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night* (a cura di M. Cowley), New York, Scribner, 1951, p. IX-XVII.

COWLEY M., *The Manuscripts of Tender*, in F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night* (a cura di M. Cowley), Scribner, New York, 1951, p. 335-348.

CURNUTT K., *A Unity Less Conventional But Not Less Serviceable: A Narratological History of Tender Is the Night*, in W. Blazek and L. Rattray (a cura di), *Twenty-First Century Readings of Tender is the Night*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, pp. 121-142.

DE ROCHE L., *Sanatorium Society: The "Good" Place in Tender Is the Night*, in W. Blazek and L. Rattray (a cura di), *Twenty-First Century Readings of Tender is the Night*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, pp.50-66.

DOHERTY W.E., *Tender Is the Night and the Ode to a Nightingale*, in H. Claridge (a cura di), *F Scott Fitzgerald Critical Assessments*, Robertsbridge, Helm Information Ltd, 1991, vol. III, pp.86-101.

ELLIS J., *Fitzgerald's Fragmented Hero: Dick Diver*, in H. Claridge (a cura di), *F Scott Fitzgerald Critical Assessments*, Robertsbridge, Helm Information Ltd, 1991, vol. III, pp.127-137.

GLENDAY M.K., *American Riviera: Style and Expatriation in Tender Is the Night*, in W. Blazek and L. Rattray (a cura di), *Twenty-First Century Readings of Tender is the Night*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, pp.143-159.

GRUBE J., *Tender Is the Night: Keats and Scott Fitzgerald*, in M.J. LaHood (a cura di), *Tender Is the Night: Essays in Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1966, pp. 179-189.

HALL W.F., *Dialogue and Theme in Tender Is the Night*, in M.J. LaHood (a cura di), *Tender Is the Night: Essays in Criticism*, Indiana University Press, Bloomington, 1966, pp.144-150.

KEATS J., *Ode to a Nightingale* [1819], in «The Explicator», 2005, 63:3.

KENNEDY J. G., *Fitzgerald's Expatriate Years and the European stories*, in R. Prigozy, (a cura di), *Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 118-142.

MCGOWAN P., *Reading Fitzgerald Reading Keats*, in W. Blazek and L. Rattray (a cura di), *Twenty-First Century Readings of Tender is the Night*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, pp. 204-219.

MCMULLEN B.S., *Can We Put it in Writing? Some Short Precursors to Tender Is the Night*, in W. Blazek and L. Rattray (a cura di), *Twenty-First Century Readings of Tender is the Night*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, pp.16-33.

MEREDITH J. H., *Tender Is the Night and the Calculus of Modern War*, in W. Blazek and L. Rattray (a cura di), *Twenty-First Century Readings of Tender is the Night*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, pp.192-203.

MESSENGER C., *Out Upon the Mongolian Plain: Fitzgerald's Racial and Ethnic Cross-Identifying in Tender Is the Night*, in W. Blazek and L. Rattray (a cura di), *Twenty-First Century Readings of Tender is the Night*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, pp.160-176.

NOWLIN M., *The World's Rarest Work: Modernism and Masculinity in Fitzgerald's Tender Is the Night*, in «College Literature», vol. 25, n. 2, 1998, pp. 58-77.

PANTALEO E., *La diaspora degli americani in Europa: il caso degli espatriati in Tender Is the Night di F. Scott Fitzgerald*, in «Le Simplegadi», n° 14, novembre 2015.

PULLIN F., *Gender Anxiety: The Unresolved Dialectic of Fitzgerald's Writing*, in W. Blazek and L. Rattray (a cura di), *Twenty-First Century Readings of Tender is the Night*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, pp.177-191.

RAHV P., *You Can't Duck a Hurricane under a Beach Umbrella*, in H. Claridge (a cura di), *F Scott Fitzgerald Critical Assessments*, Robertsbridge, Helm Information Ltd, 1991, vol. III, pp.18-20.

RATTRAY L., *An "Unblinding of Eyes": The Narrative Vision of Tender Is the Night*, in W. Blazek and L. Rattray (a cura di), *Twenty-First Century Readings of Tender is the Night*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007, pp.85-102.

SANDERSON R., *Women in Fitzgerald's Fiction*, in R. Prigozy (a cura di), *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 143-163.

STANTON R., *"Daddy's Girl": Symbol and Theme in Tender Is the Night*, in H. Claridge (a cura di), *F Scott Fitzgerald Critical Assessments*, Robertsbridge, Helm Information Ltd, 1991, vol. III, pp.39-48.

STERN M., *Tender Is the Night: The Text Itself*, in M. Stern (a cura di), *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*, Boston, Hall and co, 1986, pp. 21-31.

STERN M., *Tender Is the Night and American History*, in R. Prigozy (a cura di), *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp. 95-117.

TRACHTENBERG A., *The Journey Back: Myth and History in Tender Is the Night*, in H. Claridge (a cura di), *F Scott Fitzgerald Critical Assessments*, Robertsbridge, Helm Information Ltd, 1991, vol. III, pp.125-141.

TUTTLETON J.W., *Vitality and Vampirism in Tender Is the Night*, in M. Stern (a cura di), *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's Tender Is the Night*, Boston, Hall and co, 1986, pp.238-246.

WEST III J.W., *The Internal Chronology of Tender Is the Night*, in T.H. Howard-Hill (a cura di), *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Chicago, University of Chicago Press, 2010, pp.527-537.

WESTON E., *The International Theme in F. Scott Fitzgerald's Literature*, Peter Lang, New York, 1995.