



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

*Riflessione critica sulle scelte di traduzione
dal portoghese all'italiano dell'opera "O
conto da ilha desconhecida" di
José Saramago.*

Relatore
Prof. Maria da Graça
Gomes de Pina

Anno Accademico 2022 / 2023

Laureanda
Emma Stevanin
n° matr. 2008172 / LTLLM

Indice

Introdução	3
Capitolo 1	
1. La scrittura di Saramago	7
1.1 Lo sviluppo di uno stile: “A Estátua e a Pedra”	7
1.2 L’uso della punteggiatura	9
1.3 Il narratore “parlante”	10
1.4 La stesura di racconti per l’infanzia	12
Capitolo 2	
2. Riflessione critica sulle scelte di traduzione	15
2.1 L’uso dei pronomi personali	15
2.2 Il lirismo della prosa	20
2.3 Proposta di traduzione di espressioni verbali	24
2.4 Proposta di traduzione della qualificazione	29
2.5 Proposta di traduzione di sostantivi	30
Conclusão	35
Bibliografia	37

Introdução

O presente trabalho de reflexão crítica sobre as escolhas de tradução do português para italiano de “O conto da ilha desconhecida”, de José Saramago, pretende analisar a relação entre esse conto e a sua tradução interlinguística. As obras tratadas são: “O conto da ilha desconhecida”, de 2010, e a tradução “Il racconto dell’isola sconosciuta”, de 2020.

A atividade de tradução sempre representou para os estudantes e os teóricos uma tarefa difícil, já que um texto, seja ele escrito ou oral, pode assumir diferentes formas na sua passagem interlinguística e intercultural. Um dos primeiros desafios é escolher entre uma tradução literal, que siga palavra por palavra o texto original, ou, por outro lado, uma tradução que transmita o significado essencial do texto originário (Bertazzoli, 2015, pág. 7-14). No que diz respeito ao “O conto da ilha desconhecida”, estamos diante de uma história para crianças que tem uma significativa expressão literária, pelo que seria redutivo selecionar uma das duas possibilidades; optar por uma tradução literal não transmitiria a verdadeira essência do texto, já que em alguns casos não seria possível superar os obstáculos culturais presentes na mudança interlinguística, no entanto, preferir uma tradução mormente fiel ao sentido do texto anularia o carácter lírico e literário da obra, modificando o estilo do autor.

Neste trabalho de pesquisa utilizaremos um método de tradução que oscila entre uma tradução literal e uma tradução fiel ao sentido do texto original, procurando uma realização que transmita da melhor maneira possível o sentido do conto original através da escrita do autor, mas fazendo algumas adaptações quando necessário.

Ao aproximar-se a um texto do ponto de vista linguístico, o tradutor tem de optar também por uma tradução de carácter comunicativo ou por uma tradução que realce o aspecto semântico (Faini, 2008, pág. 75-102). Na primeira possibilidade presta-se mais atenção à essência do texto e modificam-se as estruturas sintáticas, linguísticas e simplifica-se até o texto, para chegar a uma realização que seja fácil de entender. Trata-se, então, de um texto que opta pela fidelidade ao leitor. No entanto, a tradução semântica concentra-se na reprodução de um texto que seja o mais possível fiel às estruturas semânticas e sintáticas da versão original. Por isso, esse tipo de produção escrita oferece uma maior fidelidade ao autor do texto original.

Tratando-se, neste caso, de um conto, ou seja, de um texto que tem um carácter literário e se distingue por meio da sonoridade e da linguagem figurada, esta pesquisa prefere o critério semântico, tentando chegar a uma tradução que não mude drasticamente as estruturas sintáticas e semânticas.

Este trabalho de reflexão sobre as escolhas de tradução não pode prescindir da análise da obra e da compreensão do seu significado. Para poder trasladar um conto para outra língua é preciso entender a razão que levou o autor à escrita do texto, que mensagem quer difundir através dele e os meios que decidiu utilizar.

“O conto da ilha desconhecida”, escrito em 1997, foi publicado por ocasião da Exposição Internacional de Lisboa, de 1998, intitulada “Os oceanos – Um Património para o Futuro”. No âmbito da exposição, que tinha como objetivo a comemoração dos 500 anos dos Descobrimentos portugueses, Simonetta Luz Afonso encomendou a Saramago a escrita de um conto juvenil que tratasse “o tema Mitos” (Oliveira, 2022, pág. 574).

Embora Saramago nunca tivesse escrito contos para crianças, decidiu aceitar o desafio e começou o trabalho de escrita, mas por meio de um procedimento diferente do habitual: “[...] Saramago não buscou informação científica ou historiográfica sobre o tema que decidiu explorar, o das ilhas Desconhecidas, antes se limitou a criar, livremente, um texto de ficção [...]” (*Ibidem*, pág. 574).

O resultado deste processo é um conto intemporal onde o verdadeiro desbravamento não é geográfico, mas concerne ao homem e ao seu gesto empreendedor, pois tanto o protagonista da obra como o leitor vivem num mundo onde não há mais ignoto geográfico. Essa descoberta e esse desenvolvimento do homem realizam-se através do protesto contra as instituições, que o protagonista enfrenta e até provoca exigindo falar diretamente com o rei e decidindo não aceitar a burocracia do palácio onde as comunicações se perdem, deixando os pobres súbditos descontentes e insatisfeitos.

É possível notar que a narração começa e define-se por meio das ações dos protagonistas, que servem para designá-los ao longo da narração. De facto, as personagens todas da obra não têm um nome próprio, mas são apelidadas pelo narrador em relação às ações delas, ou seja, em relação aos atos que as definem na essência. O

protagonista, por exemplo, chama-se ao começo do conto “O homem que queria um barco” (Saramago, 2013, pág. 13), para tornar-se no “homem que viera pedir um barco” (Ivi, pág. 18), transformando-se em seguida no “homem que ia receber um barco” (Ivi, pág. 19), para chegar a “o homem que tinha um barco” (Ivi, pág. 29) e “o homem do leme” (Ivi, pág. 40). Essa decisão de não atribuir um nome próprio às personagens permite ao conto alcançar uma dimensão antropológica e apresentar uma reflexão filosófica sobre o homem e a sua realização, possível somente através do conhecimento de si mesmo e por meio da sua ação criativa: “[...] mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou quando nela estiver, Não o sabes, Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, [...] Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não nos saímos de nós [...]” (Ivi, pag. 31).

Embora se trate de uma história infantil, torna-se evidente já nestas poucas linhas que este conto propõe aos leitores, aos estudantes, aos críticos e aos tradutores muitos elementos de reflexão, seja ela filosófica, antropológica, sintática ou linguística. O trabalho de reflexão sobre as escolhas de tradução vai centrar-se nos aspetos linguísticos, semânticos e sintáticos, e vai ser realizado acrescentando descrições sobre a escrita do autor, elemento necessário para transmitir a obra da maneira mais fiel possível. Ademais, quando necessário, a seguinte pesquisa pretende oferecer interpretações do conto, para chegar a uma tradução que transmita o verdadeiro sentido da obra, no respeito do autor e da sua escrita.

1. La scrittura di Saramago

Il presente capitolo si propone di esporre e analizzare le peculiarità della scrittura di José Saramago, con particolare attenzione alla fase letteraria che comprende la stesura del racconto per l'infanzia "O conto da ilha desconhecida".

Come anticipato, qualsiasi attività di traduzione non può prescindere dalla comprensione dell'opera originale, sia dal punto di vista del significato, che dal punto di vista linguistico. Il traduttore che si propone di realizzare una trasposizione interlinguistica deve quindi *in primis* avvicinarsi all'opera nelle vesti di lettore, cercando di capire non solo il messaggio contenuto nel testo, ma anche le sensazioni che esso vuole suscitare. Tuttavia, nel caso delle opere di Saramago, l'impegno di chi legge non si esaurisce nella comprensione del testo e del messaggio che esso trasporta, ma richiede un ulteriore passaggio che è quello di capire "come leggere" l'opera. Di conseguenza, il traduttore che entra a contatto con la produzione di Saramago deve necessariamente conoscere le caratteristiche della scrittura dell'autore, per poter interpretare e comprendere la versione di partenza ed evocare le stesse sensazioni in una lingua di arrivo e in una cultura differente.

1.1 Lo sviluppo di uno stile: "A Estátua e a Pedra"

Nonostante il genere del racconto presupponga uno stile di narrazione più breve e meno complesso del romanzo, non appena ci si avvicina all'opera "O conto da ilha desconhecida" questa consuetudine viene meno. Qualunque lettore, anche il più esperto, non potrà ignorare la particolarità della scrittura di Saramago, che si caratterizza per periodi molto lunghi, un uso atipico della punteggiatura e un'oscillazione continua tra il dialogo diretto e la narrazione.

Questo stile, apparentemente complesso, non ha come obiettivo la creazione di una narrazione criptica, ma risponde piuttosto ad un'esigenza espressiva dell'autore. Lo stesso Saramago, nel 1997, in occasione di una conferenza presso l'Università di Torino intitolata "A Estátua e a Pedra", offre una chiave esplicativa della propria scrittura, identificando due fasi all'interno della propria carriera letteraria.

La prima fase, denominata "A Estátua", termina con la pubblicazione dell'opera *O Evangelo segundo Jesus Cristo*, del 1991, e si caratterizza per un linguaggio barocco e una grande attenzione verso il contesto storico nel quale le narrazioni vengono ambientate

(Oliveira, 2022, pag. 503). Come affermato dall'autore in persona, lo stile espressivo di questa prima fase può sembrare una "complicazione gratuita", tuttavia, questo risultato non è altro che il frutto di una disperata ricerca di chiarezza. Ricerca, che si dimostra talmente disperata da condurre lo scrittore a ricadere inevitabilmente in uno stile espressivo complesso: "Como se fosse necessário fazer vários traços para chegar a uma expressão que o traço único não pode dar." (Saramago *Apud* Oliveira, 2022, pag. 503)

La seconda fase, invece, chiamata "A Pedra", comprende le opere successive al 1991 e comincia con la stesura di *Levantado do Chão*. Questo secondo momento si contraddistingue per un abbandono dello stile barocco e una maggiore focalizzazione sugli aspetti filosofici e antropologici della narrazione (Nogueira, 2022, pag. 361-362). È proprio grazie all'abbandono dell'espressione barocca incentrata sul dettaglio storico, che Saramago riesce a ridefinire un nuovo elemento centrale nelle proprie narrazioni, ossia l'uomo nella propria essenza.

L'opera "O conto da ilha desconhecida" si inserisce cronologicamente e stilisticamente all'interno della seconda fase della produzione saramaghiana. Gli elementi che questo racconto condivide con la fase "A Pedra" sono: la focalizzazione sul soggetto umano, la messa in secondo piano del contesto storico, la centralità di argomenti di carattere filosofico e antropologico, l'utilizzo di una punteggiatura atipica e la presenza di un "narratore parlante".

La centralità dell'uomo e la secondarietà del contesto storico potrebbero all'apparenza sembrare due componenti scontate all'interno di un racconto per bambini. Tuttavia, il modo in cui questi due elementi vengono realizzati da parte dell'autore li porta a distinguersi dal comune genere del racconto e a diventare due aspetti caratteristici dello stile di Saramago. Queste due componenti assumono un valore molto più profondo, in quanto rappresentano all'interno del racconto un primo momento di riflessione sull'essenza dell'individuo. Per raggiungere il carattere dell'universalità, infatti, Saramago realizza una narrazione in cui gli unici aspetti a definire i personaggi e l'ambiente in cui si svolge la narrazione sono le azioni stesse dei protagonisti. La focalizzazione sul soggetto umano viene paradossalmente realizzata nella "non caratterizzazione" dei personaggi. All'interno del racconto, l'individuo viene descritto per mezzo delle scelte che adopera, oppure, come nel caso della donna delle pulizie, tramite lo sguardo di un altro personaggio, in questo caso quello del protagonista. La descrizione

delle sembianze dei protagonisti e la rappresentazione geografica della realtà esterna vengono completamente tralasciate contribuendo, parallelamente all'impostazione di tema filosofico e antropologico dei dialoghi, a incentrare l'opera nell'essenza del soggetto umano.

L'uso della punteggiatura e la presenza di un narratore "parlante", ulteriori elementi che definiscono l'appartenenza dell'opera alla fase "A Pedra" e ne caratterizzano la narrazione, necessitano invece di un maggiore approfondimento, che questo capitolo si propone di fare nelle prossime pagine.

1.2 L'uso della punteggiatura

Uno degli elementi che di certo spicca maggiormente nella scrittura di "O conto da ilha desconhecida" è la punteggiatura e l'uso fuori dall'ordinario che ne viene fatto.

Il raggiungimento di questo tipo di interpunzione risale ad un preciso momento della produzione di Saramago, ossia la stesura dell'opera *Levantado do Chão*, che per l'autore rappresenta una sorta di rivelazione. Da questo momento in poi, l'autore decide di abbandonare la tradizionale interpunzione per affidarsi unicamente al flusso della narrazione che prende forma nella sua mente nel momento della scrittura. In merito al momento di tale rivelazione, Saramago spiega al *Jornal de Letras* nel 1997:

Então aconteceu-me um daqueles momentos muitos belos que acontecem, quando acontecem. Aí a páginas vinte e tal, sem ter pensado nisso, começo a escrever-me libertando-me de toda essa história da pontuação, escrevendo como depois o livro saiu. E a tal ponto que quando o acabei tive de voltar às vinte e tal páginas iniciais para pô-las de acordo com o resto. [...] sem ter posto de um lado os prós e do outro lado os contras, achei-me a escrever como hoje escrevo. (Saramago *Apud* Oliveira, 2022, pag. 393)

Il risultato di quest'epifania è un tipo di narrazione che si caratterizza per frasi molto lunghe, in cui i segni grafici di punteggiatura sono pochi, ma attentamente calcolati. A partire da questo momento, a definire la punteggiatura di Saramago non è infatti la convenzione narrativa ma l'esigenza di suoni e pause, all'interno di una narrazione che assume sempre più il carattere della musicalità e dell'oralità.

Riguardo l'importanza dell'aspetto melodico della propria scrittura, lo stesso autore afferma del proprio stile espressivo:

Aí direi que os meus sinais de pontuação, quer dizer, a vírgula e o ponto final, nesse tipo de discurso, não são sinais de pontuação. São sinais de pausa, no sentido musical, quer dizer: aqui o leitor faz uma pausa breve, aqui faz uma pausa mais longa. (Reis, 2015, pag. 107)

La presenza ridotta della punteggiatura può sembrare un ostacolo alla lettura dell'opera, in quanto, a primo impatto può apparire come un'ulteriore complicazione ai fini della comprensione del testo. Tuttavia, il lettore riconoscerà di poter agilmente leggere racconti e romanzi appartenenti a questa fase, a patto di accettare "l'oralità della prosa".

Saramago dichiara, in occasione di un'intervista con Carlos Reis, che la punteggiatura nella propria narrazione può essere paragonata alla segnaletica stradale. L'assenza dell'interpunzione non costringe il lettore ad abbandonare l'opera, come l'assenza di segnali stradali non impedisce all'automobilista di percorrere una strada. Il carattere di novità si ha nell'attenzione che il lettore e il guidatore devono avere mentre procedono, in quanto, in mancanza delle convenzionali indicazioni tali accorgimenti vengono lasciati alla responsabilità del pubblico. Un elemento imprescindibile diventa quindi il lasciarsi trasportare dall'opera e il collaborare alla realizzazione di essa. Le opere saramaghiane creano un appello al pubblico, richiedendo da esso una maggiore attenzione e una maggiore partecipazione, denominata da Saramago "atividade muscular". (Reis, 2015, pag. 105-107).

Se da un lato, il nuovo utilizzo della punteggiatura ha la propria ragione nella ricerca di una musicalità all'interno della narrazione, dall'altro, esso risponde anche alla volontà di creare una trasposizione di un messaggio orale sotto forma scritta, condizione che porta alla definizione del cosiddetto narratore "parlante".

1.3 Il narratore "parlante"

Una delle caratteristiche che "O conto da ilha desconhecida" condivide con le opere saramaghiane della seconda fase letteraria è la presenza di un narratore "parlante".

All'interno delle opere di Saramago, il narratore è una figura rilevante, che interviene a più riprese durante la narrazione e nel coinvolgimento del lettore. In molteplici casi, infatti, la voce narrante si rivolge direttamente a chi sta leggendo allo scopo di instaurare con il pubblico un legame di complicità e soprattutto di creare un

effetto di compartecipazione emotiva. Ne abbiamo un esempio già a partire dalle prime pagine di “O conto da ilha desconhecida”, quando il narratore interviene utilizzando la prima persona plurale, allo scopo di avvicinare e coinvolgere il pubblico:

No caso que estamos narrando, o resultado da ponderação entre os benefícios e os prejuízos foi ter ido o rei, ao cabo de três dias, e em real pessoa, à porta das petições, para saber o que queria o intrometido que se havia negado a encaminhar o requerimento pelas competentes vias burocráticas. (Saramago, 2013, pag. 12)

Tuttavia, a rendere inconfondibile il tipo di narrazione delle opere di Saramago non è solo la volontà di coinvolgere il lettore, ma anche il modo in cui si propone di trasporre un messaggio dalla forma orale a quella scritta, riuscendo a mantenere intatto il carattere dell’oralità. Ragion per cui la figura del narratore all’interno della produzione saramaghiana viene definita “parlante”.

La realizzazione di uno stile narrativo così particolare ha la propria origine a partire dal soggetto che viene descritto e dalle esperienze che hanno condizionato e ispirato la stesura delle opere saramaghiane. Il carattere dell’oralità diventa un elemento necessario, che Saramago sente di non poter tralasciare, proprio perché le storie che si propone di raccontare nascono dall’oralità. Le vicende che Saramago descrive nella fase “A Pedra”, tanto nei romanzi come nei racconti, sono storie che l’autore immagina e sviluppa nella propria mente come se gli fossero state raccontate, e che per questo hanno la caratteristica intrinseca dell’oralità. Come affermato dall’autore in persona:

Julgo que foi o estar a contar as histórias que me tinham sido contadas, como se estivesse a contar a quem me contou, que fez com que a narração ganhasse aquela espécie de expansão oral, aquele sentido do “vou agora contar-vos, pelas minhas próprias palavras, aquilo que vocês me contaram”. (Oliveira, 2022, pag. 393)

La voce narrante nelle opere saramaghiane narra le azioni e introduce gli interventi dei protagonisti, realizzando una trasposizione dall’oralità alla forma scritta. Saramago in persona afferma riguardo la propria scrittura: “Tento escrever como se fala.” (Oliveira, 2022, pag. 442). La propria narrazione, infatti, si propone di rappresentare la comunicazione tra le persone nella propria simultaneità, ossia nel momento stesso in cui si realizza.

Torna nuovamente, come anticipato in relazione all'uso della punteggiatura, la necessità da parte del lettore di accettare l'oralità della prosa e di avvicinarsi all'opera in funzione della sua comprensione e del suo godimento. Saramago afferma a più riprese che il lettore deve utilizzare un procedimento analogo a quello di cui egli si è servito per produrre la narrazione della scena: “O leitor há de ouvir dentro da sua cabeça, a voz que «fala»” (Reis, 2015, pag. 107). L'oralità, quindi, non rappresenta unicamente il modo in cui l'opera è pensata e realizzata, ma diventa anche la chiave interpretativa con cui il lettore deve avvicinarsi al testo.

Se in primo luogo la figura del narratore “parlante” nasce dall'esigenza di mantenere l'oralità nel contesto di un messaggio scritto, in un secondo momento questa figura si dimostra importante anche in relazione alla volontà dell'autore di essere percepito dietro la stesura dell'opera. Saramago ritiene importante che il proprio stile e la propria scrittura vengano riconosciute, in quanto spesso è proprio l'aspetto narrativo a condizionare le scelte del pubblico. In molte occasioni, infatti, ad essere rappresentate sono vicende di cui il pubblico è già a conoscenza, basti pensare a romanzi ambientati in un contesto storico o che riprendono grandi temi della letteratura, per cui la caratterizzazione della rappresentazione diventa fondamentale e determinante nella scelta del lettore (Reis, 2015, pag. 102-103).

Alla luce di queste considerazioni, diventa necessario da parte del traduttore mantenersi il più vicino possibile allo stile del testo originale, non solo per rispettare l'effetto da esso suscitato, ma anche per attenersi alla volontà della mente che ha dato vita all'opera.

1.4 La stesura di racconti per l'infanzia

L'opera “O conto da ilha desconhecida” non rappresenta l'unico tentativo di Saramago di creare un racconto per l'infanzia, in quanto è preceduta dalla pubblicazione di “A Maior Flor di Mundo”, del 2001.

Già in occasione della redazione di questo precedente racconto per bambini, Saramago afferma trovare molto complesso scrivere per un pubblico molto giovane:

[...] fui-me curando em saúde pondo o narrador a desculpar-se por não saber escrever histórias para a gente miúda a quem, por outro lado, diplomaticamente, convidava a reescrever com as suas próprias palavras a história que lhe contava. (Saramago *Apud* Oliveira, 2022, pag. 609)

L'autore si identifica in questo momento con il narratore del racconto e sente il dovere di chiedere manifestamente scusa al pubblico, in quanto non possiede i mezzi per creare una narrazione che utilizzi parole semplici, caratteristica richiesta dal genere del racconto per l'infanzia. Quella scelta alla base dello stile di Saramago di "contar-vos, pelas minhas próprias palavras, aquilo que vocês me contaram" risulta ora critica per l'autore, vista la manifesta difficoltà nell'adattarsi al genere del racconto per bambini.

Nonostante le criticità espressive e il sentimento di inadeguatezza dell'autore verso il genere, Saramago realizza la pubblicazione dei due racconti sopracitati raggiungendo una sorta di compromesso con il lettore. Lo stile utilizzato rimane invariato, in quanto rappresenta l'unico mezzo che l'autore ha a disposizione per esprimersi, ma dall'altro lato invita con umiltà il lettore a rielaborare il proprio racconto e a diffonderlo con parole più semplici. Resta centrale l'atteggiamento verso l'oralità e il desiderio di utilizzare la fonte scritta per trasportare un messaggio orale, ma l'autore riconosce il peso della complessità della propria espressione.

La riflessione critica sulle scelte di traduzione del racconto "O conto da ilha desconhecida" è una ricerca che si propone di restare il più attinente possibile alla forma espressiva e alle parole scelte dall'autore, nella consapevolezza delle criticità che la forma espressiva di Saramago comporta. L'invito a utilizzare parole più semplici non verrà quindi espletato in questo lavoro di ricerca, ma verrà rispettosamente trasmesso a coloro che leggeranno l'opera nella lingua di arrivo, coerentemente con quanto desiderato dall'autore.

2. Riflessione critica sulle scelte di traduzione

Il seguente capitolo si propone di riflettere sulle scelte effettuate dal traduttore nell'attività di trasposizione interlinguistica dell'opera "O conto da ilha desconhecida" verso la lingua italiana.

Come anticipato, la riflessione critica sulle scelte di traduzione verrà realizzata prediligendo l'aspetto semantico e letterario del testo, nel rispetto dell'autore e del proprio stile narrativo. Tuttavia, verrà parallelamente garantita al lettore la fruizione di una versione dell'opera che sia comprensibile e adattata alle peculiarità linguistiche e culturali del contesto di arrivo.

2.1 L'uso dei pronomi personali

Nel confronto tra l'opera "O conto da ilha desconhecida", del 2010, e la sua traduzione "Il racconto dell'isola sconosciuta", del 2020, risulta lampante il differente uso che l'autore e il traduttore fanno dei pronomi personali.

Fin dalle prime righe, non appena si inscena il dialogo tra i personaggi, si può notare come la versione portoghese coniughi i verbi utilizzati nei dialoghi alla seconda persona singolare, rendendo gli interventi dei personaggi più diretti e imperativi, mentre dall'altro lato, la traduzione italiana predilige la seconda persona plurale, facendo uso della forma di cortesia. Si prendano le seguenti battute ad esempio:

Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco. (Saramago, 2013, pag. 9)

Un uomo andò a bussare alla porta del re e gli disse, Datemi una barca. (Saramago, 2020, pag. 9)

O ancora:

[...] Que é que queres, Por que foi que não disseste logo o que querias, Pensarás tu que eu não tenho mais nada que fazer [...]. (Saramago, 2013, pag. 14)

[...] Che cosa volete, Perché non avete detto subito che cosa volevate, Pensate forse che io non abbia altro da fare [...]. (Saramago, 2020, pag. 15)

Questa traduzione si dimostra efficace nella realizzazione del discorso diretto, in quanto si mantengono lo stile e la punteggiatura utilizzate dall'autore. Tuttavia, risulta problematica nella scelta del pronome personale. Nonostante la perentorietà della richiesta venga mantenuta e il protagonista appaia irremovibile anche nella versione italiana, è necessario domandarsi se si possa ritenere accettabile una tale scelta.

Nella lingua italiana la seconda persona plurale poteva essere utilizzata in passato come forma di cortesia, tuttavia, nell'italiano standard questa possibilità è stata progressivamente sostituita dall'uso della terza persona singolare. Se in passato il "voi" era una delle forme allocutive con cui esprimere distanza, rispetto o deferenza, sia tra persone appartenenti allo stesso livello sociale, che tra persone di diversa posizione gerarchica (Serrani, 1989, pag. 262), al giorno d'oggi si rivela un'alternativa circoscritta ad alcune aree geografiche della penisola italiana. È possibile, infatti, registrarne ancora l'utilizzo nell'ambito di alcune regioni italiane centromeridionali, in cui la sua presenza si deve all'inferenza che il dialetto esercita sulla lingua standard italiana (Ivi pag. 265). La scelta di utilizzare quest'uscita verbale nella trasposizione italiana sarebbe quindi consigliata, se si volesse fare riferimento ad una forma orale passata, oppure se si intendesse collocare l'azione in un contesto in cui tale forma espressiva è ad oggi in uso. Tuttavia, questo procedimento corrisponderebbe, all'ubicazione geografica e temporale dell'opera in un contesto politico e cronologico che non è esplicitato all'interno della versione originale. Il racconto in lingua portoghese, infatti, esprime il carattere dell'indefinitezza geografica e dell'atemporalità, le quali contribuiscono alla definizione del messaggio antropologico universale. La trasposizione del testo per mezzo della forma allocutiva del "voi", potrebbe quindi modificarne il contenuto, e circoscriverlo all'interno di un contesto non espresso dall'autore.

Anche nell'ambito della lingua portoghese, le modalità con cui esprimere distanza hanno sperimentato dei mutamenti nel corso della storia. In un primo momento, si era soliti ricorrere ad un'espressione proveniente dal latino, nella propria forma analitica "vostram mercedem" (Wilhelm, 1979, pag. 25). Questa forma di cortesia è andata modificandosi assieme all'evoluzione della società e della lingua, fino ad essere sostituita

dalla terza persona singolare, in quei casi in cui si vuole esprimere una marcata distanza tra il parlante e l'interlocutore, sia essa dovuta da una differenza di grado sociale o di età.

La particolarità che distingue la lingua portoghese da quella italiana, si ha nella sopravvivenza dell'espressione di origine latina, che si è trasformata e contratta fino a raggiungere l'odierno "você". Pronome personale che richiede una coniugazione verbale uguale a quella della terza persona singolare.

Come in passato, anche oggi il "você" è utilizzato nella norma portoghese europea per indicare un tipo di distanza ed esprimere una forma di cortesia. Tuttavia, si tratta in questi casi di una presa di distanza meno marcata rispetto a quella espressa dalla terza persona singolare (Wilhelm, 1979, pag. 18).

Per quanto riguarda invece la norma brasiliana, il "você" ha preso il posto della seconda persona singolare, perdendo l'accezione di cortesia che lo caratterizza nella variante europea. Quest'evoluzione risponde all'esigenza di una semplificazione delle terminazioni verbali, in quanto sostituendo il "tu" al "você" diventa possibile uniformare la coniugazione del pronome di seconda e terza persona singolare verso un'unica desinenza verbale (Gramática Portuguesa 55 *Apud* Wilhelm, 1979, pag. 17). Nonostante in passato fosse ancora registrata la presenza del pronome personale "tu" in alcune regioni brasiliane, tra cui Maranhão e Rio Grande do Sul (*Ibidem*), in tempi più recenti, in tutto il territorio brasiliano il "tu" è stato sostituito dal "você" (Dunn *Apud* Wilhelm, 1979, pag. 19).

Se il testo di partenza avesse presentato l'utilizzo del "você", il traduttore avrebbe necessariamente dovuto utilizzare la forma di cortesia. Saramago, infatti, è uno scrittore portoghese, cresciuto e formatosi in un contesto in cui si fa uso della norma europea, per cui l'utilizzo del "você" avrebbe necessariamente indicato un tipo di deferenza. Tuttavia, all'interno del racconto è chiaro l'utilizzo della seconda persona singolare "tu". Anche in quei casi in cui il dialogo non fa uso esplicito di pronomi personali, è possibile, infatti, risolvere il dubbio sull'utilizzo del "tu" o del "você" analizzando la desinenza verbale. Lungo tutto il racconto, l'uscita verbale utilizzata è quella della seconda persona singolare, la quale rappresenta "o tratamento íntimo entre equivalentes" (Gramática Portuguesa (55) *Apud* Wilhelm, 1979, pag. 17).

Sulla base di tali considerazioni sulla lingua portoghese e il suo utilizzo, modificare la forma del “tu” e sostituirla in italiano con la seconda persona plurale potrebbe indirettamente modificare il significato del testo di partenza.

Nel momento in cui l’autore decide di utilizzare la forma del “tu”, il traduttore deve domandarsi quale sia il significato di tale scelta. L’uso della seconda persona singolare potrebbe inizialmente sembrare un tentativo di semplificazione della narrazione, in quanto destinata ad un pubblico molto giovane. Tuttavia, stando alle parole di Saramago in precedenza menzionate riguardo il genere del racconto, si può affermare con certezza che l’autore non abbia come obiettivo la creazione di un testo di facile comprensione, ma preferisca invece mantenere inalterato il proprio stile di scrittura e la propria particolare espressione narrativa, nonostante essa possa presentare al lettore numerose criticità.

Risulta chiaro, pertanto, che la scelta saramaghiana si basi su un’altra motivazione, ossia quella del significato che il pronome assume all’interno del testo. Trattandosi di un’opera che riflette sull’essenza dell’individuo, scegliere di fare uso della seconda persona singolare potrebbe rappresentare il tentativo di mettere tutti i personaggi su uno stesso piano, cercando di eliminare le differenze dettate dai ruoli gerarchici e dalle convenzioni della società.

Un ulteriore esempio per riflettere sulla questione dei pronomi personali si ha nel dialogo del protagonista, in questo momento “o homem que queria um barco” (Saramago, 2013, pag. 11), con la signora delle pulizie:

[...] Quero falar ao rei, Já sabes que o rei não pode vir, está na porta dos obséquios, respondeu a mulher, Pois então vai lá dizer-lhe que não saio daqui até que ele venha, pessoalmente, saber o que quero, rematou o homem [...]. (*Ibidem*)

[...] Voglio parlare con il re, Sapete bene che il re non può venire, è alla porta degli ossequi, rispose la donna, Allora andate a dirgli che non me ne vado finché non viene, personalmente, a informarsi su quello che voglio, concluse l’uomo [...]. (Saramago, 2020, pag. 11)

La signora delle pulizie del palazzo è l’ultimo anello della catena delle comunicazioni e, in quanto tale, non ha nessuno a cui delegare il ricevimento dei postulanti. Il dialogo a cui si assiste è, quindi, uno scambio di battute fra due individui,

tra i quali non intercorre una distanza gerarchica. Attenendosi quindi alla forma allocutiva odierna, sarebbe probabilmente opportuno utilizzare la seconda persona singolare. Tuttavia, la traduzione italiana, coerentemente con la forma scelta nei casi precedenti, decide di mantenere l'uscita verbale alla seconda persona plurale, utilizzando ancora una volta la forma allocutiva "voi". La decisione di mantenere la stessa soluzione usata in precedenza afferma la consapevolezza nella scelta del pronome personale, ma anche in questo caso potrebbe definirsi non del tutto pertinente allo stile del testo originale e alla scena che sta descrivendo. Se nel caso precedente si assisteva al dialogo tra un suddito e il sovrano, in questo caso, invece, il dialogo si inscena tra due interlocutori che appartengono ad un contesto di vita simile. Non essendoci tra loro una differenza di appartenenza sociale o un motivo per cui sia necessaria la forma di cortesia, e non trattandosi di una scena ambientata in un contesto passato, la soluzione del traduttore rappresenta un'ulteriore criticità.

Nella consapevolezza che la scelta del pronome personale da utilizzare contribuisca alla trasmissione del messaggio contenuto nell'opera, è necessario soffermarsi brevemente a riflettere su quali siano le motivazioni che hanno portato l'autore all'uso della seconda persona singolare.

La decisione di Saramago di utilizzare la forma del "tu" si potrebbe giustificare *in primis* con la volontà dell'autore di conferire una maggiore perentorietà alla voce dei personaggi, aspetto affermato dal narratore stesso all'interno del racconto:

Então não te dou o barco, Darás. Ao ouvirem esta palavra, pronunciada com tranquila firmeza, os aspirantes à porta das petições, [...], resolveram intervir a favor do homem que queria o barco [...].
(Saramago, 2013, pag. 17-18)

Oppure, come anticipato precedentemente, l'impiego della seconda persona singolare potrebbe avere la propria motivazione nella volontà dell'autore di abbattere le gerarchie e le convenzioni della società. Un esempio di tale aspetto tematico è riscontrabile nel capovolgimento della figura del re ad opera del protagonista:

Sou o rei deste reino, e os barcos do reino pertencem-me todos, Mais lhes pertencerás tu a eles do que eles a ti, Que queres dizer, perguntou o rei, inquieto, Que tu, sem eles, és nada, e que eles, sem ti, poderão sempre navegar, [...]. (Saramago, 2010, pag. 17)

Alla luce di quanto evidenziato, una traduzione che si proponga di rispettare la scelta espressiva del narratore e non voglia modificare il significato intrinseco al testo originale, dovrebbe quindi fare uso, anche nella versione di arrivo, della seconda persona singolare, ossia del “tu”.

2.2 Il lirismo della prosa

In quei casi in cui il traduttore è chiamato a realizzare una trasposizione interlinguistica di un'opera letteraria, uno degli elementi che può presentare maggiori difficoltà è quello del mantenimento della resa poetica. Sia che si tratti di un testo lirico che di un'opera in prosa, un traduttore fedele alla versione originale deve interrogarsi su quali siano i mezzi migliori con cui trasmettere le figure retoriche contenute nel testo di partenza (Faini, 2008, pag. 84-85).

Nelle prossime righe verranno esposti a titolo esemplificativo alcuni passi della traduzione in cui la realizzazione poetica è stata trasmessa efficacemente. In seguito, invece verranno trattati altri casi per cui si suggerisce una modificazione del testo di arrivo.

Com'è stato possibile constatare nelle precedenti riflessioni sull'opera “O conto da ilha desconhecida”, risulta chiara l'importanza dell'oralità all'interno del testo. Questo elemento non si esprime solo per mezzo degli interventi dialogici dei protagonisti, ma anche attraverso gli strumenti espressivi utilizzati dal narratore. Il traduttore che si appresta a realizzare una trasposizione interlinguistica del testo deve cercare quindi di rispettare e mantenere tali mezzi espressivi, al fine di garantire la corretta trasmissione del messaggio contenuto nella versione originale.

Uno dei momenti in cui emerge il carattere lirico presente all'interno della prosa saramaghiana si ha nel dialogo tra il protagonista e il capitano, riguardo l'esistenza delle isole sconosciute.

[...] É estranho que tu, sendo homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra sou eu, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcamos nelas, [...]. (Saramago, 2013, pag. 23)

[...] È strano che voi, uomo di mare, mi diciate questo, che isole sconosciute non ce ne sono più, e che io, uomo di terra, non ignori che tutte le isole, anche quelle conosciute, sono sconosciute finché non vi si sbarca, [...]. (Saramago, 2020, pag. 23)

In queste righe possiamo notare come, nonostante l'omissione del verbo "essere" nella versione italiana, il parallelismo tra il capitano e il protagonista venga mantenuto, rispettando quindi l'espressione poetica dell'autore. Il risultato offerto dalla traduzione si dimostra quindi pienamente efficace, sia nella conservazione dello stile narrativo, che nella trasmissione del contenuto originale.

Un ulteriore passaggio sul quale vale la pena riflettere brevemente, per analizzare la trasposizione della resa poetica, riguarda la seguente frase:

À primeira vista, quem ficava a ganhar com este artigo do regulamento era o rei, dado que, sendo menos numerosa a gente que o vinha incomodar com lamúrias, mais tempo ele passava a ter, e mais descanso, para receber, contemplar e guardar os obséquios. (Saramago, 2013, pag. 12)

A prima vista, chi ci guadagnava con questo codicillo del regolamento era il re, in quanto, essendo meno numerosa la gente che veniva a disturbarlo con le proprie lamentele, a lui restava più tempo, e più calma, per ricevere, assaporare e gradire gli ossequi. (Saramago, 2020, pag. 11)

La versione originale presenta un ritmo ben preciso, in cui il complemento oggetto del "tempo" è messo in evidenza in quanto posto in prima posizione all'interno della frase di cui fa parte. Nel testo italiano, invece, lo stesso complemento oggetto è inserito in terza posizione, a seguito quindi del complemento di termine "a lui" e del predicato verbale "restava". Questa realizzazione decide di non collocare il complemento oggetto all'inizio della frase, ma riesce comunque a mantenere l'accento su di esso per mezzo dell'anafora "più", che coerentemente con quanto svolto dalla particella "mais", enfatizza i due elementi che il sovrano riesce ad assicurarsi per mezzo del regolamento del palazzo.

Se da un lato, quindi, si potrebbe contestare l'ordine sintattico utilizzato dal traduttore, dall'altro si può notare come questa realizzazione riesca a mantenere l'enfasi

sul complemento oggetto permettendo un'espressione più scorrevole e adatta all'oralità. Se la versione italiana avesse posto l'elemento "più tempo" all'inizio della frase, questo avrebbe reso la lettura meno fluida e avrebbe quindi intaccato la caratteristica orale della narrazione.

Un ulteriore esempio di riflessione sulla resa poetica all'interno della traduzione si ha verso la fine del racconto. L'azione descritta è situata all'interno dell'immaginario onirico del protagonista, che sogna di essere finalmente riuscito a partire con un equipaggio alla ricerca dell'isola sconosciuta. Tuttavia, il viaggio tanto desiderato si rivela un fallimento, e coloro che avevano accettato di seguirlo decidono improvvisamente di abbandonare la spedizione e scendere nel primo porto disponibile.

[...] ato contínuo saíram em correnteza, primeiro as mulheres, depois os homens, mas não foram sozinhos, levaram com eles os patos, os coelhos e as galinhas, levaram os bois, os burros e os cavalos, e até as gaiivotas, uma após a outra, levantaram voo e se foram do barco [...]. (Saramago, 2013, pag. 43)

[...] e subito sbarcarono, prima le donne, poi gli uomini, ma non da soli, si portarono via le anatre, i conigli e le galline, si portarono via i buoi, gli asini e i cavalli, e perfino i gabbiani, uno dopo l'altro, spiccarono il volo e se ne andarono via [...]. (Saramago, 2020, pag. 42)

L'espressione portoghese "saíram em correnteza" conferisce al testo una sottile sfumatura, in quanto esprime la successione con cui persone e animali scendono dalla barca, portando il lettore ad associare la scena al flusso di una corrente. Questa *nuance* non è trasmessa nella versione tradotta, in cui l'espressione portoghese viene omessa. Nonostante il susseguirsi di persone e animali che scendono dalla barca sia espresso per mezzo della loro enumerazione da parte del narratore, è opportuno tentare di mantenere l'espressione introduttiva che utilizza Saramago anche nella versione italiana, al fine di rispettare la resa lirica della prosa. Segue una proposta di traduzione:

[...] e iniziarono a sbarcare uno dietro l'altro, prima le donne, poi gli uomini, ma non da soli, si portarono via le anatre, i conigli e le galline, si portarono via i buoi, gli asini e i cavalli, e perfino i gabbiani, uno dopo l'altro, spiccarono il volo e se ne andarono via [...].

L'alternativa offerta non traduce letteralmente la metafora portoghese, ma si propone di "ridurre lo spessore dell'immagine limitandosi a tradurre il senso espresso dalla metafora" (Newmark *Apud* Faini, 2008, pag. 88). Il fluire dei personaggi e degli animali viene quindi trasmesso dall'espressione "uno dietro l'altro", che assieme al verbo "iniziarono a" esprime lo svolgersi dell'azione e il suo progredire.

All'interno dell'opera, Saramago fa uso di alcune metafore che sono necessariamente legate al contesto e alla lingua di origine. In questi casi, scegliere una traduzione letterale non è la soluzione migliore, in quanto non sempre il significato verrebbe mantenuto e, di conseguenza, si rischierebbe di confondere il lettore.

Una possibile soluzione si ha nel mantenimento della figura retorica, adattandola però al contesto di arrivo, utilizzando quindi una metafora differente, ma che riesca a trasmettere al lettore lo stesso messaggio del testo di partenza. (*Ibidem*)

Ad esempio, il portoghese "sem mais nem menos" (Saramago, 2013, pag. 14) si trasforma in italiano in "senza battere ciglio" (Saramago, 2020, pag. 15). O ancora, l'espressione "louco varrido" (Saramago, 2013, pag. 16) della versione originale, diventa "matto da legare" (Saramago, 2020, pag. 16) nella traduzione italiana.

Un caso all'interno del testo che rappresenta un ulteriore motivo di riflessione sulla trasposizione della metafora si ha nelle considerazioni della donna delle pulizie sulle vele della barca.

As velas são os músculos do barco, basta ver como incham quando se esforçam, mas, e isso mesmo sucede aos músculos, se não se lhes dá uso regularmente, abrandam, amolecem, perdem nervo, E as costuras são como os nervos das velas, pensou a mulher da limpeza, [...]. (Saramago, 2013, pag. 27-28)

Le vele sono i muscoli delle barche, basta vedere come si gonfiano quando si sforzano, ma, e ai muscoli succede proprio questo, se non si tengono in allenamento con regolarità, cedono, si rammolliscono, perdono di tono, E le cuciture, sono come il tono delle vele, pensò la donna delle pulizie, [...]. (Saramago, 2020, pag. 26-27)

Il traduttore ha cercato di trasmettere il significato del testo originale preferendo una traduzione semantica a quella letterale. Nella prima parte, tale scelta risulta efficace,

in quanto l'espressione "perdem nervo" viene sostituita in italiano da "perdono di tono", adattando il contenuto al contesto di arrivo, in cui "perdono di nervo" non avrebbe funzionato. Poco più avanti, torna il riferimento ai nervi, come elemento dell'anatomia umana, utilizzato per creare una similitudine tra l'uomo e la barca. Mantenendo la coerenza con la scelta fatta in precedenza, il traduttore traspone la frase "as costuras são como os nervos das velas" utilizzando nuovamente il termine "tono". In questo caso però, tale scelta modifica l'effetto suscitato nel lettore, in quanto si indebolisce la similitudine con l'anatomia umana presente nella versione di partenza. Per rendere più diretto il riferimento al corpo umano e realizzare una traduzione più vicina al testo originale, si potrebbe realizzare una trasposizione di questa seconda parte facendo uso anche in italiano della similitudine con i nervi: "E le cuciture, sono come i nervi delle vele". La scelta di tradurre il termine portoghese "nervo" in due modi differenti all'interno della stessa frase, si basa in questo caso sul tentativo di dare priorità all'aspetto semantico e al significato del testo, mettendo momentaneamente da parte la coerenza letterale della traduzione. Tale soluzione, si potrebbe definire accettabile, in quanto propone una trasposizione fedele sia al lettore che all'autore dell'opera.

2.3 Proposta di traduzione di espressioni verbali

Nel raffronto tra la versione originale dell'opera e la propria traduzione italiana, è possibile riscontrare alcuni casi in cui la soluzione offerta dal traduttore trascurava alcune sfumature contenute nelle espressioni verbali del testo originale. Nonostante il significato complessivo non venga intaccato, nelle seguenti righe verranno proposte alcune soluzioni alternative per la resa italiana del racconto, al fine di ottenere un testo di arrivo il più possibile vicino alle scelte espressive dell'autore.

All'inizio del racconto, viene descritto l'atteggiamento dei postulanti che si presentano alla porta delle petizioni per esprimere la propria richiesta al sovrano. In quei casi in cui i supplici si impongono e con decisione e insistenza iniziano a bussare alla porta delle petizioni, il re è costretto a dare loro udienza, in quanto il rumore del bussare diventa così imperativo da non poter più essere ignorato. Il sovrano, impegnato alla porta degli ossequi, chiama quindi il primo segretario e gli ordina di scoprire quale sia la

richiesta del supplice tanto ostinato, “que não havia maneira de se calar” (Saramago, 2013, pag. 9).

Nella versione italiana, questa espressione portoghese viene tradotta come “che non c’era modo di far tacere” (Saramago, 2020, pag. 9). La soluzione adottata dal traduttore suggerisce, seppure indirettamente, che si sia tentato di zittire il postulante, indica quindi che il re e i suoi sottoposti abbiano in qualche modo provato a far tacere il supplice. Tuttavia, stando alle parole del racconto, da parte del palazzo non c’è stata ancora nessuna azione nei confronti dell’uomo alla porta degli ossequi, che, al contrario, è stato lasciato in attesa.

Per trasmettere in modo più efficace il fatto che il sovrano e l’apparato burocratico del palazzo non abbiano ancora preso un reale provvedimento per quietare il supplice, la soluzione proposta è “che non voleva saperne di zittirsi”. In questo modo, non viene suggerita alcun’iniziativa da parte del palazzo ed è possibile sottolineare la caparbia dei postulanti.

Poche righe più avanti si descrive l’*iter* burocratico che le richieste dei supplici dovevano compiere prima di raggiungere il re. Partendo dal segretario, passando per l’aiutante, fino a raggiungere la donna delle pulizie, il supplicante poteva finalmente esprimere la propria richiesta: “O suplicante dizia ao que vinha, depois instalava-se a um canto da porta, [...]” (Saramago, 2013, pag. 10).

La traduzione italiana offerta per questa frase è la seguente: “Il postulante manifestava il proprio desiderio, e cioè chiedeva quanto aveva da chiedere, poi si piazzava in un cantuccio della porta, [...]” (Saramago, 2020, pag. 10). Risulta lampante che la versione italiana faccia uso di un numero molto maggiore di vocaboli per esprimere lo stesso concetto. Tuttavia, essendo chiaro che il desiderio del postulante sia “quanto aveva da chiedere”, sarebbe possibile proporre una versione più concisa ma altrettanto efficace. Di seguito la versione suggerita: “Il postulante spiegava il motivo per cui veniva, poi si piazzava in un cantuccio della porta, [...]”. Facendo uso di questa realizzazione, non si corre il rischio di creare una “ipertraduzione”, ossia “perseguire con precisione talora eccessiva ogni sfumatura di significato” (Faini, 2008, pag. 77).

La narrazione realizzata da Saramago presenta una resa temporale dei verbi piuttosto critica. In molte parti del racconto, infatti, può succedere di assistere ad un cambio repentino dei tempi verbali, oscillando dal presente dell'azione e del dialogo, all'imperfetto del narratore. Di conseguenza, può diventare difficile mantenere questa alternanza di tempi verbali anche all'interno del testo di arrivo italiano.

Un caso che può essere preso in analisi per trattare il tema del tempo verbale, si ha nell'espressione "o homem que ia receber um barco" (Saramago, 2013, pag. 19), la quale viene tradotta in italiano come "l'uomo che avrebbe avuto una barca" (Saramago, 2020, pag. 18).

Il tempo verbale condizionale esprime in genere "la conseguenza prodotta dalla realizzazione di una certa ipotesi, reale o supposta" (Serriani, 1989, pag. 476). Tuttavia, in questo caso, l'ottenimento della barca non è l'effetto di una condizione esterna, ma è un'azione reale, che il narratore esprime come prossima nella realizzazione. Il traduttore potrebbe quindi optare per un tempo verbale più vicino alla versione originale, attraverso la forma "l'uomo che stava per ricevere una barca". La versione portoghese potrebbe aver favorito l'uso dell'espressione verbale all'imperfetto per sottolineare la sfumatura orale della narrazione. L'espressione orale, infatti, predilige l'utilizzo di forme espressive più semplici e quotidiane. Di conseguenza, anche nella versione italiana potrebbe essere preferibile mantenere un'espressione più vicina all'oralità, per cui l'uso dell'imperfetto potrebbe apparire più adeguato rispetto alla scelta del condizionale passato.

Un ulteriore esempio paragonabile ai precedenti si ha nella frase: "e ele não soube como alcançá-la, quando é tão fácil ir de bombordo a estibordo" (Saramago, 2023, pag. 38). La traduzione italiana offre la seguente soluzione: "e lui non saprebbe come raggiungerla, mentre sarebbe tanto facile andare da babordo a tribordo" (Saramago, 2020, pag. 36).

La realizzazione proposta dal traduttore utilizza dei tempi verbali diversi da quelli della versione originale, correndo il rischio di modificarne il significato intrinseco. L'uso del condizionale rischia, ancora una volta, di allontanare la narrazione dal lettore, in un momento in cui la scelta del modo indicativo e addirittura del verbo "ser" al presente, contribuiscono a rendere la scena più vivida.

Un'eventuale alternativa per il testo di arrivo potrebbe essere “e lui non sapeva come raggiungerla, mentre è tanto facile andare da babordo a tribordo”. Quest'opzione permette di mantenere il contrasto tra il tempo passato di “soube” e quello presente di “é”, offrendo allo stesso tempo una trasposizione più vicina al lettore e che richiama l'oralità.

Se il tempo verbale da usare può rappresentare un momento di riflessione per il traduttore, altrettanto importante diventa la coerenza con il registro utilizzato nel testo originale. Si dimostra importante cercare di non modificare il testo di partenza, utilizzando nella traduzione un registro il più vicino possibile a quello della versione originale, pur sempre tenendo conto delle differenze culturali e linguistiche che intercorrono tra le due lingue trattate.

Un caso in cui emerge una riflessione sul concetto del registro è il seguente:

O homem que ia receber um barco leu o cartão-de-visita, onde dizia Rei por baixo do nome do rei, e eram estas as palavras que ele havia escrito sobre o ombro da mulher da limpeza, [...]. (Saramago, 2013, pag. 19)

L'uomo che avrebbe avuto una barca lesse il biglietto da visita, su cui sotto il nome del re c'era scritto Re, ed ecco le parole che il sovrano aveva vergato appoggiandosi alla schiena della donna delle pulizie, [...]. (Saramago, 2020, pag. 18)

L'espressione che in questa frase potrebbe essere modificata al fine di mantenere un registro simile a quello originale è “aveva vergato”. Nella lingua italiana tale espressione è corretta, tuttavia, nel confronto tra il testo italiano e quello portoghese, è possibile notare come questo verbo conferisca alla traduzione un registro più elevato. La versione originale fa uso di un verbo molto più comune, ossia “escrever”, motivo per cui anche la traduzione italiana potrebbe limitarsi a utilizzare il diretto equivalente “scrivere”. Saramago, infatti, sceglie un verbo di uso comune con cui in un certo senso dà seguito alla non demarcazione delle differenze sociali, contribuendo in maniera sottile al capovolgimento delle gerarchie all'interno del racconto.

Un ulteriore elemento di criticità all'interno di questa frase si ha nell'espressione “appoggiandosi alla schiena della donna delle pulizie”. La versione portoghese spiega brevemente che la lettera è stata redatta dal re utilizzando la schiena della donna delle

pulizie come tavolo, in mancanza, evidentemente, di un supporto adatto alla scrittura. La soluzione italiana non appare chiara in questo passaggio, in quanto potrebbe far intendere che il re non si sia appoggiato per scrivere, ma piuttosto per sostenersi, visto il recente mancamento avuto, per cui era stato fatto accomodare sulla “cadeira de palhinha” (Saramago, 2013, pag. 15) della donna delle pulizie. In questo caso, il traduttore potrebbe utilizzare una soluzione espressiva più esplicita, ma coerente con il registro di partenza, così da risolvere l’ambiguità di questa scena:

L’uomo che stava per ricevere una barca lesse il biglietto da visita, su cui sotto il nome del re c’era scritto Re, ed ecco le parole che il sovrano aveva scritto utilizzando la schiena della donna delle pulizie come appoggio, [...].

La scelta di un’espressione più estesa nella versione di arrivo sarebbe in questo caso giustificata dalla necessità di una maggiore chiarezza del contenuto. Talvolta, infatti, una realizzazione più lunga può essere conveniente al fine di trasmettere il messaggio del testo di partenza con maggiore chiarezza.

Un ulteriore elemento da prendere in considerazione nella traduzione delle espressioni verbali è l’aspetto. L’aspetto è una categoria non grammaticalizzata che “contrassegna l’atto verbale secondo la prospettiva della durata, della momentaneità, della ripetitività, dell’inizio o della conclusione di un processo, della compiutezza o dell’incompiutezza dell’azione” (Serianni *Apud* Faini, 2008, pag. 103). In alcune lingue è difficile identificarlo in quanto non individuabile all’interno della coniugazione del verbo, tuttavia, diventa importante tenerlo in considerazione nel momento della traduzione, tenuto conto del suo contributo nella modificazione e nell’arricchimento del significato del verbo (*Ibidem*).

Un esempio in cui possiamo trovare l’influenza aspettuale del verbo è la frase: “a mulher da limpeza havia estado a olhar” (Saramago, 2013, pag. 20). In questa proposizione della versione portoghese, il verbo non indica solo l’azione del “guardare”, ma attraverso la forma “havia estado a” esprime la durata dell’azione.

La soluzione offerta dal traduttore tralascia il dato aspettuale e dichiara che “la donna delle pulizie l’aveva guardato” (Saramago, 2020, pag. 19). Questa scelta, benché corretta, non esprime la durata dell’atto di “guardare”.

In ragione di tali riflessioni, si propone la traduzione che segue: “la donna delle pulizie era rimasta a guardarlo”. Tale realizzazione permette di integrare nella traduzione iniziale l’elemento aspettuale, restando più attinente al testo di partenza.

La prossima espressione verbale ad essere presa in analisi è quella contenuta nella domanda del protagonista verso la donna delle pulizie: “Como foi que aprendeste essas coisas” (Saramago, 2013, pag. 32). La donna delle pulizie dimostra infatti di iniziare a comprendere il funzionamento della barca, nonostante non abbia alcuna esperienza in navigazione.

Il traduttore propone la seguente trasposizione: “Come sapete queste cose” (Saramago, 2020, pag. 32). Il significato principale del verbo sapere è “avere cognizioni acquisite con lo studio o l’esperienza” (Vallardi, 2017, pag. 615), indica quindi una competenza assodata nel soggetto. In questa frase, invece, la donna delle pulizie sta imparando, non può infatti attingere ad un bagaglio di conoscenze già posseduto, ma deve capire e scoprire il funzionamento dell’imbarcazione da sé.

La proposta di traduzione, che permetterebbe di mantenere il senso di progressione nella conoscenza della navigazione e del funzionamento della barca, potrebbe essere la seguente: “Come hai imparato queste cose”. In questo modo si evidenzerebbe l’atto conoscitivo che stanno sperimentando i protagonisti e che sta prendendo forma nel corso della narrazione, in cui la metafora della navigazione viene utilizzata per esprimere la conoscenza di sé stessi.

2.4 Proposta di traduzione della qualificazione

L’atto di traduzione interlinguistico deve prestare particolare attenzione alla resa che gli aggettivi hanno nella caratterizzazione del testo. In alcuni casi, infatti, può succedere che l’autore scelga di fare uso di termini non appartenenti al campo semantico del contenuto del testo, allo scopo di arricchire l’espressione con sfumature di significato sottili ma importanti.

Un caso in cui la caratterizzazione dell’aggettivo si sarebbe potuta trasmettere in modo più efficace si ha nell’espressione “o rei [...] resolvía pedir um parecer fundamentado por escrito ao primeiro-secretário” (Saramago, 2013, pag. 10). Questa

formula si inserisce all'interno della descrizione del processo burocratico con cui le richieste dei postulanti vengono gestite dal palazzo, perdendosi nella trasmissione di funzionario in funzionario, e venendo affidate in ultimo all'umore della donna delle pulizie.

La traduzione proposta dalla versione italiana è “il re [...] decideva di chiedere un documentato parere scritto al primo segretario” (Saramago, 2020, pag. 10), in cui il significato originale viene mantenuto, ma esposto per mezzo di una forma la cui comprensione può risultare complessa. L'aggettivo “documentato” posto prima del sostantivo “parere”, affievolisce il rapporto del primo con la seconda qualificazione “scritto”.

Una traduzione di più immediata comprensione per il lettore italiano potrebbe essere “un parere documentato per iscritto”, in cui la caratteristica di essere documentato viene posta in diretta relazione con la forma scritta, permettendo al lettore una percezione immediata del contenuto proposto.

Un'ultima osservazione in merito alla qualificazione all'interno della traduzione, si ha verso la fine dell'opera, nella rappresentazione onirica del viaggio verso l'isola sconosciuta. Il protagonista domanda all'equipaggio che riposa in coperta se hanno avvistato “alguma ilha desconhecida” (Saramago, 2013, pag. 41).

Il traduttore decide in questo caso di discostarsi dalla scelta offerta finora di “isola sconosciuta” e opta per la trasposizione in “qualche isola disabitata” (Saramago, 2020, pag. 40).

Quest'espressione richiama il titolo del racconto e il fulcro allegorico della narrazione, per cui optare per un'alternativa non modifica il significato della narrazione, ma ne attenua l'impatto all'interno del testo. Il suggerimento proposto in questo caso diventa quindi il mantenimento del termine utilizzato sin dall'inizio del racconto, proponendo la traduzione “qualche isola sconosciuta”.

2.5 Proposta di traduzione di sostantivi

Il lavoro di riflessione sulle scelte critiche di traduzione dell'opera “O conto da ilha desconhecida” si propone in queste prossime righe di prendere in analisi la trasposizione di alcuni sostantivi. Nonostante nella maggior parte dei casi il significato

offerto dalla traduzione di riferimento dia delle soluzioni coerenti con la versione portoghese, verranno presentate alcune alternative che potrebbero risultare maggiormente efficaci e attinenti.

Nella descrizione delle richieste solitamente espresse dai postulanti alla porta delle petizioni, vengono elencati gli elementi maggiormente desiderati, ossia “um título, uma condecoração, ou simplesmente dinheiro” (Saramago, 2013, pag. 11).

La versione italiana traduce queste espressioni come “un titolo, una decorazione, o semplicemente denaro” (Saramago, 2020, pag. 10).

La soluzione offerta dalla traduzione italiana risulta accettabile e coerente, ma può rappresentare un motivo di ambiguità, in quanto il termine “decorazione” è primariamente utilizzato per definire un lavoro di rifinitura o abbellimento (Craici, 2017, pag. 2014), che riporta quindi ad un aspetto estetico piuttosto che onorifico. Una possibile risposta a questa criticità è la sostituzione di questo termine con il suo sinonimo “onorificenza”, più attinente al contenuto della versione portoghese. Inoltre, si eliminerebbe il rischio di creare un fraintendimento nel lettore, in quanto il termine proposto non presenta molteplici interpretazioni, ma indica unicamente la concessione di un titolo per particolari benemerienze (Craici, 2017, pag. 484).

Proseguendo con la narrazione è possibile incontrare un momento di criticità all’interno della frase: “À primeira vista, quem ficava a ganhar com este artigo do regulamento era o rei” (Saramago, 2013, pag. 12).

La proposta offerta dal traduttore italiano diventa la seguente: “A prima vista, chi ci guadagnava con questo codicillo del regolamento era il re” (Saramago, 2020, pag. 11). Tale soluzione si discosta leggermente dalla versione originale, in cui “artigo” indica la suddivisione all’interno di un codice o una regolamentazione (Almeida, 196., pag. 143), mentre la trasposizione italiana fa uso del termine “codicillo”, il quale indica una “clausola aggiunta ad una scrittura legale” (Craici, 2017, pag. 157). Questa scelta potrebbe quindi fare allusione al fatto che questa parte del codice sia frutto di una modifica o di un’integrazione all’interno del sistema burocratico del palazzo. Tuttavia, il narratore non sta descrivendo una mutazione all’interno del regolamento, ma sta facendo

riferimento ad una parte dell'ordinamento burocratico che, da quanto è possibile inferire, è sempre stato tale.

La proposta suggerita da questo lavoro di riflessione critica diventa quindi la sostituzione della parola “codicillo” con “articolo”. Tale espressione non indicherebbe infatti una trasformazione all'interno del sistema burocratico, e resterebbe meglio connessa al testo di partenza.

La discussione tra il re e il postulante protagonista del racconto attira l'attenzione anche degli altri supplici e delle “vizinhas que assistiam das janelas” (Saramago, 2013, pag. 18).

Il traduttore offre la trasposizione di questa figura come “i vicini che assistevano dalle finestre” (Saramago, 2020, pag. 17). Tale soluzione probabilmente non rispecchia a pieno la versione originale, in quanto cambia il genere del sostantivo, in un momento in cui questo aspetto potrebbe celare un significato più profondo. Le figure femminili all'interno delle opere di Saramago assumono spesso un ruolo decisivo e importante, ne costituiscono degli esempi *Memorial do Convento*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *As Intermittências da Morte*, e lo stesso testo “O conto da ilha desconhecida” (Oliveira, 2022, pag. 581). All'interno del racconto, infatti, è proprio una donna l'unico personaggio a scegliere di varcare la porta delle decisioni, ed è la stessa donna delle pulizie colei che sprona il protagonista a non cedere, in un momento di rassegnazione in cui egli non riesce ad arruolare un equipaggio per partire alla ricerca dell'isola sconosciuta (Castro *Apud* Oliveira, 2022, pag. 582). Le donne rappresentano all'interno della scrittura saramaghiana il motore dell'azione. Ancora una volta quindi, la presenza di figure femminili a incentivare lo sviluppo dell'azione potrebbe essere importante nel pensiero narrativo dell'autore.

Pertanto, una traduzione che si proponga di mantenere l'enfasi posta sulla figura femminile potrebbe risolvere tale criticità coniugando al femminile la trasposizione italiana, ed ottenendo quindi l'espressione: “le vicine che assistevano dalle finestre”.

Nel momento in cui il protagonista riesce finalmente ad ottenere il benessere del re rispetto la richiesta di una barca, il narratore si sofferma brevemente per presentare il contenuto della lettera reale, attraverso lo sguardo del protagonista. Non appena il

supplice alza gli occhi dallo scritto per ringraziare il re, questo si è già ritirato alla porta degli ossequi, e al suo posto è rimasta solamente la donna delle pulizie, “com cara de caso” (Saramago, 2013, pag. 19).

La versione italiana traduce quest’espressione portoghese come “faccia di circostanza” (Saramago, 2020, pag. 18). Benché non si possa definire errata come soluzione, il significato espresso dalla versione originale non viene pienamente colto per mezzo di questa realizzazione. La forma originale utilizza un’espressione che indica apprensione (Almeida, 196., pag. 269), per cui la scelta italiana potrebbe apparire come attenuata in quanto fa uso di un’espressione più ambigua e che non indica un preciso stato d’animo, ma fa riferimento unicamente ad un particolare contesto determinato da un evento o da una situazione (Garzanti Linguistica, 2010, pag. 497).

Un’alternativa con cui trasmettere in modo più attinente l’espressione originale potrebbe quindi essere “con una faccia apprensiva”. La donna delle pulizie, infatti, non è ancora a conoscenza del contenuto della lettera scritta dal sovrano, e dall’altro, lato inizia a nutrire curiosità per la spedizione del protagonista verso l’ignoto.

Il prossimo passaggio su cui vale la pena soffermarsi riguarda la traduzione di un dialogo tra la donna delle pulizie e il protagonista:

Perdes o ânimo logo à primeira contrariedade, A primeira contrariedade foi estar à espera do rei três dias, e não desisti, [...]. (Saramago, 2013, pag. 33)

Vi perdete d’animo alla prima contrarietà, La prima contrarietà è stata di aspettare il re per tre giorni, e non ho desistito, [...]. (Saramago, 2020, pag. 33)

La donna delle pulizie fa un ammonimento al protagonista, il quale, dopo essere tornato alla barca senza aver reclutato un equipaggio, ipotizza di restituire la barca al re in quanto ritiene non sia possibile salpare senza dei marinai al suo fianco.

La traduzione italiana sceglie la formula “alla prima contrarietà” (Saramago, 2020, pag. 32) che, diversamente dalla versione originale, si presta nella maggior parte dei casi ad esprimere un sentimento di avversione o di fastidio (Garzanti linguistica, 2010, pag. 593). Tuttavia, il testo di partenza non fa riferimento ad un elemento astratto o ad un

sentimento di avversione, ma indica una condizione reale che si intromette tra il protagonista e il suo desiderio di scoperta.

Una proposta di traduzione che potrebbe risolvere questa criticità si ha con la sostituzione del termine “contrarietà” per mezzo della parola “ostacolo”, la quale si dimostra efficace sia nella sua prima menzione, per mezzo della donna delle pulizie, che per la sua ripresa da parte del protagonista. Potrebbero essere definiti un “ostacolo”, infatti, sia il fallimento nell’ingaggio di un equipaggio, sia l’attesa del protagonista alla porta delle petizioni.

Lasciata da parte la questione del reclutamento di un equipaggio, il protagonista e la donna delle pulizie condividono il primo pasto presso la barca: “um pão, queijo duro, de cabra, azeitonas, uma garrafa de vinho” (Saramago, 2013, pag. 34).

La versione italiana propone la seguente traduzione: “un pane, un pezzo di formaggio duro, di capra, olive, una bottiglia di vino” (Saramago, 2020, pag. 33). Nonostante questa soluzione rispetti quanto affermato dal testo di partenza, è possibile incontrare un termine controverso che è “un pane”. Questo sostantivo infatti non è numerabile, per cui utilizzare l’articolo indeterminativo “un” potrebbe risultare non pienamente corretto.

Ciò che la versione portoghese rappresenta attraverso il termine “um pão” è una porzione di pane generalmente consumabile da una persona, la cui dimensione è quindi adatta ad un commensale. Pertanto, la forma italiana “una pagnotta”, benché numerabile, non rappresenta la migliore alternativa per tradurre il termine portoghese, in quanto può indicare una porzione di pane di diverse dimensioni e quindi attenuerebbe il senso di condivisione contenuto all’interno della scena. In mancanza di un reale corrispettivo presso la lingua di arrivo, si potrebbe risolvere questa criticità omettendo l’articolo indeterminativo e utilizzando un’espressione più generica e non definita, ossia “pane, un pezzo di formaggio duro, di capra, olive, una bottiglia di vino”.

Conclusão

Este trabalho de reflexão crítica sobre as escolhas de tradução do português para o italiano espera ter acompanhado o leitor na compreensão e no “desbravamento” da obra “O conto da ilha desconhecida”, de José Saramago.

O método utilizado nesta pesquisa começou pela análise da escrita de Saramago no seu desenvolvimento ao longo da sua produção literária. Após ter identificado as duas fases de escrita do autor e ter descrito as principais características delas, quer do ponto de vista do conteúdo, quer do ponto de vista formal da produção escrita, o presente trabalho de reflexão crítica falou sobre o género do conto infantil, recordando as dificuldades do autor no desafio de escrever um conto para crianças.

Em seguida, o presente trabalho de reflexão tentou pôr-se no lugar do leitor português, para entender as sensações suscitadas pelo texto original e o seu conteúdo essencial. Após ter esclarecido eventuais dúvidas sobre o conto original e sobre o léxico utilizado, este trabalho de pesquisa centrou-se na análise da tradução italiana e na sua relação com o texto português.

Os elementos mais importantes que conduziram este trabalho de análise crítica foram a mensagem essencial do conto e o seu carácter filosófico e antropológico, a expressão lírica do autor e a linguagem alegórica e metafórica, e por último, mas não menos importante, a “narração oral” de Saramago. A tradução oferecida centra-se, de facto, nos elementos literários e semânticos da prosa e nas particularidades da expressão lírica do autor. Algumas vezes, a transposição destes aspetos foi possível somente por meio da modificação parcial ou total do texto original, sendo indispensável a adaptação do conteúdo em relação ao diferente contexto linguístico e cultural da tradução italiana. Este processo respeita o leitor e o autor, pelo que, a fim de transmitir o verdadeiro significado da obra, considera legítima a transformação do texto original do conto português.

Este trabalho de reflexão crítica espera ter interessado o leitor e espera ter sido claro e exaustivo.

Concluindo com as palavras de Saramago, este trabalho gostaria de convidar o leitor a sair de si mesmo para chegar, como o protagonista do conto, ao seu próprio

conhecimento: “Se não saís de ti, não chegas a saber quem és, [...] Que é necessário sair da ilha, que não nos vemos se não saímos de nós, [...]” (Saramago, 2013, pág. 31).

Bibliografia

- J. ALMEIDA, *Dicionário de Português*. Porto, Porto Editora, 196..
- R. BERTAZZOLI, *La traduzione: teorie e metodi*. Roma, Carocci, 2015.
- L. CRAICI, *Dizionario italiano plus*. Milano, Vallardi, 2017, Edizione del Kindle.
- P. FAINI, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*. Roma, Carocci, 2008.
- GARZANTI LINGUISTICA, *Garzanti. I grandi dizionari Italiano*. Milano, Garzanti Editore, 2010.
- C. NOGUEIRA, *José Saramago: a escrita infinita*. Lisboa, Tinta da China, 2022.
- F. OLIVEIRA, M. REAL, *As 7 vidas de José Saramago*. Lisboa, Companhia de letras, 2022.
- C. REIS, *Diálogos com José Saramago*. Porto, Porto Editora, 2015.
- J. SARAMAGO, *O conto da ilha Desconhecida*. Alfragide, Herdeiros de José Saramago, Fundação José Saramago e Editorial Caminho SA, 12.^a edição, 2013.
- J. SARAMAGO, *Il racconto dell'isola sconosciuta*. Traduzione a cura di Paolo Collo e Rita Desti, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 4.^a edizione, 2020.
- L. SERIANNI, *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria*. Torino, UTET Libreria, 1989.
- E. WILHELM, *Pronomes de distância do português actual em Portugal e no Brasil*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1979.