



A.D. MDLXII

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

CORSO DI LAUREA IN MEDIAZIONE LINGUISTICA (L-12)

Gracefully, not too fast.
TRADUZIONE E ANALISI

Relatrice:

Dott.ssa STEFANIA GANDIN

Correlatrice:

Dott.ssa LOREDANA SALIS

Tesi di laurea di:
MARIA CHIARA MARIANI

ANNO ACCADEMICO 2015/2016

INDICE

	<i>PAGINA</i>
Introduzione	1
Teorie della traduzione letteraria e approccio funzionalista	2
1. La traduzione letteraria	2
1.1 Even-Zohar e la teoria dei Polisistemi	3
1.2 André Lefevere e la traduzione come riscrittura	4
1.3 Lawrence Venuti e l'invisibilità del traduttore	5
1.4 Antoine Berman e l'analitica negativa	6
1.5 Susan Bassnett e i problemi della traduzione letteraria	7
2. L'approccio funzionalista di Christiane Nord	9
2.1 Il translation brief	10
2.1.1 Mittente	10
2.1.2 Intenzione del mittente	11
2.1.3 Destinatario	11
2.1.4 Mezzo	11
2.1.5 Luogo	12
2.1.6 Tempo	12
2.1.7 Motivo	12
2.2 Analisi del testo di partenza	12
2.3 Gerarchia dei problemi	13
Mary Morrissy e i temi in <i>Gracefully, not too fast</i>	14
1. Contesto storico	16
2. I temi	18
Applicazione del modello di Nord al racconto <i>Gracefully, not too fast</i>	23
1. Translation brief	23
2. Source text analysis	25
3. Gerarchia dei problem di traduzione	27
Conclusioni	30
Appendice	31
Bibliografia	49
Sitografia	49

Introduzione

Questa tesi presenta uno studio letterario e un'ipotesi di traduzione in lingua italiana del racconto *Gracefully, not too fast*, incluso nella raccolta *Prosperity Drive* (2016) della scrittrice irlandese Mary Morrissy. Il metodo traduttivo adottato per conseguire tale scopo è il modello proposto dalla teorica tedesca Christiane Nord, che prevede l'applicazione dell'analisi testuale alla traduzione.

I principali problemi che si riscontrano nell'ambito della traduzione letteraria sono legati al vincolo tra forma e contenuto caratteristico delle opere letterarie e allo stretto legame tra l'opera stessa e il contesto in cui viene prodotta ed è divulgata. Inevitabilmente, per tanto, la traduzione implicherà una variazione della situazione comunicativa di partenza di cui il traduttore non può non tener conto.

Nel primo capitolo del presente elaborato saranno esposte brevemente alcune tra le principali teorie relative alla traduzione letteraria, e saranno introdotti i concetti principali della teoria e del modello funzionalista sviluppati da Nord.

Il secondo capitolo sarà dedicato all'autrice Mary Morrissy, alla raccolta *Prosperity Drive* e, più specificamente al racconto oggetto del nostro studio. Particolare attenzione sarà dedicata al contesto storico in cui è nata e cresciuta l'autrice e al quale si fa riferimento nel racconto. L'analisi sarà orientata verso le tematiche sviluppate nel testo e illustrerà le relazioni tra queste e il contesto.

Il terzo ed ultimo capitolo verterà sull'applicazione pratica del modello traduttivo proposto da Nord nelle quattro fasi di cui si compone (individuazione dello stile di traduzione, *translation brief*, analisi del source text e gerarchia dei problemi di traduzione), e illustrerà come questo modello abbia contribuito alla comprensione e traduzione del racconto in lingua italiana.

Teorie della traduzione letteraria e approccio funzionalista

1. La traduzione letteraria

Il termine traduzione in campo linguistico ha oggi diversi significati:

- il fenomeno della traduzione o la materia di studio;
- il prodotto, quindi il testo tradotto;
- il processo attraverso cui si produce una traduzione.

(Munday 2012, p. 8)

Susan Bassnett (2009) cita il saggio *On linguistic aspects of translation* (1985) di Roman Jakobson in cui il teorico distingue tre categorie di traduzione:

- 1) traduzione endolingvistica (o riformulazione): traduzione all'interno di uno stesso sistema linguistico, i segni linguistici sono interpretati attraverso altri segni linguistici della stessa lingua;
- 2) traduzione interlinguistica (o traduzione propriamente detta): traduzione da una lingua a un'altra, i segni linguistici sono interpretati attraverso segni linguistici di un'altra lingua;
- 3) traduzione intersemiotica (o trasmutazione): trasposizione di un testo linguistico in un altro sistema non linguistico, i segni linguistici sono interpretati attraverso segni non linguistici (musica, film, etc.).

Quando nello specifico si parla di traduzione letteraria è necessario fare alcune premesse. Bassnett (2009) citando alcuni autori (Lotman 1970; Kristeva 1970) ricorda che in primo luogo occorre considerare le caratteristiche principali di un'opera letteraria:

- il fatto che essa sia costituita da due elementi, la struttura e il contenuto;
- la sua intertestualità (ogni testo è collegato a tutti gli altri testi, precedenti e contemporanei).

Essa inoltre non ha una sola interpretazione, ovvero non vi è una chiave di lettura unica e corretta. Infine, è necessario considerare il tempo e il luogo di produzione del testo che possono essere più o meno distanti dal tempo e luogo di acquisizione.

Nei prossimi paragrafi saranno esposte alcune delle principali teorie di riferimento inerenti la traduzione letteraria, nello specifico: la teoria dei Polisistemi di Itamar Even-Zohar, la teoria sviluppata da André Lefevere, l'invisibilità del traduttore di Lawrence Venuti, l'analitica negativa di Antoine Berman e la teoria di Susan Bassnett sui problemi della traduzione letteraria.

1.1 Even-Zohar e la teoria dei Polisistemi

Uno degli aspetti più importanti della letteratura è che essa è un sistema inserito all'interno di un altro sistema più ampio, quello della cultura umana. Il teorico israeliano Itamar Even-Zohar (1939) sviluppa questo concetto in *Teoria dei Polisistemi* (1978/2005, cit. in Munday 2012, pp:166-169). Egli definisce il Polisistema come “un network costituito da vari sistemi che si intrecciano tra di loro e che parzialmente si sovrappongono, [...] pur funzionando come una struttura unitaria, i cui membri sono indipendenti” (Even-Zohar 2005, cit. in Munday 2012, p:166 mia traduzione). La traduzione letteraria è dunque un sistema a sé, inserito all'interno di una struttura sociale, culturale, letteraria e storica che lo influenza e che ne è a sua volta influenzata. Ciò risulta evidente se si analizza la scelta dei testi da tradurre e le strategie impiegate per la traduzione.

All'interno del network i sottosistemi interagiscono tra loro in modo dinamico, occupando posizioni diverse a seconda del periodo storico. Anche la traduzione letteraria è esposta a tale movimento e può assumere una posizione primaria o secondaria. Quanto alla posizione primaria, Even-Zohar presenta tre casi principali:

- 1) quando una nuova letteratura è in fase di crescita e si ispira a modelli di letterature più sviluppate;
- 2) quando una letteratura debole o periferica importa i tipi di testo di cui è carente;
- 3) quando si manifesta un mutamento radicale o un vuoto nella letteratura.

Nel caso in cui la traduzione occupi una posizione secondaria, essa si colloca alla periferia e non condiziona i sistemi centrali. Even-Zohar ritiene che sia questa la posizione desiderabile per la traduzione.

1.2 André Lefevere e la traduzione come riscrittura

A partire da *Teoria dei Polisistemi* il teorico belga André Lefevere (1945-1996) si è concentrato in particolare sull'esame dei fattori che governano e condizionano la diffusione dei testi letterari (Lefevere 1992a, cit. in Munday 2012, pp:193-198). Tali fattori possono manipolare la riscrittura di un testo per renderla più o meno conforme alle convenzioni della letteratura di arrivo, seguendo due motivazioni principali:

- 1) motivazione ideologica, per cui la traduzione sarà conforme o contraria all'ideologia dominante;
- 2) motivazione poetologica, con una traduzione conforme o contraria alla poetica dominante.

Per Lefevere la storiografia, l'antologia, la critica e la revisione possono condizionare la ricezione di un testo nella cultura di arrivo, tuttavia la traduzione è una forma di riscrittura "potenzialmente più influente perché è capace di proiettare l'immagine di un autore e/o di determinati lavori oltre le barriere della cultura di origine" (Lefevere 1992, cit. in Munday 2012, p:194 mia traduzione).

I fattori principali che, secondo Lefevere, dominano il sistema letterario sono:

- 1) professionisti interni al sistema letterario;
- 2) patronato esterno al sistema letterario;
- 3) poetica dominante.

Appartengono alla prima categoria i critici (i cui commenti hanno effetti sulla ricezione di un lavoro), gli accademici e gli insegnanti (che spesso decidono se un libro debba essere studiato o meno), e i traduttori stessi, in quanto sono loro ad applicare l'ideologia e la linea poetica dominante nella loro traduzione.

Alla seconda categoria appartengono le persone e le istituzioni che hanno il potere di favorire oppure ostacolare la lettura, la scrittura e la riscrittura dei testi letterari. Possono essere:

- individui che hanno dominato e influenzato un periodo storico;
- gruppi di persone (editori, media, partiti politici, etc.);
- istituzioni che regolano la distribuzione della letteratura e delle idee letterarie.

In questa stessa categoria Lefevere individua i seguenti elementi principali:

- 1) una componente ideologica, che influenza la scelta di soggetti e forme narrative;
- 2) una componente economica, relativa a costi quali il pagamento degli scrittori, dei riscrittori, degli editori, etc.;
- 3) una componente di status, che può assumere diverse forme, ad es. l'appartenenza ad un determinato gruppo, o il dover sottostare alle decisioni di una persona o istituzione.

Infine, per quanto riguarda la poetica dominante, Lefevere, distingue due principali componenti, una relativa agli strumenti letterari (generi, simboli, temi, personaggi, ecc.) e la seconda relativa al ruolo della letteratura, ossia alle relazioni che intercorrono tra essa e il sistema sociale e culturale in cui si inserisce.

1.3 Lawrence Venuti e l'invisibilità del traduttore

Anche il teorico statunitense Lawrence Venuti (1953) insiste sul concetto di sistema socio-culturale e sull'influenza che tale sistema ha sulla traduzione (Munday 2012). Nel testo *L'invisibilità del traduttore*, egli si concentra sulla figura del traduttore e sulla sua attività, analizzando la situazione della cultura britannica e americana (Venuti 2008, cit. in Munday 2012, pp:217-221).

L'invisibilità del traduttore, secondo Venuti, è il risultato di due fattori principali:

- 1) il fatto che gli stessi traduttori tendano a rendere in un linguaggio scorrevole, creando nel lettore l'illusione di leggere il testo originale;
- 2) il modo in cui il testo di arrivo è letto e percepito dalla cultura di arrivo.

Venuti sostiene infatti che una traduzione “è giudicata accettabile dalla maggior parte degli editori, dei critici e dei lettori quando [...] l'assenza di qualsiasi peculiarità linguistica o stilistica [...] dà l'impressione che la traduzione non sia in effetti una traduzione, ma l'originale” (ibid.: p:218, mia traduzione). Il teorico prende in esame due strategie traduttive: la domesticazione e lo straniamento. Entrambe condizionano sia la scelta dei testi da tradurre, sia il metodo adottato. Riconoscendo la supremazia della tecnica domesticante nelle culture traduttive inglese e americana Venuti ne individua la causa in una forza etnocentrica che tende a riadattare gli elementi estranei del testo originale per avvicinarli ai valori della cultura di arrivo e ai suoi canoni letterari.

Lo straniamento, per contro, implica la scelta di testi e di metodi traduttivi in contrasto con la politica letteraria dominante della cultura di arrivo. Venuti

considera questa come una pratica altamente raccomandabile poiché permette alla cultura ricevente di cogliere le differenze culturali e linguistiche proprie del testo originale, quindi di mantenerne intatta l'identità straniera e rende visibile la presenza del traduttore.

È importante sottolineare che per Venuti domesticazione e straniamento non devono essere visti come opposti, ma rappresentano le scelte etiche del traduttore nei confronti di un'opera e di una cultura straniera. La decisione per l'una o per l'altra strategia è inoltre influenzata da fattori esterni di natura socio-culturale e storica.

1.4 Antoine Berman e l'analitica negativa

Troviamo una simile linea di pensiero negli studi del teorico francese Antoine Berman (1942-1991) il quale riflette sul livello di assimilazione del testo straniero nella traduzione. Berman vede quest'ultima come un percorso che si sviluppa in due sensi: da una parte vi è la cultura di arrivo che si confronta con un testo e una realtà a lei estranei, dall'altra il testo di partenza stesso che è sradicato dal suo contesto originale. Berman non approva la tendenza generale a nascondere la presenza dello "straniero" all'interno della traduzione, e ne imputa la causa a forze "etnocentriche e annessioniste" che inevitabilmente influiscono sulle scelte del traduttore e che si concretizzano in una deformazione testuale che egli identifica con il termine "Analitica Negativa" (Berman 1985b/2004, cit. in Munday 2012, p:222).

Concentrando la propria attenzione sulla traduzione dei romanzi, lo studioso francese identifica dodici tendenze deformanti:

- 1) Razionalizzazione: variazione di strutture sintattiche come la punteggiatura, la struttura e l'ordine della frase;
- 2) Chiarificazione: spiegazione e chiarimento di elementi impliciti nel testo di partenza;
- 3) Allungamento: tutte le parti superflue che modificano il ritmo della narrazione e la rendono più lunga;
- 4) Nobilitazione e Volgarizzazione: le tendenze a cambiare lo stile del testo di partenza, rispettivamente attraverso l'uso di forme più eleganti e ricche o di un linguaggio maggiormente colloquiale;
- 5) Impoverimento qualitativo: l'uso di termini ed espressioni nel testo di arrivo che non hanno la stessa ricchezza (sonora e di significato) dell'originale;

- 6) Impoverimento quantitativo: la perdita di variazione lessicale;
- 7) Distruzione dei ritmi: deformazione del ritmo dell'originale attraverso modifiche nell'ordine delle parole e nella punteggiatura;
- 8) Distruzione delle reti significanti soggiacenti: il traduttore deve essere consapevole della rete che lega le varie parole nel testo; una parola apparentemente insignificante può avere il compito di donare uniformità e senso al testo;
- 9) Distruzione dei sistematismi: l'uso da parte del traduttore di tecniche che tendono ad alterare la sistematicità (costruzione delle frasi, uso dei tempi, ecc.) del testo di partenza;
- 10) Distruzione o esotizzazione delle reti linguistiche vernacolari: si verificano quando espressioni locali o gergali che contribuiscono a rendere l'ambientazione del romanzo vengono eliminate, isolate o sostituite da termini gergali della cultura di arrivo che sembrano equivalenti;
- 11) Distruzione di locuzioni e idiomi: Berman considera un fenomeno etnocentrico la sostituzione di un idioma o di un proverbio con un equivalente nel linguaggio di arrivo, poiché si sviluppa una rete di riferimenti diversa dall'originale;
- 12) Cancellazione delle sovrapposizioni linguistiche: la tendenza a cancellare forme linguistiche che coesistono nel testo di partenza.

In opposizione alla “Analitica Negativa” Berman propone la “Analitica Positiva”, con l'uso di una traduzione alla lettera che tenda a mostrare gli elementi stranieri nel testo di arrivo e trasformare il linguaggio usato nella traduzione (ibid.:224).

1.5 Susan Bassnett e i problemi della traduzione letteraria

La teorica della traduzione Susan Bassnett (1945), nel suo *Translation Studies* (1980), analizza i problemi specifici della traduzione letteraria, rilevando come i traduttori siano spesso portati a dedicarsi a un unico aspetto di un'opera e sottovalutare la relazione dialettica tra i vari livelli del testo. Rifacendosi alle teorie del linguista Jurij Lotman (1970, cit. in Bassnett 2009, pp:108-109), l'autrice elenca quattro possibili atteggiamenti del lettore medio:

- 1) il lettore si concentra sul contenuto;
- 2) il lettore capisce la complessità della struttura e le relazioni tra i suoi livelli;
- 3) il lettore estrapola un livello per scopi specifici;

- 4) il lettore individua elementi non essenziali per la genesi del testo e lo usa per scopi particolari.

A livello traduttivo, Bassnett considera non adeguato il primo atteggiamento, benché sia ricorrente nelle traduzioni di romanzi; il secondo può essere un buon punto di partenza, mentre il terzo e il quarto potrebbero essere accettabili in situazioni particolari.

L'autrice non si limita al genere del romanzo ma approfondisce queste tematiche in merito anche a testi poetici, testi in prosa e testi teatrali. Per quanto riguarda la traduzione della prosa, oggetto di analisi del presente lavoro, Bassnett lamenta la scarsa quantità di opere relative alla traduzione di romanzi rispetto alla traduzione della poesia, e riscontra una probabile causa nella concezione diffusa per cui le opere in prosa abbiano una struttura più semplice, che porta a considerare un romanzo come un testo "costituito essenzialmente da un contenuto parafrasabile", facilmente traducibile (ibid.:143). Spesso i traduttori stessi preferiscono creare testi leggibili, tenendo però in scarsa considerazione le relazioni tra le varie frasi e la struttura intera del testo.

Bassnett propone sei regole per la traduzione di prosa già presentate da Hilaire Belloc, scrittore e storiografo francese (1931, cit. in Bassnett 2009, pp:144-145):

- 1) il traduttore non deve procedere parola per parola o frase per frase ma procedere 'per blocchi', chiedendosi per ognuno di essi quale sia il senso complessivo;
- 2) il traduttore deve rendere 'idioma per idioma', e gli idiomi per loro stessa natura necessitano di una forma diversa rispetto all'originale;
- 3) il traduttore deve tradurre 'intenzione per intenzione', con cui si intende l'effetto che un'espressione può suscitare in un contesto particolare della lingua di partenza;
- 4) il traduttore deve stare attento ai *false friends* (falsi amici);
- 5) il traduttore deve 'trasformare con coraggio';
- 6) il traduttore non deve mai aggiungere abbellimenti.

Queste regole, aggiunge Bassnett, evidenziano la necessità di considerare il testo in prosa nella sua interezza, ovvero in quanto insieme di struttura e contenuto. Il problema principale per un traduttore è di dover determinare le unità e i blocchi da tradurre, prestando attenzione a non far coincidere tali unità con la

divisione in capitoli o sezioni, poiché la struttura di un testo in prosa va individuata nell'articolazione delle sue funzioni e divisioni tematiche e narrative.

2. L'approccio funzionalista di Christiane Nord

Sono diverse le teorie di approccio funzionalista sviluppatesi nell'ambito degli studi sulla traduzione. Questo lavoro si concentrerà in particolare sul modello funzionalista sviluppato nel 1988 dalla teorica tedesca Christiane Nord (1943), nel testo *Text Analysis in Translation* (2005). L'obiettivo del modello non è solamente portare ad una “piena comprensione e corretta interpretazione del testo”, ma anche “fornire una base per le decisioni che il traduttore dovrà prendere” nel corso della traduzione (ibid.:1, mia traduzione).

Nord presenta la traduzione come un processo in cui interagiscono diverse figure: un promotore che contatta un traduttore affinché produca un testo di arrivo indirizzato ad un particolare destinatario. Il promotore è, per Nord, una figura cruciale all'interno del processo traduttivo, in quanto ne determina l'inizio e ne influenza il corso; è la figura che decide lo scopo della traduzione, e di conseguenza la sua funzione. Il punto principale di questa teoria e del modello, è l'attenzione dedicata allo scopo e alla funzione del testo. Il traduttore diviene in tal senso un destinatario particolare, inevitabilmente influenzato dalle esigenze comunicative del promotore o del pubblico di arrivo.

Per Nord il testo coinvolto nel processo traduttivo è un atto comunicativo caratterizzato da due tipi di fattori:

- fattori extratestuali: mittente, scopo del mittente, pubblico (o destinatario), mezzo (o canale), tempo e luogo della comunicazione, motivo;
- fattori intertestuali : tema (o argomento), contenuto, presupposti, composizione del testo (microstruttura e macrostruttura), elementi non verbali, lessico, struttura della frase, caratteristiche soprasegmentali (intonazione, ritmo, etc.).

L'analisi di questi fattori ha come finalità quella di aiutare il traduttore a stabilire la funzione del testo di partenza per confrontarla con quella determinata dal promotore e individuare quali elementi possano essere conservati e quali abbiano necessità di essere adattati.

Un'importante distinzione evidenziata da Nord è quella tra traduzione documentale e traduzione strumentale. La prima mostra un atto comunicativo tra un autore di partenza e un destinatario in una cultura di partenza, la seconda è uno strumento comunicativo “che trasmette un messaggio direttamente dall'autore del testo di partenza al destinatario del testo di arrivo” (ibid.:80, mia traduzione). In una traduzione documentale alcuni aspetti del testo di partenza sono riprodotti per il destinatario del testo di arrivo che è cosciente di osservare un atto comunicativo a cui non prende parte. La traduzione strumentale propone un nuovo atto comunicativo nella cultura di arrivo senza la necessità che il destinatario sappia di trovarsi davanti un testo usato in precedenza in un altro atto comunicativo.

Il modello proposto è costituito da ulteriori tre aspetti:

- 1) il 'translation brief';
- 2) il ruolo dell'analisi del testo di partenza;
- 3) la gerarchia funzionale dei problemi della traduzione.

2.1 Il translation brief

Nel *translation brief* vengono esaminati i fattori extratestuali del testo di partenza in modo da stabilirne “la funzione comunicativa [*ovvero*], l'insieme delle funzioni comunicative, realizzate dal testo” (ibid.:77, mia traduzione). Per Nord i testi letterari hanno una funzione “speciale”: l'obiettivo di uno scrittore non è di descrivere la realtà, quanto piuttosto di indurre il destinatario ad una comprensione personale della realtà, la quale, a sua volta, si confronta con le aspettative specifiche del lettore.

Nord sottolinea che i diversi fattori – sia extratestuali sia intratestuali – non devono essere considerati come unità distinte e separate, ma che tra essi esiste una stretta interdipendenza. Per esempio dalle informazioni ricavate sul mittente possono derivarne altre sul luogo, che a sua volta può fornire indicazioni sul tempo, e così via.

2.1.1 Mittente

Nord definisce il mittente come “la persona (o istituzione) che utilizza un testo per trasmettere un determinato messaggio [...] e/o per produrre un determinato effetto” (ibid.: 48, mia traduzione) e preferisce distinguere il suo ruolo da quello del produttore del testo, sebbene in molti casi, come per esempio

nel testo letterario, le due figure sono rappresentate dalla stessa persona. Il primo passo è pertanto determinare le due componenti e capirne la relazione; in altre parole occorre individuare il mittente, verificare se coincida con il produttore e, nel caso contrario, stabilire quanto il primo influenzi il lavoro del secondo. Successivamente, il traduttore dovrà ricavare dal testo e dal suo contesto informazioni quali, ad esempio, l'età, il genere, l'origine geografica e sociale, il livello di istruzione, lo status, e stabilire in che misura rientrino nel bagaglio di conoscenze del destinatario.

2.1.2 Intenzione del mittente

Il secondo aspetto da considerare è l'*intentio* del mittente, ovvero il suo scopo, in quanto ciò serve a determinare il contenuto e la forma del testo. Nel caso di opere letterarie, Nord sottolinea l'importanza di esaminare la vita e il contesto storico-sociale dell'autore e gli eventi che possono aver condizionato il suo lavoro. Le informazioni relative all'intenzione si possono ricavare dall'analisi dei fattori intratestuali, benché talvolta sia l'autore stesso a specificare la sua finalità narrativa.

2.1.3 Destinatario

Il passo successivo consiste nel determinare le caratteristiche del destinatario, o pubblico di lettori, identificando, pertanto l'età, il genere, le origini geografiche, lo status sociale, le conoscenze generali e quelle specifiche all'argomento trattato. Il traduttore deve inoltre ipotizzare la natura delle aspettative del destinatario verificando che siano rispettate dall'autore.

2.1.4 Mezzo

Per quanto riguarda il mezzo (o canale) Nord lo definisce come il “veicolo che trasmette il testo al lettore” (ibid.:62, mia traduzione) e che fornisce informazioni riguardanti l'identità del pubblico e la sua vastità. Occorre determinare se il mezzo è orale o scritto, poiché da ciò dipendono sia la ricezione sia la produzione del messaggio. Inoltre, è necessario valutare le aspettative legate al tipo di mezzo utilizzato e, ancora una volta, stabilire se l'autore abbia deciso di rispettarle o no.

2.1.5 Luogo

Il concetto di luogo comprende sia il luogo di produzione del testo, sia il luogo della sua ricezione. L'aspetto più rilevante di questo fattore è lo stretto legame tra il messaggio e l'area geografica, sociale e culturale in cui è prodotto, trasmesso e accolto, che inevitabilmente cambia nel momento della traduzione e che può influenzare il processo di traduzione.

2.1.6 Tempo

Un altro fattore affine al precedente è il tempo, inteso sia come momento della produzione sia come momento della ricezione. Esso va considerato in relazione ai cambiamenti cui è sottoposta ogni lingua e alle convenzioni legate ai diversi tipi di testo; a tal proposito Nord sottolinea la presenza di generi in determinati periodi storici (si pensi, ad esempio, ai poemi epici o al romanzo gotico). Anche in questo caso occorre riconoscere quali informazioni siano rilevanti e determinare uno stile traduttivo che risponda alle conoscenze del destinatario e che eventualmente le compensi.

2.1.7 Motivo

Il concetto di motivo comprende la ragione e l'occasione per cui un testo è stato prodotto. In alcuni casi, per esempio un necrologio, l'occasione che ne determina la stesura è ben connotata. Identificare le motivazioni a monte di un testo può risultare talvolta arduo, ma non mancano le occasioni in cui sia l'autore stesso a renderlo esplicito (per esempio attraverso il titolo, il sottotitolo, in una prefazione, o una post-fazione).

2.2 Analisi del testo di partenza

La seconda fase del modello proposto da Nord comprende l'analisi dei fattori intratestuali del testo di partenza in modo da determinare quali elementi sono rilevanti per il testo di arrivo e la strategia di traduzione. Nord suggerisce che durante questa fase i diversi aspetti del testo debbano essere analizzati in modi diversi; essi sono:

- 1) il tema del testo;
- 2) il contenuto del testo;

- 3) i presupposti, intesi come conoscenze pregresse che ci si aspetta dal potenziale target audience;
- 4) la composizione del testo, ad esempio in termini di organizzazione in capitoli, paragrafi etc;
- 5) la presenza di elementi non verbali;
- 6) la struttura e le caratteristiche soprasegmentali delle frasi (i.e. utilizzo di parole particolari, l'ordine delle parole, le onomatopee, l'uso del grassetto o del corsivo, di deviazioni ortografiche, delle virgolette e la punteggiatura) che contribuiscono alla sintassi e allo stile del testo.

Alcuni di questi elementi sono influenzati da situazioni che l'autore non può modificare (es. contesto geografico o socioculturale), altri dipendono da decisioni esterne alla produzione del testo (es. scelta del mezzo), altri ancora sono legati a norme sociali (es. convenzioni legate al tipo di testo o al genere) o alle scelte del mittente, il quale ha lo scopo di produrre nel destinatario un effetto specifico.

2.3 Gerarchia dei problemi

L'ultima fase del modello, la gerarchia dei problemi di traduzione, viene elaborata attraverso il confronto tra il testo di partenza e il presunto testo di arrivo. I problemi individuabili possono avere natura diversa:

- 1) problemi legati alla pragmatica: legati alle funzioni del testo di partenza e del testo di arrivo, individuabili attraverso l'analisi dei fattori extratestuali;
- 2) problemi legati alle convenzioni: legati a quegli elementi strettamente connessi al contesto culturale (abitudini, norme, convenzioni relative al genere o all'età, unità di misura, etc.);
- 3) problemi linguistici: a livello lessicale e sintattico;
- 4) problemi specifici del testo: particolari di uno specifico testo che non rientrano nelle categorie precedenti.

È in questa fase che il traduttore determina il tipo di traduzione, documentale o strumentale, e definisce lo stile e le strategie da adottare.

Il modello di Nord può essere adottato per la traduzione di tutti i tipi di testo, ivi comprese le opere letterarie. Nei prossimi capitoli verrà difatti applicato al racconto breve *Gracefully, Not Too Fast* della scrittrice irlandese Mary Morrissy.

Mary Morrissy e i temi in *Gracefully, not too fast*

Gracefully, not too fast è il quarto di diciotto racconti nella raccolta *Prosperity Drive*. Le storie sono tutte incentrate sulle vicende di personaggi nati e cresciuti a Dublino, nel quartiere fittizio che dà il titolo al volume. Ogni racconto è indipendente, come in *Dubliners* di Joyce, ma considerati insieme tutti concorrono a costruire il ritratto di una generazione cresciuta alla periferia di una capitale globalizzata.

È probabilmente in un contesto simile a quello descritto tra le pagine della raccolta che è nata la scrittrice, Mary Morrissy (Dublino, 1957), la quale per altro risiede tuttora nella capitale irlandese, sebbene insegni scrittura creativa presso l'Università di Cork. Morrissy si forma come giornalista, lavorando per oltre trent'anni per diversi quotidiani irlandesi in qualità di reporter, giornalista e editore prima di intraprendere la carriera di scrittrice, negli anni Ottanta del secolo scorso. Da allora ha ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali, tra i quali un Hennessy Award per la narrativa breve, nel 1984, e un US Lannan Literary Award nel 2016. Tra i suoi romanzi ricordiamo *Mother of Pearl* (1995), *The Pretender* (2000) e *The Rising of Bella Casey* (2013), e inoltre due raccolte di racconti brevi, *A Lazy Eye* (1993) e *Prosperity Drive* (2016) e un adattamento del racconto *An Encounter* di James Joyce inserito nel volume *Dubliners 100*, tributo allo scrittore modernista nel 2014 (marymorrissy.com).

Il racconto oggetto del presente studio è strutturato in sequenze in cui si alternano due vicende, una ambientata nel presente e una ambientata nel passato. La narrazione si apre nel presente ma dopo poco si sposta nel passato della protagonista, e prosegue per flashback lungo la linea del tempo. Questa tecnica, benché applicata con modalità diverse di volta in volta, è caratteristica di altri racconti in *Prosperity Drive*, come per esempio *Boom* e *Body Language*¹, la cui vicenda principale si arricchisce di numerosi flashback che contribuiscono a chiarire determinati aspetti e alla caratterizzazione dei personaggi.

Le sequenze non hanno tutte la stessa lunghezza; all'inizio del racconto sono molto estese, specialmente quelle che riguardano la narrazione al passato, e

¹Morrissy 2016, pp. 200-214; 227-241 (versione ebook)

tendono a ridursi man mano che ci si avvicina alla fine. Le ultime sequenze riportano l'epilogo delle due vicende e sulla pagina sono separate tipograficamente da tre asterischi, il cui scopo è probabilmente di rallentare il ritmo, concedendo al lettore una dovuta pausa di riflessione per poi condurlo verso la fine del racconto. Il ritmo scandito dall'alternanza e successione delle sequenze è un chiaro riferimento al titolo, *Gracefully, not too fast*, che rimanda all'ambito semantico della musica. È utile a questo punto riassumere, a grandi linee, la trama del racconto.

Gracefully, not too fast narra la vicenda di Ruth Denieffe, un'insegnante che dopo alcuni anni di carriera nell'educazione secondaria decide di dedicarsi all'istruzione per adulti. Da bambina Ruth è un prodigio musicale, suona il pianoforte e frequenta le lezioni di canto del signor Polgar, un insegnante cieco. In quel contesto Ruth incontra Bridget Byrnes, una bambina povera dotata di una voce meravigliosa che la protagonista vede come una rivale. Nel corso di una delle lezioni Ruth scopre che la bambina non sa leggere e invece di aiutarla decide di voltarle le spalle, facendola scappare via. Bridget non tornerà più alle lezioni di canto e Ruth resterà profondamente segnata dall'accaduto.

I tempi della storia, come osservato, sono due, e il testo suggerisce che il "passato" si riferisce a un periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso. L'autrice infatti richiama la figura di Anna Frank, il cui diario appare per la prima volta in lingua inglese nel 1952 e come film nel 1959, ma l'elemento più significativo è la presenza della tv, comparsa per la prima volta in Irlanda nel 1962 ma divenuta comune negli anni successivi² (Brown 1985, p. 244).

Quanto al "presente", mancano riferimenti precisi ma l'ipotesi, in tal caso, è che si tratti dei primi anni 2000. Lo si può supporre in base a un calcolo approssimativo dell'età di Ruth che, considerati gli anni di studio e di carriera, si aggira intorno ai 45 anni, e grazie alla citazione del divorzio nella descrizione del signor Perry «He has thinning hair [...] and the unkempt air of a widower or a late divorcee»³ (p. 35); esso divenne legale in Irlanda a partire dal 1997.

Il racconto si conclude con un finale aperto che lascia il lettore volutamente in sospeso permettendogli di "scegliere" l'epilogo della vicenda,

²Uno studio del 1967 registrò che circa l'80% della popolazione urbana ne possedesse una (Brown 1985, p. 261)

³«I suoi capelli sono diradati [...] e fanno pensare che sia vedovo o divorziato» (mia traduzione)

tecnica ricorrente in Joyce, primo maestro di Morrissy, la cui influenza è evidente nelle scelte della scrittrice così come nelle tecniche e le tematiche delle sue storie.

Occupano un posto di rilievo le descrizioni degli ambienti e dei personaggi, presentati con dovizia di particolari. Si riportano di seguito due esempi, il primo riguardante la descrizione del salotto del signor Polgar, e il secondo relativo al personaggio stesso dell'insegnante di canto:

This was a brown room, nicotine-coloured wallpaper, a large foxed mirror over the mantel, a brass bucket housing an unruly fern eclipsing the empty fire grate. A couple of respectable but lumpy-looking armchairs crouched together around the hearthrug defying occupation. Ranged around the wainscoted walls were several other upright chairs, [...] upholstered in worn but well-polished leather, but equally forbidding⁴. (p. 37)

He was a tall, thin man, balding on top but with tufts of tawny hair curling around his ears. The late evening formed a halo effect around his head, giving him an angelic air [...]. He was dressed formally like a bank clerk, in a three-piece suit, pinstriped, carefully pressed. He did not meet their gaze, his eyes demurely down-turned [...]. They were phlegm-coloured, milkily ghoulis⁵. (p. 38)

Il lessico, come si evince dagli esempi citati, è ricco e vario senza mai sembrare prolisso, e ciò fa sì che la lettura sia sempre gradevole e scorrevole.

1. Contesto storico

Per meglio capire e apprezzare i temi trattati in *Prosperity Drive* è utile prendere in considerazione il contesto storico e culturale dell'Irlanda negli ultimi cinquant'anni. In questo lasso di tempo il Paese ha visto il susseguirsi di avvenimenti che hanno determinato un'alternanza di fasi di prosperità e fasi di crisi. A partire dalla fine degli anni Cinquanta e inizio degli anni Sessanta del secolo scorso si assiste a un primo sviluppo economico in seguito a scelte

⁴«Era una stanza marrone con le pareti coperte da una carta da parati giallognola; un grande specchio arrugginito era appeso sopra il camino e un vaso di ottone con dentro una felce nascondeva il focolare vuoto. Attorno al tappeto davanti al camino erano sistemate due poltrone, imponenti ma deformate. Davanti alle pareti si trovavano parecchie altre sedie tappezzate di pelle lucida ma consumata [...], su cui sembrava fosse vietato sedersi.» (mia traduzione)

⁵«Era un uomo alto e snello, pelato ma con qualche ciuffo di capelli rossicci dietro alle orecchie. La luce della sera creava una sorta di aureola intorno alla sua testa, dandogli un'aria angelica [...]. Era vestito in modo formale, con un abito gessato a tre pezzi accuratamente stirato, come un impiegato di banca. Non incontrò mai il loro sguardo; i suoi occhi, rivolti con discrezione verso il basso [...]. Erano plumbei e spaventosamente lattiginosi» (mia traduzione)

politiche mirate, tra cui il passaggio da un'economia di tipo nazionalistico, caratterizzata dalla chiusura verso gli investimenti esteri, a favore di un'apertura nei loro confronti. Ciò fu reso possibile dall'introduzione da parte dell'allora primo ministro Sean Lemass, di un nuovo programma per lo sviluppo economico, proposto da T. K. Whitaker, economista irlandese. Tra le misure proposte vi era una maggiore partecipazione della stato negli investimenti del settore produttivo, un incremento del potere della Banca Centrale nella gestione degli investimenti delle banche commerciali e l'introduzione di incentivi atti a richiamare i capitali esteri (Brown 1985, p. 242).

Un altro fondamentale avvenimento che contribuì allo sviluppo dell'Irlanda in quel periodo fu l'ingresso del paese nella CEE, nel 1973, a seguito di un referendum avvenuto l'anno precedente, mossa che comportò inoltre un maggiore distacco dall'economia britannica (Murphy 2000, p. 8). Lo sviluppo economico degli anni Sessanta e Settanta portò ad un radicale cambiamento della società irlandese: vi fu un incremento dell'urbanizzazione, la modernizzazione arrivò nelle campagne, la religione cattolica, che fino ad allora aveva condizionato fortemente la popolazione, iniziò a perdere la sua influenza. Prese piede il consumismo e si intensificarono notevolmente i flussi migratori verso il Paese (Brown 1985, pp. 257-266). La crescita si arrestò negli anni Ottanta a causa delle scelte economiche dell'epoca (si puntò a una riduzione fiscale e a un aumento dei prestiti esteri) e alla recessione che colpì l'occidente in seguito alla crisi petrolifera del 1979. Le conseguenze furono immediatamente visibili: vi fu un aumento della disoccupazione e dei debiti con l'estero, crebbe il numero di richieste di sussidi sociali, si ebbe un incremento della criminalità e del consumo di droga (ibid., pp. 327-328).

Alla fine di quel decennio e nei primi anni Novanta l'Irlanda iniziò a riprendersi, anche grazie a un ridimensionamento fiscale e a un periodo di stabilità monetaria del sistema europeo. L'avvento della globalizzazione diede la spinta finale al paese verso un periodo di crescita economica senza precedenti conosciuto col nome di *Celtic Tiger*, la tigre celtica, termine coniato da Kevin Gardner nel 1994 ad indicare, appunto, il boom economico che in poco tempo portò l'Irlanda dalla periferia al centro dell'Europa. In quegli anni il basso regime fiscale previsto per le industrie e il fatto che l'Irlanda fosse un paese anglofono inserito nell'unione monetaria europea (al contrario del Regno Unito), fecero sì che le multinazionali informatiche e farmaceutiche statunitensi scegliessero il Paese

come base da cui espandere il proprio mercato nel continente (Murphy 2000, pp.13-14). In un simile contesto diminuirono i flussi migratori in uscita mentre aumentarono quelli in entrata e ciò, unito alle migliori condizioni di vita portò un aumento delle richieste di abitazioni, con conseguente crescita del settore immobiliare e innalzamento dei prezzi (Whelan 2013, p. 6).

Anche questo secondo periodo di sviluppo si arrestò: nel 2007 i prezzi delle case, ormai sopravvalutate, iniziarono a calare e le richieste di mercato collassarono. In poco tempo il settore immobiliare crollò e numerosi lavoratori si ritrovarono disoccupati. Come inevitabile conseguenza, le entrate fiscali dello Stato diminuirono mentre aumentarono, ancora una volta, le richieste di sussidi sociali. La conseguenza più grave della crisi immobiliare, nota come “Property Bubble” (o “Housing Bubble”), fu il crollo delle banche, che avevano investito ingenti capitali nel settore. Tali fattori, sommati alla crisi globale del 2008, spinsero l'Irlanda verso la recessione. Una serie di manovre furono attuate dal governo per arginare il problema (garanzie e ricapitalizzazioni), ma fu l'intervento della Comunità Europea a rivelarsi fondamentale per la ripresa economica del Paese (ibid., pp. 8-15).

2. I temi

È questa Irlanda, quella degli ultimi cinquant'anni a fare da sfondo alle vicende narrate nella raccolta *Prosperity Drive*. In *Gracefully, not too fast* Morrissy affronta temi quali l'infanzia, la famiglia, il pregiudizio e il cambiamento in una società in continua evoluzione. Attraverso la protagonista Ruth il lettore viene a contatto con il ritratto di un'infanzia positiva. La bambina è benestante, frequenta il Conservatorio di musica e segue lezioni private di canto. La sua famiglia, che consta di cinque componenti (Ruth, i genitori e i suoi due fratelli), rispecchia la tendenza, tipica dell'Occidente industrializzato, a creare nuclei familiari relativamente ristretti, le così dette famiglie nucleari, che si contrappongono al modello tipico del passato rurale, caratterizzato da una prole molto numerosa e dalla convivenza di diverse generazioni. Nel corso della narrazione si entra in contatto con una seconda immagine di infanzia, diversa e opposta alla precedente. È l'infanzia di Bridget, che non può permettersi lezioni private individuali e deve quindi dividerle con Ruth, che indossa vestiti sporchi e sciupati, e che non sa leggere. Questa contrapposizione rispecchia la

reale situazione demografica dell'Irlanda durante il primo boom economico in cui, nonostante gran parte della popolazione vivesse in condizioni migliori rispetto al passato, si riscontrò che più di un quarto della popolazione si trovasse in condizioni di povertà (Brown 1985, pp. 264-265).

Nella narrazione del passato il personaggio di Ruth è ritratto come una bambina competitiva, ambiziosa e in cerca di attenzioni, che riesce a ottenere facilmente in ambito familiare - dal padre in particolar modo - ma che, nonostante i suoi sforzi, non riesce ad avere con uguale facilità dal suo insegnante di canto. Ruth mostra superiorità nei confronti di Bridget: la sua prima reazione nel vederla è di associare la sua immagine a quella degli zingari e ritiene che sia un'imbrogliatrice e che abbia approfittato della cecità del signor Polgar per nascondere la sua povertà, «Ruth suspected that this girl had got here under false pretences. That she had duped Mr Polgar in some way. That she had taken advantage because he was blind»⁶ (p. 43). Questo comportamento è legato a un altro elemento che caratterizza il personaggio di Ruth, anche da adulta, la tendenza al pregiudizio. Nell'incontro con i suoi allievi, per esempio, etichetta Marianne, ragazza composta e riservata, come «a reader at mass, a frequent volunteer at the offertory procession»⁷ (p. 35), mentre il signor Perry è definito come vedovo o divorziato a causa del suo aspetto trasandato. Il pregiudizio non è relativo solo alla protagonista; anche la madre, infatti, presenta questa caratteristica: quando, ad esempio, incontra la signora Polgar, madre del maestro, la scambia per la governante e la sua concezione dei mendicanti, che vede come alcolisti che sperperano l'elemosina per nutrire il loro vizio, è evidente frutto di un preconcetto, «She said it was wrong to give them anything because it only encouraged them. They would only use it for drink, anyway»⁸ (p. 42).

Il tema del cambiamento è affrontato da Morrissy su due livelli, uno interiore alla protagonista, e uno relativo all'ambiente che la circonda. Il mutamento affrontato da Ruth è il passaggio dall'infanzia all'adolescenza, il cui momento simbolo può essere identificato quando Ruth, scoprendo che Bridget non sa leggere, rifiuta di darle il suo aiuto. Dietro a quel gesto non si cela il dispetto infantile di una bambina, ma la decisione impulsiva di una giovane

⁶«Ruth sospettava che Bridget si fosse presentata sotto false sembianze. Che in qualche modo avesse raggirato il signor Polgar. Che avesse approfittato della sua cecità» (mia traduzione)

⁷«una di quelle che legge a messa e si offre spesso come volontaria nella processione dell'offertorio» (mia traduzione)

⁸«Diceva che era sbagliato fargli la carità e che tanto avrebbero speso tutto in alcolici» (mia traduzione)

adolescente, che non riflette sulle conseguenze che ne derivano. Nel momento stesso in cui prende la decisione Ruth cerca però di giustificare la propria scelta. In un primo momento accusa il suo maestro, «It was really Mr. Polgar who had decided»⁹ (p. 46), e in seguito cerca di autoconvincersi di averlo fatto per il bene di Bridget, «She had protected Bridget from exposure»¹⁰ (p.49). Il mutamento non avviene 'Gracefully', né 'non too fast', come il titolo suggerisce, ma, al contrario, è repentino e doloroso. L'atmosfera intorno a Ruth si fa malinconica; il signor Polgar, affranto per la fuga di Bridget, non le dedica le attenzioni che lei si aspetta e quando le comunica che dovranno interrompere le lezioni per via dello sviluppo fisico cui la ragazzina va incontro, Ruth immagina che la vera motivazione sia che il maestro sia venuto a conoscenza della sua azione: «Somehow, she thought, somehow he has found out»¹¹ (p. 50). La protagonista diventa consapevole delle sue azioni e soprattutto delle sue colpe e ciò sancisce la rottura con l'infanzia e con la sua innocenza.

Per quanto riguarda il mutamento urbano e demografico dell'Irlanda negli ultimi cinquant'anni emblematica è la descrizione del quartiere in cui abita il signor Polgar. Attraverso una prosa di Morrissey pone il lettore di fronte all'evoluzione della città: il boom del settore immobiliare fa sì che una vecchia scuola sia riconvertita in un blocco di appartamenti, mentre l'avvento del consumismo trasforma una misera pasticceria in «a place of pilgrimage for atheist to buy pastries»¹² (p. 36). Anche l'uso del termine *atei* è un probabile riferimento al cambiamento in ambito religioso che caratterizzò gli anni dello sviluppo. Una ricerca condotta a Dublino nel 1976 su gruppi di universitari ha mostrato che le nuove generazioni irlandesi avevano una diversa concezione della fede. Ne sono una prova le opinioni fornite dagli intervistati su questioni quali il sesso prima del matrimonio - meno di uno su cinque lo considerava inammissibile - e la contraccezione, ritenuta moralmente accettabile dal 58 per cento degli studenti (Brown 1985, p. 303).

Un altro tema, legato al precedente, è quello della società multietnica. Come osservato in precedenza, l'Irlanda, in entrambi i momenti di accrescimento fu caratterizzata da un aumento delle immigrazioni. Rappresentativa è la figura del signor Polgar, egli stesso un immigrante, il cui cognome suggerisce origini ungheresi. Morrissey stessa afferma che 'It's impossible to write about Ireland

⁹«Fu il signor Polgar a decidere» (mia traduzione)

¹⁰«In fondo l'aveva solo protetta dall'essere smascherata» (mia traduzione)

¹¹«In qualche modo, pensò Ruth, deve averlo scoperto» (mia traduzione)

¹²«luogo di pellegrinaggio per atei in cerca di pasticcini» (mia traduzione)

without coming up against the theme of emigration¹³ e, ricordando la sua infanzia, accenna ai rifugiati provenienti dall'Ungheria e dal Vietnam (Salis 2016). Il tema si ritrova in un altro racconto di *Prosperity Drive* dal titolo *The Great Wall*, in cui uno dei personaggi principali è, appunto, una ragazza vietnamita.

La musica occupa un posto di rilievo nella narrazione. Il lessico è evidentemente ricco di termini musicali. Per esempio nella descrizione dell'aula in cui Ruth si trova insieme ai suoi allievi, «Next door there's the busy homeliness of Experimenting with Watercolours, festive clinking of brushes in jars [...]; in Room 2B the plaintive chorus of basic Italian [...]. But here it is silent»¹⁴ (pp. 34-35) si accenna anche ai suoni provenienti dalle aule vicine. Come osservato in precedenza il tema è individuabile anche nel ritmo conferito alla narrazione. La prima parte del testo è caratterizzata da un ritmo lento, trasmesso dalla successione di quattro sequenze (il testo è composto in tutto da tredici) particolarmente lunghe e che occupano più della metà del racconto. Mano a mano che si procede nella lettura le sezioni si fanno più brevi e il ritmo via via più incalzante. La musica, presente anche in un'altra opera della scrittrice, il romanzo *The Rising of Bella Casey*, in cui è frequente l'immagine del pianoforte (Salis 2013) suggerisce l'influenza di Joyce. Anche nelle sue opere infatti il tema è ricorrente: per esempio nel racconto *A Mother*, nella raccolta *Dubliners*, è narrata la vicenda di Kathleen, una giovane cantante la cui madre, Mrs Kearney, nel tentativo di aiutare e proteggere la figlia, ne compromette la carriera.

Centrale in tutto il racconto è la figura femminile. La società irlandese è stata per lungo tempo fortemente influenzata da un'ideologia cattolica dall'impronta spiccatamente patriarcale, che attribuiva alla donna l'immagine di angelo del focolare, il cui compito principale era occuparsi della casa e della famiglia. Negli anni Settanta del secolo scorso la situazione inizia a cambiare. Una delle vittorie più importanti dei movimenti femministi fu l'Employment Equality Act, del 1977. Il documento rendeva illegale l'obbligo per le donne di lasciare il proprio posto di lavoro dopo il matrimonio. Nello stesso periodo emersero questioni relative a contraccezione e aborto. Nel 1979 fu legalizzata la vendita dei contraccettivi, ma solo per le coppie sposate e dietro prescrizione

¹³È impossibile scrivere dell'Irlanda senza scontrarsi con il tema dell'emigrazione' (mia traduzione)

¹⁴«Nell'aula accanto si sta svolgendo una rumorosa lezione di *Esperimenti con gli acquerelli*; si può sentire il festoso tintinnio dei pennelli contro i vasetti [...]; dall'aula 2B arriva invece il suono lagnoso del coretto del corso di *Italiano Base* [...]. Qui invece c'è silenzio» (mia traduzione)

medica, mentre per quanto riguarda le interruzioni di gravidanza a tutt'oggi non esiste una legge che ne regoli la pratica (Brown 1985, pp. 304-305). Nel racconto di Morrissy, è Alice Denieffe, la madre di Ruth, il personaggio che rappresenta la donna di casa che si occupa dell'educazione dei figli. È possibile, anche in questo caso, rintracciare l'influenza di Joyce. La figura di Alice ricorda quella di Mrs Kearney nel racconto, già citato, *A Mother*. La caratteristica che le accomuna è l'alterigia dei loro atteggiamenti, che le fa apparire entrambe permalose. Ruth, al contrario di sua madre, rappresenta la donna moderna, che lavora e ha la possibilità di avere una propria carriera e di essere indipendente e la contrapposizione delle due figure evidenzia la diversità delle due generazioni.

La figura della donna è sempre presente e spesso centrale nella narrativa di Morrissy. Per esempio in *The Rising of Bella Casey* la protagonista è Bella Casey, nella realtà sorella del più noto Sean O'Casey, il drammaturgo irlandese. In *An Encounter*, il personaggio principale, che nel racconto di Joyce è maschile, diventa femminile. Alla base delle scelte narrative di Morrissy vi è la sua esperienza diretta. La sua carriera, infatti, legata a un ambiente a lungo prevalentemente maschile, le ha dato modo di vivere in prima persona episodi di discriminazione. L'autrice stessa racconta di un colloquio di lavoro tenutosi nel 1980 in cui le fu chiesto quali fossero le sue intenzioni riguardo il matrimonio e l'aver dei figli (Salis 2016).

Un ulteriore tema in *Gracefully, not too fast* è quello del passato non passato. La protagonista alla fine del racconto fugge da una situazione che per lei è diventata troppo scomoda: il passato la tormenta nel momento in cui il ricordo di Bridget riaffiora nella sua mente. Ruth in realtà non si è mai soffermata a fare i conti con il proprio trascorso e con i propri fallimenti. La sua impulsività adolescenziale l'ha spinta a prendere affrettatamente la decisione di non aiutare Bridget e ora il senso di colpa la opprime. Il titolo sembra quindi suggerire che quella decisione andasse presa *Gracefully*, ma soprattutto *not too fast*.

L'analisi dei temi è uno degli aspetti della *source text analysis*, una delle fasi del modello proposto da Nord e presentato nella prima parte del presente lavoro, la cui applicazione completa verrà illustrata nel capitolo successivo.

Applicazione del modello di Nord al racconto *Gracefully, not too fast*

Il seguente capitolo mostra l'applicazione pratica del modello proposto da Nord alla traduzione in italiano di *Gracefully, not too fast*. La traduzione integrale del racconto (inclusa in appendice alla tesi) è stata effettuata applicando un approccio di tipo strumentale, per presentare il testo come un nuovo atto comunicativo in lingua *target*.

1. *Translation brief*

Il *translation brief*, consiste nell'analisi e nel confronto dei fattori extratestuali del source text e della traduzione: il mittente, il destinatario, l'intenzione del mittente, il tempo, il luogo e il motivo.

Il mittente in *Gracefully, not too fast* coincide con il text producer, la scrittrice contemporanea Mary Morrissy, la cui esperienza come insegnante ha probabilmente contribuito alla caratterizzazione del personaggio di Ruth. Il mittente della traduzione, e dunque il promotore, può essere individuato in un'ipotetica casa editrice italiana, mentre il ruolo di text producer è affidato al traduttore (ovvero la sottoscritta). Sono state necessarie ricerche in bibliografia secondaria per reperire le informazioni necessarie alla comprensione del contenuto, soprattutto in relazione al contesto storico e socio-culturale cui si fa riferimento nella narrazione.

Il mezzo utilizzato dall'autrice, il racconto breve, è evidentemente legato alle sue origini e, in particolar modo, alla figura irlandese più rappresentativa di tale genere letterario, lo scrittore James Joyce. Diversi sono gli aspetti che legano la raccolta di Morrissy a *Dubliners*: in primo luogo l'ambientazione, la città di Dublino, sebbene alcuni dei racconti di Morrissy siano ambientati altrove (ad esempio Italia e Stati Uniti); in secondo luogo le tematiche affrontate e le tecniche narrative utilizzate, come osservato nel secondo capitolo. È probabile che anche l'intenzione dell'autrice in questa raccolta, così come in Joyce, sia stata quella di presentare un quadro descrittivo della società di Dublino in un determinato periodo storico, gli ultimi cinquant'anni. Nel target text il mezzo non cambia e, se

si suppone che il promotore decida di tradurre e pubblicare l'intera raccolta, risulta invariata anche l'intenzione di partenza.

Il testo in lingua originale, è evidentemente destinato a chiunque conosca la lingua inglese e sia interessato al genere letterario delle short stories e/o alla letteratura irlandese contemporanea. Quanto al genere dei potenziali lettori, si può supporre che la raccolta sia indirizzata a entrambi i sessi, mentre per ciò che concerne l'età, alcuni dei temi trattati, quali il suicidio, nel racconto *Miss Ireland*, e la pedofilia, in *Lot's Wife*¹⁵, suggeriscono un'età superiore ai sedici anni. Caratteristiche simili per quanto riguarda l'età, il genere e gli interessi possiede l'ipotetico destinatario di arrivo della traduzione in lingua italiana.

Il luogo di produzione del source text è l'Irlanda contemporanea e anche la copertina suggerisce le origini dell'opera. Al centro di essa è infatti raffigurato un cartello, ispirato ai segnali che si possono incontrare nella città di Dublino, recante il nome, in inglese e irlandese, della strada in cui è ambientata parte dei racconti, da cui il titolo della raccolta. È inoltre riprodotta una figura femminile con abiti i cui colori, il bianco della maglietta e l'arancio della gonna, sommati allo sfondo verde del segnale, rimandano alla bandiera irlandese. Il luogo di produzione e di ricezione della traduzione è l'Italia contemporanea.

Per quanto riguarda il tempo, si può ipotizzare che la raccolta sia stata scritta in un periodo compreso tra il 2013 e il 2016, anno di pubblicazione. Vista la prossimità dei tempi di produzione del testo di arrivo, tale fattore non ha costituito un elemento di interferenza in traduzione, effettuata dalla sottoscritta tra agosto e dicembre 2016. La produzione della raccolta è indubbiamente legata alla funzione espressiva tipica delle opere letterarie, e si può ipotizzare che esista un legame con il centenario della pubblicazione di *Dubliners*, tenutosi nel 2014. L'autrice ha infatti partecipato a un'iniziativa editoriale, *Dubliners 100*, in tributo alla raccolta di Joyce, in cui ha riscritto il racconto *An Encounter* in chiave contemporanea (Salis 2016). Per quanto riguarda la traduzione, si potrebbe ipotizzare la volontà da parte di un editore di promuovere l'autrice nel contesto culturale italiano e di fornire nuove letture al pubblico interessato al genere.

La funzione dominante in *Gracefully, not too fast* è quella che Nord definisce come “funzione letteraria”, ossia descrivere al lettore un mondo fittizio in modo da suscitare delle personali considerazioni sulla realtà. Ciononostante è possibile individuare anche una funzione referenziale. Sono infatti numerosi i

¹⁵Morrissy 2016, pp. 70-89; 24-33 (versione ebook)

riferimenti al contesto socio-culturale dell'Irlanda degli ultimi cinquant'anni: dalla famiglia nucleare, al Celtic Tiger, al boom del settore immobiliare. Per quanto riguarda la funzione del testo di arrivo, Nord individua, nell'approccio strumentale, tre forme:

1. la traduzione equi-funzionale: stessa funzione del source text;
2. la traduzione etero-funzionale: funzione diversa nel target text;
3. la traduzione omologa, legata all'effetto che il source text ha nel contesto di partenza.

(Nord 2005, p:81)

Nel caso di *Gracefully, not too fast*, si può parlare di traduzione equi-funzionale: essa infatti mantiene invariata sia la funzione principale letteraria, sia la funzione referenziale.

2. Source text analysis

La seconda fase del modello di Nord consiste nell'analizzare i fattori intertestuali del source text (ossia il tema, il contenuto, i presupposti, la composizione, gli elementi non verbali, il lessico, la struttura della frase e le caratteristiche soprasedimentali) al fine di fornire al traduttore uno strumento che lo aiuti nella comprensione del testo e nell'individuare gli elementi che dovranno comparire anche nella traduzione e quelli che richiederanno adattamenti.

I presupposti (le conoscenze pregresse del destinatario) costituiscono uno degli aspetti più significativi nell'analisi di *Gracefully, not too fast*. Come osservato nel capitolo precedente, la narrazione è caratterizzata dalla presenza di tematiche disparate, alcune delle quali affrontate da Morrissy su più livelli, e strettamente legate al contesto di provenienza dell'autrice. Nel racconto e, in generale, in *Prosperity Drive*, il contesto storico, sociale, religioso, letterario e culturale irlandese occupa un ruolo centrale, come si evince da numerosi riferimenti testuali quali, ad esempio, il nome del bassotto dei vicini della famiglia Denieffe, *Queen Maeve*, che richiama la regina Maeve, figura fondamentale della mitologia celtica¹⁶, il *Feis Festival*, rassegna musicale organizzata ogni anno a Dublino dal *Feis Ceoil*, associazione irlandese che promuove le eccellenze musicali del Paese (feisceoil.ie); e ancora il titolo di una delle canzoni eseguite

¹⁶La regina Maeve, regina guerriera, è uno dei personaggi principali del Ciclo dell'Ulster, il più noto tra i poemi epici irlandesi

dalla protagonista, *The Harp that Once*, ispirata a una poesia di Thomas Moore, poeta irlandese (songoftheisles.com). In alcuni casi è stato necessario esplicitare tali elementi per il lettore italiano. Morrissy presuppone inoltre che il lettore abbia conoscenze relative al lessico della musica, e nel racconto fa ricorso a una terminologia talvolta tecnica - per esempio i lemmi metronome, *semi-quavers*, cadence¹⁷, nonché il *Gracefully* del titolo. Queste scelte lessicali caratterizzano la narrazione conferendole un ritmo preciso e ulteriori significati. Tra i presupposti si rintracciano inoltre figure culturali specifiche della lingua e della cultura di partenza ed emblematico a tal proposito è l'uso del nome *Jasper Carrott*, pseudonimo del comico inglese Robert Davis (imdb.com), che assume la funzione testuale di appellativo, legato ai capelli color carota del personaggio cui è attribuito, e adattato in lingua italiana con il soprannome *Pel di carota*.

Come già notato nel secondo capitolo, il racconto è costituito dall'avvicinarsi di due narrazioni separate visivamente da paragrafi vuoti e la conclusione risulta anch'essa separata dalla porzione di testo che la precede con tre asterischi. Tale distribuzione è stata rispettata anche in traduzione per garantire al lettore italiano una piena comprensione sia del contenuto sia della struttura. Nel racconto sono presenti alcuni incisi la cui funzione è di fornire informazioni specifiche: ad esempio, nella descrizione di uno degli allievi di Ruth, Marianne «with fair ropy plaits (like a figure on a Swiss barometer)»¹⁸ (p: 35) oppure nell'enumerazione dei successi canori di Ruth «highly commended for her rendition [...] at the Feis (under-tens)»¹⁹ (p: 41). Anche in tale circostanza è stata riportata la stessa configurazione del source text.

Tre le caratteristiche soprasedgmentali, la tecnica più frequentemente adottata da Morrissy è il corsivo, utilizzato con funzioni diverse. A volte suggerisce l'intonazione della parola o frase, come nelle espressioni «*A bit of a prodigy*»²⁰ (p: 35) e «*tickling the ivories*»²¹ (p: 52) in cui indica un tono di indifferenza; altre volte pone l'accento su un termine specifico, per esempio nelle frasi «They don't *fit* here»²² (p: 34) e «it was *some* kind of recognition»²³ (p: 43); altre ancora segnala una lingua diversa, come in «offers the Swiss *Mädchen*»²⁴ (p:

¹⁷Rispettivamente metronomo, semi-crome e cadenza

¹⁸«porta i capelli chiari raccolti in due trecce spettinate (come una di quelle figure che si trovano sui barometri svizzeri)» (mia traduzione)

¹⁹«molto apprezzata la sua resa [...] al Feis Festival (nella categoria sotto i dieci anni)»

²⁰«*Un piccolo prodigio*» (mia traduzione)

²¹«*si diletta con il piano*» (mia traduzione)

²²«non ci stanno» (mia traduzione)

²³«lo vedeva come una sorta di riconoscimento» (mia traduzione)

²⁴«propone la *Mädchen* svizzera» (mia traduzione)

39). In generale nella traduzione si è cercato, per quanto possibile, di mantenere la stessa grafia. Talvolta l'inflessione della voce è segnalata da parole gergali, come ad esempio nella frase «her **bloody** perfect pitch» (p: 49) in cui *bloody* denota un tono di disprezzo. In tal caso è stato utilizzato un termine della lingua italiana che sortisse lo stesso effetto, «della sua **stupida** intonazione perfetta». Un ulteriore espediente di cui si serve l'autrice per mettere in rilievo un termine all'interno della frase è l'uso di *cleft sentences* (frasi scisse), come nei seguenti esempi: «as if it was **she** who was causing the commotion» (p: 40), «it was **Mrs Bradley** who changed» (p: 51). La traduzione, ancora una volta, ha conservato la struttura: «come se fosse **lei** la causa di quel trambusto», «era **la signora Bradley** a essere cambiata».

3. Gerarchia dei problemi di traduzione

L'ultima fase del modello di Nord prevede che vengano determinati e classificati i problemi legati alla traduzione.

Le questioni attinenti la categoria pragmatica sono, per lo più, legate alla diversità, inevitabile nella traduzione, tra la situazione comunicativa di partenza e quella di arrivo. In *Gracefully not too fast*, l'espressione massima di tale differenza è relativa alle conoscenze pregresse dell'ipotetico lettore del target text, che, presumibilmente, non possiede lo stesso bagaglio di informazioni del destinatario originale e che avrà, per tanto, maggiori difficoltà a cogliere il sottile gioco di riferimenti culturali, intra e intertestuali. Per sopperire a tale carenza si potrebbe ipotizzare l'aggiunta di una prefazione alla traduzione integrale della raccolta in lingua italiana, in cui presentare brevemente il contesto storico e culturale irlandese cui si fa riferimento.

Nella classe relativa alle convenzioni culturali della lingua source rientrano diversi aspetti della traduzione di *Gracefully, not too fast*, quali:

- le unità di misura, come nei seguenti esempi, «stationed [...] within a few **feet**» (p: 36) e «taller than Ruth by **a head**» (p: 42), adattati nella traduzione in «si era posizionato [...] **poco lontano**» e «una **spanna** più alta di Ruth»;
- la notazione musicale: i paesi anglofoni utilizzano la notazione letterale, in cui le prime sette lettere dell'alfabeto indicano le note partendo dal "LA"; un esempio dal testo è l'espressione *key of G* (chiave di sol) riportata come *chiave di violino*;

- gli appellativi *Mr*, *Mrs* e *Miss* del testo in lingua originale resi espliciti in lingua italiana;
- la forma di cortesia, espressa in inglese con la seconda persona *you*, adattata con la forma *lei* in italiano;
- le abbreviazioni, come nel caso di *Adult Ed* nella frase «when she moved into Adult Ed»²⁵ (p: 52) esplicitata in *istruzione per adulti*.

Le difficoltà maggiori, incontrate in traduzione, sono però di tipo puramente linguistico. Nel racconto compaiono spesso parole composte, quali ad esempio *russet-tiled* o *fierce-looking*, che conferiscono brevità alla narrazione ma che, in traduzione, sono state esplicitate in *rivestito di piastrelle color ruggine e dall'aria feroce*, per chiarire i legami sintattici che sottintendono. Una strategia simile è stata applicata ai termini inglesi che non possiedono un'unica parola corrispondente in italiano, per esempio *wainscoted* (rivestite di legno) o *waffler* (chi fa giri di parole); quest'ultimo è stato reso attraverso l'espressione *aprire la bocca per darle fiato*.

Per ciò che concerne i nomi propri e i titoli delle canzoni, si è mantenuta la forma inglese con una sola eccezione, la filastrocca *Three blind mice*, di cui esiste la versione in lingua italiana *Tre topini ciechi*.

Un ulteriore problema linguistico è relativo alle espressioni idiomatiche, non sempre facilmente traducibili. In *Gracefully, not too fast*, talvolta, ad esempio nell'espressione *tickling the ivories* (letteralmente *solleticare gli avori*, resa come *dilettarsi con il piano*), la traduzione italiana ha perso di musicalità e fascino. Una circostanza simile si è verificata con alcune combinazioni di parole, quali ad esempio *sausage dog* o *barrage of barking*²⁶ e l'immagine da loro creata, che svanisce nella traduzione in cui sono state sostituite da *cagnetto* e *abbaiava ininterrottamente*.

Un caso a sé è rappresentato dal titolo, costituito da termini derivati dall'agoge musicale, ovvero indicazioni sullo stile espressivo di un brano, solitamente situate all'inizio di uno spartito. Nella traduzione è stato dunque necessario utilizzare termini in lingua italiana appartenenti alla stessa categoria. La difficoltà è inoltre legata al significato pragmatico che tale formula acquisisce nel racconto e che cambia nel testo di arrivo. Come già osservato nel secondo capitolo, il significato attribuito a *Gracefully, not too fast* nel source text è legato

²⁵«quando decise [...] di dedicarsi all'istruzione per adulti» (mia traduzione)

²⁶Letteralmente 'cane salsiccia' e 'sbarramento di latrati'

al rito di passaggio dall'infanzia all'adolescenza affrontato dalla protagonista; nella traduzione il titolo è stato reso con l'espressione *Grazioso, ma non troppo* che, utilizzando espressioni dell'agoga equivalenti ma non letterali, evidenzia il comportamento di Ruth nei confronti di Bridget, apparentemente educato e gentile ma in realtà carico di rivalità e pregiudizio.

Conclusioni

L'applicazione del modello di Nord alla traduzione del racconto *Gracefully not too fast* ha, in primo luogo, facilitato la comprensione della struttura e del contenuto del testo, permettendo al traduttore di determinare gli elementi più significativi del racconto, dei temi in esso contenuti e degli aspetti linguistico-culturali più importanti e fondamentali nel processo di traduzione. Il modello ha inoltre consentito di delineare un chiaro schema dei problemi traduttivi principali, agevolando la scelta e lo sviluppo delle strategie traduttive più adeguate. Si è inoltre evidenziato lo stretto legame tra l'opera letteraria e il contesto storico-culturale irlandese, e il modo in cui ciò ha influito sulle scelte del traduttore. La traduzione così prodotta ha mantenuto per quanto possibile i riferimenti culturali specifici e relativi al contesto irlandese, pur tuttavia applicando, in alcuni casi, adattamenti e chiarimenti per l'ipotetico lettore italiano, soprattutto in rapporto alla varietà e originalità del lessico. Occorre inoltre precisare che tale risultato è legato, inevitabilmente, ad una sola delle tante letture e interpretazioni del testo e potrebbe non risultare sempre e del tutto adeguata.

Prosperity Drive offre numerosi spunti per ulteriori approfondimenti quali, ad esempio, uno studio sull'evoluzione della figura femminile attraverso l'analisi dei personaggi della raccolta, oppure un confronto approfondito con *Dubliners* di Joyce al fine di individuare i principali elementi di contatto tra i due autori o per esaminare lo sviluppo del genere letterario, a conferma di quanto la letteratura e la traduzione letteraria possano sempre offrire nuove e infinite prospettive di riflessione intra- e interculturale.

Appendice

Grazioso, ma non troppo

FIAEVI SJ XLI HSK!

Così appare il mondo agli occhi degli analfabeti

Ruth è in piedi sotto la frase appena scritta alla lavagna. L'aula della scuola elementare in cui si trova sembra affollata nonostante ci siano solo cinque adulti; le loro braccia sono schiacciate tra i braccioli gialli delle seggioline e le loro gambe compresse sotto i piccoli banchi. Alle pareti sono attaccati diversi disegni, alcuni con chiazze astratte altri con casette dall'accurata simmetria. Nell'angolo dei giochi si trova una sabbiera rialzata con alcuni secchielli rovesciati a mostrare il loro fondo merlato e alcune palette saldamente ancorate nella sabbia. Al di sopra dell'appendiabiti, che ricopre tre delle pareti dell'aula, grandi fogli di cartoncino bianco mostrano le lettere dell'alfabeto accompagnate da un'illustrazione: A come Albero, B come Barca.

Ruth aveva la possibilità di scegliere una qualsiasi delle aule della scuola, ma ha deciso volutamente l'aula della prima elementare. Questa mette a disagio i suoi allievi; sono troppo grandi, non ci stanno. A seconda delle loro esperienze potranno essere sopraffatti dalla nostalgia oppure rivivere il terrore del primo giorno di scuola, l'angoscia dell'abbandono. Ruth spera nella seconda reazione.

È una sera d'inverno. Residui di fanghiglia sono appiccicati al davanzale dei finestrone illuminati in modo sinistro dal bagliore sulfureo dei lampioni. Anche all'interno si gela; i vecchi termosifoni sono ormai tiepidi e tutti, Ruth compresa, indossano il cappotto. Nell'aula accanto si sta svolgendo una rumorosa lezione di *Esperimenti con gli acquerelli*; si può sentire il festoso tintinnio dei pennelli contro i vasetti ricoperti di blu di prussia e terra di siena bruciata; dall'aula 2B arriva invece il suono del lagnoso coretto del corso di *Italiano Base - c'è una banca qui vicino?* Qui invece c'è silenzio, e disagio.

Ruth esamina il nuovo gruppo. È orgogliosa della sua capacità di leggere dentro i suoi studenti. C'è un giovanotto, sui diciannove anni ipotizza Ruth, con i capelli color carota e il volto pallido e butterato. (Pel di carota, pensa, ma solo per

memorizzare.) In prima fila una donna paffuta con una permanente castana e riccia, orecchini a clip che sembrano piattini da tè, il mento sfuggente e le mani giunte come fosse una cantante vittoriana. Di fianco a lei una ragazza acqua e sapone sulla trentina tiene in mano un blocco note, una giovane madre immagina Ruth. I capelli biondo cenere tagliati corti per praticità, le danno, comunque, un aspetto elegante. Sul suo viso si nota una leggera abbronzatura, residuo di un qualche viaggio organizzato. Tre banchi più indietro siede esitante un'altra ragazza, pallida e dall'aria riservata; porta i capelli chiari raccolti in due trecce spettinate (come una di quelle figure che si trovano sui barometri svizzeri) e sbircia da dietro un paio di vecchi occhiali da vista. Una tipa scrupolosa e discreta, decide Ruth, una di quelle che legge a messa e si offre spesso come volontaria nella processione dell'offertorio. In fondo all'aula è seduto un uomo di una certa età; ha l'aspetto sciupato di chi beve parecchio. Ruth sospetta che sotto l'ingannevole rossore degli zigomi si nasconda in realtà un uomo pallido e scarno che ha perso ogni appetito. I suoi capelli sono diradati e incolti e fanno pensare che sia vedovo o divorziato; è evidente che è solo da tanto tempo. Questo è il materiale grezzo che Ruth deve plasmare, il cieco a guida dell'analfabeta.

Ruth Denieffe era un piccolo prodigio. (Ripensandoci suonava quasi come un complimento ma quando a dirlo erano state le vecchie zitelle era sembrata più indifferente ammirazione. *Un piccolo prodigio.*) All'età di sette anni fu mandata a studiare pianoforte al Collegio musicale. A otto anni iniziò a frequentare lezioni di canto. A dieci si era già esibita alla radio. Il suo era un talento precoce. Suo padre era immensamente orgoglioso di lei. Ripensando a quei primi anni ricordava la lieve gioia che provava nell'esibirsi, mentre godeva dell'orgoglio riservato ma smisurato di suo padre. Era il suo modo di dimostrarle amore. Con grandi sacrifici fu mandata dal Signor Jozsef Polgar per delle lezioni private di canto. Si ricordò della prima volta in cui sua madre la accompagnò sul vialetto che portava alla casa dell'insegnante. Il giardino era ordinato ma non eccessivamente curato. (Era molto prima che apparissero i centri per il giardinaggio.) La casa si trovava in quello che anni dopo sarebbe stato soprannominato il Quartiere Ebreo, quando la scuola all'angolo della strada fu convertita in un blocco di appartamenti e la allora misera e piccola pasticceria divenne luogo di pellegrinaggio per atei in cerca di pasticcini la domenica mattina. Ma al tempo era solo un groviglio di strade di mattoni rossi che faceva da sfondo al canale. Un segnale sul cancello mostrava il

disegno di un pastore tedesco dall'aria feroce e la scritta ATTENTI AL CANE.

'Oooh,' disse sua madre. 'Spero che sia legato.'

Aveva il terrore dei cani. Una volta, uscendo dalla loro casa a Prosperity Drive, per andare a far la spesa, era rimasta per un'ora intera sull'ingresso, paralizzata dalla paura, perché il bassotto della famiglia Fortune, Queen Maeve (la regina Maeve), le aveva teso un agguato. Il ridicolo cagnetto si era posizionato sul marciapiede poco lontano da lei e abbaia ininterrottamente. Ruth al rientro da scuola l'aveva trovata aggrappata al cestino per la spesa, con le nocche bianche, mentre a bassa voce pregava il cane di andar via. La bambina cacciò Queen Maeve con un unico calcio ben assestato.

Fu la madre del signor Polgar ad aprire il pesante portone marrone, ma la madre di Ruth la scambiò per una governante. Era una donna minuta e nodosa e aveva le mani rosse come se fosse stata interrotta mentre candeggiava la biancheria. Aveva i capelli grigi raccolti in uno chignon e indossava una vestaglia blu scuro con pois bianchi.

'Prego?'

'Siamo qui per la lezione di canto di mia figlia,' disse esitante sua madre.

'Come vi chiamate?'

'Signora Denieffe, Signora Alice Denieffe.'

La signora Polgar le rivolse uno sguardo freddo.

'Ho preso accordi al telefono con il professore', proseguì sua madre.

Ruth arrossì. Il "professore" aveva lo scopo di ricordare alla donna quale fosse il suo posto: il sottoscala, secondo sua madre. Era un tono che era solita usare quando voleva apparire autoritaria, ma che la fece apparire permalosa e pesante.

'Prego, entrate,' disse la signora Polgar. 'Avverto mio figlio.'

In quel momento fu la signora Denieffe ad arrossire. 'Oh,' sussurrò a sua figlia quando la signora Polgar si girò. Entrarono in un corridoio rivestito di piastrelle color ruggine. La donna le fece accomodare nel salotto. Era una stanza marrone con le pareti coperte da una carta da parati giallognola; un grande specchio arrugginito era appeso sopra il camino e un vaso di ottone con dentro una felce nascondeva il focolare vuoto. Attorno a un tappeto davanti al camino erano sistemate due poltrone, imponenti ma deformate. Davanti alle pareti rivestite di legno si trovavano parecchie altre sedie tappezzate di pelle lucida ma consumata, avanzo di una qualche sala da pranzo, su cui sembrava fosse vietato sedersi. La porta si chiuse alle loro spalle e rimasero sole.

'Sembra la sala d'attesa di un ambulatorio,' sussurrò sua madre, 'mancano solo le riviste.'

Passarono diversi minuti prima che la signora Polgar riapparisse.

'Potete salire adesso', disse.

La seguirono per una rampa di scale ricoperte di moquette con una fantasia a gigli rossi, fino ad un pianerottolo e poi su per un'altra rampa. Si trovarono davanti a una porta socchiusa. La signora Polgar le invitò a entrare. Sua madre entrò con passo deciso, pensando si essere seguita dall'anziana donna, ma quando si girò si accorse che la porta era stata chiusa dietro di loro e che lei era scomparsa nel pianerottolo.

Questa stanza era più ariosa di quella al piano terra, con due finestre scorrevoli che si affacciavano sulla strada e una carta da parati chiara con motivo a foglie. Un pianoforte a mezza coda dominava il centro della stanza. Lungo la parete vicino alla porta c'era un armadietto di vetro colmo di spartiti e di fianco a una delle finestre due leggi leggeremente incurvati sembravano delle donne che controvento si tengono i cappelli. C'era un camino molto alto in cui crepitava una debole fiamma. Il signor Polgar si piegò in avanti, si alzò un po' rigidamente e attraversò la stanza con passo lento, accarezzando con le dita il fianco curvo del pianoforte mentre avanzava. Era un uomo alto e snello, pelato ma con qualche ciuffo di capelli rossicci dietro alle orecchie. La luce della sera creava una sorta di aureola intorno alla sua testa, dandogli un'aria angelica man mano che si avvicinava. Era vestito in modo formale, con un abito gessato a tre pezzi accuratamente stirato, come un impiegato di banca. Non incontrò mai il loro sguardo; i suoi occhi, rivolti con discrezione verso il basso, sembravano concentrati sul pavimento. Solo quando fu loro vicino e allungò la mano con uno strano e convulso movimento, li aprì. Erano plumbei e spaventosamente lattiginosi. La madre di Ruth sussultò.

'Mia madre non ve l'ha detto, dunque, che sono cieco' disse sorridendo appena, mentre con le dita esaminava l'aria davanti a sé in cerca delle mani della signora Denieffe.

Quando le trovò le strinse entrambe tra le sue come fosse un prete che offre le condoglianze.

'E dov'è la piccola Ruth?' chiese, liberando una delle mani e agitandola nell'aria in cerca della sua testa. Sua madre la spinse frettolosamente in posizione.

'Ah ecco,' disse, sorridendo di nuovo. 'Bene, signorina, sentiamo un po' come

canta.'

La prese per mano e si diressero verso il pianoforte con il lento incedere del signor Polgar. L'insegnante aveva anche un cane; non un cane guida tutto imbracato – neppure lo spietato pastore tedesco suggerito dal segnale – ma un piccolo terrier che se ne stava seduto sulle gambe del suo padrone durante le lezioni. Quando il signor Polgar si sedeva al piano il cane correva via e sprofondava in una cesta vicino al camino.

'Le presento Mimi,' disse il primo giorno. 'Lei assiste a tutte le mie lezioni. Se non le piace ciò che sente, ulula. È Mimi che decide se lei resterà o meno.'

La madre di Ruth rimase perplessa a osservare la loro processione, stringendo i guanti tra le mani.

'È tutto, signora Denieffe,' disse il signor Polgar non appena raggiunsero il pianoforte e lui si accomodò sullo sgabello imbottito. 'La chiameremo quando avremo finito.'

D'improvviso, come in risposta a un tacito segnale, la signora Polgar si materializzò sulla porta e la accompagnò fuori.

'Allora?' le chiese sua madre più tardi, quando lei e Ruth si trovarono al sicuro fuori per strada. Aveva trascorso la mezz'ora di lezione in piedi nell'insonnabile salotto per paura di sedersi.

'Non mi ha offerto nemmeno una tazza di te,' aggiunse. 'Evidentemente sono stranieri.'

L'attesa aveva acuito la sua smania di lamentarsi.

'Quindi?'

'Oh, abbiamo solo fatto qualche scala, e alcuni arpeggi'

'E?'

'Ha detto che ho una voce possente, ma che c'è da lavorare sull'estensione.'

'Motivazione,' dice Ruth ad alta voce. È la prima parola che pronuncia e suona come un rimprovero – e lei vuole che sia percepito come tale. – 'Perché siamo qui?'

Ruth sa già quali saranno le risposte. Rimorso mascherato da coscienza sociale, l'amore per i libri, un'attività sociale che permette di uscire la sera, fare del bene.

'Perché sì,' sussurra Pel di carota con un sorrisetto.

'Non riesco neppure ad immaginare come sarebbe non saper leggere,' propone la *Mädchen* svizzera.

'Qualcun altro?' chiede Ruth.

'I libri sono stati per me un tale conforto ...' interviene la signora con la permanente. 'Signora Longworth,' aggiunge gentilmente, 'Signora Daphne Longworth.' Si gira goffamente sulla sedia per rivolgersi agli altri allievi presenti in aula. 'Specialmente dopo che mio marito è venuto a mancare. E ho sempre voluto fare del volontariato ...'

'Beh, signora Longworth,' la interrompe Ruth. 'Mi permetta di ricordarle che l'istruzione non è una questione di beneficenza; è un diritto.'

Un paio di settimane dopo sua madre smise di accompagnarla – la casa del signor Polgar non era molto distante e la si poteva raggiungere con l'autobus – e fu così che le lezioni di canto divennero per Ruth un'occasione per allontanarsi un po' da sua madre, una piccola oasi lontana dalla sua ansia nervosa, dal suo profondo sentimento di inadeguatezza. Ruth faceva tesoro della tranquillità quasi monastica di quei brevi viaggi verso il signor Polgar e della disciplina della lezione. Era un duro lavoro e il signor Polgar non era molto paziente.

'No, no, no,' la sgridava ad alta voce, schiacciando con forza i tasti del pianoforte nel bel mezzo di una canzone. 'Calante, calante, calante. Non lo sente?'

Quando gridava a quella maniera la signora Polgar faceva capolino da dietro la porta.

'Va tutto bene?' chiedeva, rivolgendo alla bambina uno sguardo torvo, come se fosse lei la causa di quel trambusto.

Il signor Polgar di solito faceva finta di niente.

'Fa così. Pa pa pa, pa – pa.' Canticchiava, in modo piuttosto stonato, pensava Ruth. Lo osservava con attenzione in quei momenti di collera in cui rivolgeva le sue pupille bianche verso il cielo. Si chiedeva cosa vedesse quando i suoi occhi erano aperti. Era come l'oscurità che lei vedeva quando chiudeva i suoi? O era diverso? Non glielo chiese mai. Dal loro primo incontro non si accennò più alla sua cecità. Dopo un po' semplicemente se ne dimenticò. Eppure, eppure faceva la differenza. Le espressioni guizzavano sul suo viso; il più delle volte era irritazione, una nube scura di impazienza che si posava sulle sue sopracciglia; altre volte erano emozioni di altro genere che però lei non riusciva a interpretare. Una sorta di estasi quando era compiaciuto, una gioia privata. E ovviamente la cecità era una sorta di protezione per Ruth. Poteva fargli tutte le smorfie che voleva. Spesso, quando le faceva leggere una frase più e più volte, gli faceva la

linguaccia.

Non era molto brava ad andare a tempo e lui allora la faceva cantare senza accompagnamento, usando solo il metronomo. Lo guardava mentre armeggiava con quello strumento sinistro – quanto lo odiava; quel suo ticchettare avanti e indietro, avanti e indietro, pieno di riprovazione – e allora si spostava di proposito sapendo si confonderlo. Sapeva che lui avrebbe improvvisamente alzato la testa e chiesto con smarrimento: 'Dov'è? Dov'è andata?'

Perfino Mimi odiava il metronomo. Quando il signor Polgar lo usava, lei gli balzava giù dal grembo e andava a rifugiarsi nella cesta, ululando angosciata. Spesso faceva un tale baccano che l'insegnante spegneva il metronomo, e allora lei se ne tornava sulle sue ginocchia. Era l'unico momento in cui Ruth non disprezzava la presenza di Mimi.

In un certo senso era invidiosa di quella cagnetta che poteva accucciarsi sulle gambe del signor Polgar mentre lui le accarezzava e le lisciava il pelo folto e ispido. A volte il maestro infilava il suo viso tra la sua pelliccia ed emetteva degli strani versi, al che Ruth, imbarazzata, distoglieva lo sguardo. Questo era il problema delle persone cieche: tutto ciò che li riguardava era visibile.

Ruth voleva disperatamente compiacere il signor Polgar, soprattutto perché era convinta che fosse un'ardua impresa. Il suo cognome straniero (Direi che sono rifugiati di guerra, aveva detto suo padre), la sua aria di sofferenza e la sua cecità gli conferivano una specie di nobiltà inavvicinabile, che la turbava. Non è che lei non sapesse come ottenere affetto. Quando alla sera, suo padre rientrava da lavoro e crollava sulla poltrona davanti alla tv, lei si arrampicava sulle sue gambe, lo abbracciava e appoggiava la testa contro la pelle ruvida del collo. Sotto la camicia poteva sentire il battito continuo del cuore. E stava lì ad aspettare che l'indifferenza e la stanchezza del padre andassero via, e che lui le mettesse pigramente un braccio intorno alle ginocchia e l'altro a sostenere i gomiti e si rannicchiasse sulla poltrona finché entrambi non fossero stati comodi. Nel frattempo, distesi sul tappeto a guardare la tv, i suoi fratelli, Barry e John, lo avrebbero salutato con un informale 'Ciao papà' per poi riportare la loro attenzione sul teleschermo.

'Ragazzi,' diceva lui mentre sprofondava tra i vecchi cuscini.

Ruth invidiava e allo stesso tempo ammirava questo modo di fare maschile, la loro sintonia così facile. Lei invece sapeva di dover lavorare duro. Ma non riusciva comunque a persuadere il signor Polgar così come era solita fare con suo

padre. L'unica cosa che poteva fare era dare il meglio di sé. All'inizio ebbe qualche buon risultato – fu molto apprezzata la sua resa di 'Where'er You Walk' al *Feis Festival*¹ (nella categoria sotto i dieci anni) ed ebbe un piccolo passaggio nel programma radiofonico *Young People at the Microphone* dove cantò 'The Harp that Once'. Ma non era abbastanza. Ruth era costantemente preoccupata: temeva che il signor Polgar avesse allievi o allieve più brillanti di lei, più ambiziosi, più musicali, più graziosi. Che poi cosa c'entrava la bellezza? In fondo lui era cieco.

E l'allieva più musicale, più ambiziosa e più graziosa esisteva davvero. E si presentò una sera di primavera.

'Entri, entri, Ruth,' disse il signor Polgar, percependo in qualche modo la sua esitazione quando entrando nella stanza della musica trovò l'intrusa accanto al pianoforte. Il crepuscolo gettava ombre indistinte sulle pareti. 'Vorrei farle conoscere un'altra mia magnifica allieva. Lei è Bridget. Su, datevi la mano voi due.'

Nessuna delle due si mosse. Bridget Byrnes era molto carina, una spanna più alta di Ruth; aveva bellissimi capelli scuri e luminosi e gli occhi nero corvino. Indossava un'uniforme dozzinale; la gonna era spiegazzata sul davanti e aveva un pezzo dell'orlo che penzolava. Il colletto della camicia era sporco e logoro e la cravatta non era vera, ma una di quelle attaccate a un elastico. Aveva uno strano odore. Odore di umido, come se i suoi vestiti non si fossero asciugati bene o come se si fosse appena bagnata. Aveva le unghie mordicchiate e sporche. Ruth riconobbe in quell'aspetto quello delle zingare che, con la loro faccia distrutta e rugosa e le mani rovinate, bussavano alle porte, con i figli in braccio a penzolari. Non sapeva però se quell'aspetto fosse dovuto all'essere zingari o all'essere poveri. La bambina le sorrise timidamente, mostrando una fila di denti storti.

'Come va?' disse.

'Ecco, pensavo,' disse il signor Polgar, 'che sarebbe bello unire le mie due allieve migliori per fare qualche duetto. Non credete che sarà divertente? Due voci sono meglio di una, eccetera eccetera!'

Sicuramente lui non sa niente, pensò Ruth. Non ha idea di quanto sia povera. L'esperienza di Ruth sulla povertà era molto limitata. A volte sembrava che la sua stessa famiglia fosse povera, e certamente lo era quando si trattava delle lezioni di canto. Suo padre era solito lamentarsi su quanto gli costava 'la cultura' – e il signor Polgar rientrava in questa categoria. Ma quando per strada incontravano dei

¹Rassegna musicale organizzata dal Feis Ceoil, associazione irlandese che promuove le eccellenze musicali nel Paese

mendicanti, era chiaro che loro, i Denieffe, stessero molto meglio. Se solo si fermava di fronte a una mano tesa o ad ascoltare i loro dolorosi lamenti, sua madre la tirava via per un braccio. Diceva che era sbagliato fargli la carità e che tanto avrebbero speso tutto in alcolici. La povertà era qualcosa di cui aver paura: non tanto per ciò che poteva fare, quanto per la sua pericolosa vicinanza. Come se fosse una malattia contagiosa.

Ruth sospettava che Bridget si fosse presentata sotto false sembianze. Che in qualche modo avesse raggirato il signor Polgar. Che avesse approfittato della sua cecità. Tuttavia le avevano insegnato a essere garbata per cui rispose ad alta voce ma freddamente 'Ciao'.

Ogni due settimane Bridget si presentava alla lezione di Ruth e si esercitavano insieme. Aveva una voce chiara e alta, il che costringeva Ruth a cantare le armonie.

'Questo è il tuo punto di forza, Ruth,' le diceva il signor Polgar, eppure lei non la pensava allo stesso modo. Si sentiva messa in secondo piano, una lieve sfumatura che accompagnava la forte voce da soprano di Bridget. Ruth, che aveva seguito delle lezioni di piano al Collegio musicale, sapeva leggere le note, mentre Bridget cantava a orecchio. Parlava della musica in un modo completamente diverso.

'Quel pezzetto nel mezzo, dove va su, come sopra una scala,' disse una volta col suo accento piatto e forte, così in disaccordo con la sua voce canora.

'Il ponte,' suggerì Ruth.

'C'è una parte verso la fine che sembra un rubinetto che sgocciola.'

La volata di semicrome, pensò Ruth.

'Beh, è come il rubinetto della nostra vasca da bagno. Sgocciola un liquido disgustoso che lascia una macchia grande e verde nella vasca,' aggiunse Bridget.

Quindi hanno l'acqua corrente, pensò Ruth.

'È così spontanea,' ammirava il signor Polgar, 'e ha una concezione così genuina della musica, per non parlare della sua perfetta intonazione.'

Parlava spesso di quella bambina con Ruth e all'inizio lei ne era piuttosto lusingata. La faceva sentire superiore, in un certo senso; lo vedeva come una sorta di riconoscimento.

'So che non le dispiacerà condividere la lezione con Bridget. Vede, lei non ha le sue stesse possibilità. Io so cosa significa lottare per il proprio talento. Quando i miei genitori arrivarono in questo paese erano emarginati ... proprio come Bridget.'

Ruth si chiese se i Polgar fossero stati come la famiglia Frank, rinchiusi in un attico. Ma non riusciva a immaginare Bridget in quella situazione. Bridget ricercata? In fuga?

Ai suoi genitori non disse nulla delle lezioni condivise. Sapeva che non avrebbero approvato. Sua madre avrebbe sicuramente fatto visita al signor Polgar per protestare vigorosamente, ma inutilmente. E suo padre avrebbe detto che non erano un'associazione benefica. Sapeva anche che essere accondiscendente nei confronti di Bridget era un modo per compiacere il signor Polgar. Magari le lezioni combinate non sarebbero durate a lungo, magari si trattava solo di partecipare a qualche competizione e poi sarebbe tutto finito. Nel frattempo si mostrava gentile e disinvolta con Bridget, ma allo stesso tempo era molto meticolosa nel notare ogni ulteriore indizio della sua povertà, e ce n'erano in abbondanza. Per esempio Bridget non aveva degli spartiti propri, né aveva una cartella dove contenerli; Ruth invece considerava la sua cartella in pelle col manico cromato una prova della serietà della sua vocazione. Bridget non era neppure interessata a stringere amicizia. Sembrava quasi infastidita da Ruth, o era solo evasiva? Usava il suo sorriso storto con condiscendenza e a volte, quando il signor Polgar stava per perdere il senno – come diceva Bridget – alzava gli occhi al cielo in modo cameratesco. Ma a Ruth questo atteggiamento non piaceva. Le andava bene fare le smorfie sotto il naso del signor Polgar, ma farlo insieme sapeva di complicità. E di tradimento.

Per Bridget cantare sembrava una cosa facilissima. Non doveva mai guardare lo spartito, le bastava fare un respiro profondo e la voce veniva fuori intonata, dolce e melodiosa, mentre Ruth, confinata nella tonalità più bassa dell'armonia, doveva sforzarsi di più per essere sentita. A volte la bellezza della melodia la distraeva, anche se in realtà a distogliere la sua attenzione era la voce di Bridget, così chiara, così pulita, come se la cosa più naturale del mondo fosse aprire la bocca e ... cantare. Ma per Ruth non era affatto naturale; era esercizio, era duro lavoro.

Pel di carota alza la mano.

'Se, come dice lei, (Ruth sta iniziando ad irritarsi) l'istruzione è un diritto, non stiamo forse facendo il lavoro al posto del governo? Voglio dire, queste persone sono state disingannate dal sistema educativo. Non stiamo forse solo mettendo delle toppe?'

'Può darsi,' gli risponde. 'Ma non siamo qui per discutere se il sistema sia giusto

o sbagliato Malachy.' Esaminando il registro ha deciso che quello deve essere Malachy Forde. Se non riesce a imparare il suo nome finirà per chiamarlo veramente Pel di carota.

'Ma non crede che dovremmo avere una visione più ampia?'

'Se sta cercando una visione più ampia' gli risponde 'vada al cinema.' Un mormorio di risate percorre la stanza e il pallido volto di Pel di carota arrossisce.

'Volevo solo dire ... che ci sono delle conseguenze.'

'Siamo qui per essere validi insegnanti, per essere utili. Non otterrete grande interesse dai vostri allievi discutendo del perché e del percome del loro analfabetismo. Non siamo qui per nutrire le loro lamentele, siamo qui per fare un lavoro come si deve. Vogliono imparare a leggere e scrivere, fine del discorso.'

Ce n'è sempre uno che se la tira e che apre bocca solo per darle fiato, pensò Ruth.

Il signor Polgar le iscrisse alla competizione Junior Duets del *Feis Festival* – categoria ragazze, duetti, sotto i dodici anni. Glielo rivelò dopo diversi mesi di lezioni combinate. 'The Ash Grove' era la canzone che aveva scelto. Aveva già pronti gli spartiti e dopo le scale di riscaldamento ne porse una copia a ciascuna. Solitamente dava loro un nuovo pezzo alla fine della lezione e chiedeva loro di dargli uno sguardo nella settimana successiva. Uno strano gioco di parole per un uomo cieco. Stavolta invece glielo diede all'inizio. Suonò il pezzo per due volte e lo canticchiò con la sua voce fastidiosa. Ruth guardò Bridget. Sembrava irrequieta, quasi distratta.

'Avete capito?'

Le due annuirono all'unisono, una vecchia abitudine. Tuttavia, il signor Polgar percepì uno strano silenzio.

'Ruth, perché non inizia lei che sa leggere la musica. Bridget, lei invece la imparerà man mano che andiamo avanti. Chiave di violino.'

Ruth si cimentò nell'esecuzione del pezzo. *By yonder green valley where streamlets me-an-der ...* cantò improvvisando tutta la canzone fino alla fine.

'Bene, ora proviamo insieme. Bridget lei segua la melodia stavolta; Ruth lei provi la seconda voce.'

Bridget ovviamente eseguì la melodia, ma dopo un paio di parole si limitò a cantare *la la la*.

'Delizioso,' disse il signor Polgar. 'Proviamola ancora, e stavolta, Bridget,

mettiamoci anche le parole.'

Ruth, in piedi di fianco a Bridget notò subito che la sua mano stava tremando. Teneva lo spartito davanti a sé con una mano mentre con le dita dell'altra tracciava i contorni delle lettere, come se stesse leggendo in Braille, come se passarci sopra le dita avesse potuto dargli vita.

'Sono parole un po' difficili, no?' disse a bassa voce.

'Un po' arcane, glielo concedo,' rispose il signor Polgar. 'A proposito, vede come deve essere cantata, Bridget. Cosa c'è scritto sopra la chiave?'

Bridget era tutta tesa per la concentrazione.

'Cosa c'è scritto?' ripeté l'insegnante.

Bridget scosse mestamente la testa.

Ruth capì subito, non sapeva leggere. Non che non sapesse leggere la musica. *Bridget non sapeva leggere.* Ruth sentì un debole sentore di vittoria. Diede un'occhiata all'altra bambina e incrociò il suo sguardo. Vi si leggeva panico, una tremenda paura e una richiesta d'aiuto. Coprimi, diceva quello sguardo; aiutami, dicevano quegli occhi.

'Signorine?' chiese il signor Polgar.

Silenzio.

Le due bambine erano come incantate l'una negli occhi dell'altra; da una parte la paura, dall'altra il rifiuto. Nessuna delle due riusciva a distogliere lo sguardo.

'Signorine?' le chiamo di nuovo con voce persa, come se non fosse sicuro che fossero ancora lì.

Nessuna si mosse.

'Bridget?'

Se solo avesse pronunciato il nome di Ruth, forse lei avrebbe ceduto. Avrebbe offerto di sua spontanea volontà le parole che avrebbero potuto salvare Bridget. Quattro piccole parole. Ma no, era Bridget ad essere chiamata in causa, lei sarebbe sempre stata la prima. Fu il signor Polgar a decidere.

'Mi sembra di ricordare di aver posto una domanda, Bridget.' disse con il tono sarcastico che era solito usare quando era inquieto. 'O nessuno si degna di ascoltare il povero vecchio insegnante cieco?'

Armeggiò con i tasti, suonando la prima parte della melodia.

'Cosa diamine sta succedendo, Bridget? Qual è il problema?'

Bridget tirò su col naso rumorosamente, ma non era insolito, il naso le colava di continuo.

'Ruth, sembra che al momento abbiamo perso la signorina Byrnes. Perché non prova lei?'

Ruth cantò come mai prima di allora, con voce forte e chiara e le parole perfettamente articolate. Chiuse gli occhi per non vedere l'altra bambina e la sua espressione sconfitta. Quando li riaprì, Bridget era scomparsa. Era fuggita, chiudendosi silenziosamente la porta alle spalle. Il signor Polgar nemmeno se ne accorse.

'Incantevole,' disse compiaciuto alla fine. 'Magari stavolta potremmo dare a lei la melodia. E perché non chiarisce alla signorina Byrnes come questo pezzo dovrebbe essere cantato?'

'Grazioso,' lesse Ruth nella stanza vuota, 'ma non troppo.'

Ruth passa in silenzio tra i banchi consegnando dei fogli di carta. Su ognuno di essi c'è una partitura musicale di 'Tre topini ciechi'.

'Per capire le rogne che affronta chi non sa leggere, dobbiamo innanzi tutto capire come *ci si sente*,' dice mentre indossa gli occhiali da lettura. 'Ora, signorina Furlong, giusto?'

'Marianne,' risponde gentilmente la ragazza che sembra essere uscita dal barometro svizzero.

'Bene, Marianne. Come può notare sul foglio che ha davanti ci sono delle note musicali. È una melodia piuttosto famosa, sono sicura che da bambina la cantava sulle ginocchia di sua madre, per cui non dovrebbe avere difficoltà.'

Marianne tocca con esitazione lo spartito. Nell'aula è calato il silenzio; inquietudine mista al sollievo che la scelta fosse ricaduta su di lei.

'Ecco veramente, io non so leggere la musica,' dice Marianne con tranquillità ma con autocommiserazione. 'Dovrà chiedere a qualcun altro.'

'Ma io lo sto chiedendo a lei, Marianne.'

'Gliel'ho detto, non so leggere la musica.'

'Su Marianne, faccia almeno un tentativo.'

'Ma come faccio?'

'Stanno tutti aspettando, signorina Furlong.' Ruth si toglie lentamente gli occhiali e li posa di proposito sul banco davanti alla sua allieva.

'Non dovrebbe insistere in questo modo. Gliel'ho detto, non so leggere la musica. Chieda a qualcun altro.'

'Ma io voglio che sia *lei* a farlo.'

'Ma io non so ...' comincia Marianne con la voce tremante di chi sta per mettersi a piangere.

'Esattamente, signorina Furlong, è proprio questo il senso. Ora, come *ci si sente?*'

Bridget non fece più ritorno. Il signor Polgar era perplesso.

'Mi sembrava che le stessi offrendo una buona opportunità. Quella bambina ha un vero talento. Volevo che facesse buon uso del suo dono, per migliorare la sua situazione.'

Aveva iniziato a confidare in Ruth. Le prendeva la mano, in cerca di conforto, di rassicurazione. Era come un uomo respinto dal suo grande amore. Iniziò a trattare in malo modo persino Mimi, la cacciava via dalle sue gambe con disprezzo e lei andava a rifugiarsi imbronciata nella sua cesta.

'Le viene in mente qualche idea?'

Ruth alzò le spalle e poi si ricordò che il signor Polgar non poteva vedere quel gesto.

'Magari i suoi genitori non se lo potevano più permettere.'

'Non è una questione di denaro,' disse in modo brusco. 'Non può essere una questione di denaro.'

La giovane madre, Jean Fleming, pone una domanda.

'Cosa dovremmo usare come materiale? Ho qualche libro delle elementari dei miei figli a casa, ma non sembrerebbe un insulto? Voglio dire, a me non farebbe piacere avere a che fare con quel genere di libri alla mia età. Non mi interessavano neppure quando avevo quattro anni.'

Ruth sorride. Le piace questa donna; è perspicace.

'Tutte quelle storielle sulla mamma in cucina che prepara panini che non finiscono mai, e papà che non fa altro che lavare l'auto.'

Una risatina percorre l'aula.

'Mi fa piacere che abbia sollevato la questione,' le risponde Ruth. 'Ogni allievo è diverso e spesso ci si deve adattare ai suoi bisogni, che a volte sono piuttosto specifici. Questo significa che occorre mettere insieme il materiale man mano che si avanza. Vanno bene giochi di parole, cartoncini con le figure e cose simili. Potete anche usare le etichette dei prodotti di uso comune, confezioni di cereali, lattine. Qualsiasi cosa.'

'Come fanno a gestire la cosa?' chiede Jean, come se stesse meditando a voce alta, o come se lei e Ruth fossero due amiche che si scambiano confidenze davanti a un caffè. Aggrotta la fronte. 'Come fanno ad andare avanti? Saranno costantemente terrorizzati. Avranno sempre il timore di essere scoperti. Nascondendosi e occultando di continuo le proprie tracce. Credo di non aver mai incontrato nessuno che non sapesse leggere. Ma anche se fosse, come avrei fatto a saperlo?'

'Io ricordo la prima persona che ho conosciuto che non sapeva leggere.' Ruth si ritrova a parlare con lo stesso tono riflessivo di Jean. *Stop. Fermati.* Pensa. 'Ricordo persino il suo nome, Bridget, Bridget Byrnes ...'

Ruth balbetta ricordando il consiglio che dà sempre ai suoi allievi tutori. Alle persone non importa sapere quanto ti piaccia leggere, cosa ti abbia indotto a fare questo lavoro, il primo analfabeta e tutto il resto. Il centro del tuo lavoro sono loro, non tu.

'Dov'eravamo?'

Era un peccato di omissione, un'offesa minore. Che differenza avrebbe fatto dire al signor Polgar che Bridget non sapeva leggere? In fondo l'aveva solo protetta dall'essere smascherata. Ruth si chiedeva come avesse fatto quella bambina a nascondere il suo segreto così a lungo. Sicuramente qualcuno a casa sua sapeva leggere. E lei aveva probabilmente imparato a memoria le parole tra una lezione e l'altra. Prima o poi però sarebbe stata scoperta. E in fondo era meglio che il signor Polgar pensasse che fosse ingrata piuttosto che scoprire la verità. Che vergogna! In questo modo invece il segreto di Bridget era al sicuro, conservato nel cuore duro e competitivo di Ruth.

Tutto ciò che ne ricavò fu solo del tempo. Un altro anno di lezioni individuali senza la presenza della voce migliore di Bridget, della sua percezione della musica, della sua stupida intonazione perfetta. Ricordò il giorno in cui arrivò a quella che sarebbe stata la sua ultima lezione. Aveva da poco compiuto dodici anni e la signora Polgar, stranamente, invece di accompagnarla al piano di sopra, la condusse nel salotto. Il signor Polgar scese di lì a poco con Mimi in braccio.

'Sediamoci qui un attimo, Ruth,' disse.

Per la prima volta poté finalmente sedersi su una delle grandi poltrone mentre lui si appoggiò sull'orlo dell'altra accarezzando le orecchie di Mimi.

'Pensavo alle lezioni. E alla sua voce,' disse. Sul viso un'espressione dispiaciuta, mentre i suoi occhi vitrei erano assenti e inespressivi.

'La mia voce?'

Mimi saltò giù dal suo grembo, aprì la porta spingendola col naso e scorrazzò via. Si sentirono le sue unghiette picchiare sul pavimento del corridoio.

'Ecco, vede, spesso alla sua età, la voce cambia, si regola per via di ...'

Ruth sapeva cosa voleva dire, per via dello sviluppo del seno e del ciclo mestruale.

'E a volte è meglio non esercitare la voce durante la pubertà, per far sì che si sviluppi da sola. Poi, fra un paio d'anni, se sarà ancora interessata, e io lo spero, potremmo lavorare su quella che sarà diventata una voce fine e matura.'

La stanza era buia, in ombra. Era inverno e l'orologio era già stato mandato indietro. Avrebbero dovuto accendere la luce, pensò Ruth, ma non era il caso, quell'atmosfera cupa era perfettamente in tono con il triste verdetto del signor Polgar. In qualche modo, pensò Ruth, deve averlo scoperto.

'Ma ci siamo divertiti, no?' Le disse con quella vivacità falsa che usava quando voleva tenere alto il morale.

Si sbaglia di grosso, pensò lei. Le lezioni di canto per Ruth erano state tante cose. Ma divertenti, mai.

* * *

Tre anni dopo anche le lezioni di pianoforte si conclusero, anche se, prima di mollare, Ruth riuscì a raggiungere il livello superiore. Non fu per perdita di interesse; era la signora Bradley a essere cambiata. Negli ultimi tempi, la sua insegnante – tozza, barbata, irascibile – lasciava che suonasse liberamente da sola, tra errori e tutto il resto. In passato invece supervisionava attentamente Ruth, battendo il tempo sul coperchio del piano; la interrompeva tanto spesso che in una lezione di un'ora non riusciva mai a suonare un pezzo intero dall'inizio alla fine. Ultimamente invece aveva preso a starsene seduta vicino alla finestra guardando fuori con aria sognante oltre i tetti della città. Sembrava sprofondata in una specie di trance, tanto profonda che Ruth era costretta a tossire rumorosamente per attirare la sua attenzione una volta finito il pezzo. Ruth conosceva bene quei segnali; l'indifferenza come preludio al rifiuto.

Nel frattempo la musica prosperava intorno a loro – si sentiva il baccano

dell'orchestra accademica, l'archetto liscio e fluido di un giovane e brillante violinista, l'arpeggio insistente di un soprano alla ricerca della cadenza perfetta.

'Bene,' dice Ruth raccogliendo le sue carte. 'Spero di non avervi completamente scoraggiati.' La signorina Furlong e la signora Longworth non torneranno la prossima settimana, ci può scommettere. Ma meglio così, meglio liberarsi fin da subito dei codardi che potrebbero solo fare danni.

Gli studenti si alzano dalle loro piccole trappole e escono in fila. L'ultimo a uscire è l'alcolista dell'ultima bancata. È il signor Perry. Robert Anthony Perry. L'aver fornito il nome per intero fa trasparire una certa presunzione, il voler a tutti i costi dimostrare qualcosa. Anthony è probabilmente il suo nome da cresima. Prima di uscire si ferma alla cattedra con un sorriso gagliardo, riflesso di un vecchio fascino trasandato, pensa Ruth. I contatti dopo lezione come questo, sono per lei segno di una sorta di implorazione, una finta franchezza. Ciò che gli 'esco per ultimo' cercano di dire è: 'io sono diverso, che resti tra noi, non faccio parte della massa. Merito la tua attenzione.'

'Cosa vuol dire, quindi?' Indica la frase alla lavagna.

Ruth se ne era dimenticata; solitamente alla fine della lezione, chiede alla classe di provare a darne un'interpretazione, ma stavolta qualcosa l'ha distratta.

'Oh quella?' dice in modo indifferente, sperando di scoraggiare il signor Perry. Jean Fleming arriva in suo aiuto. È rientrata in aula a riprendere i guanti che ha dimenticato.

'Ah, a proposito, volevo chiederle,' dice Jean mentre sta uscendo. 'Lei è la stessa signorina Denieffe che insegnava alla Saint Ignatius? Mia nipote frequentava quella scuola e mi ha parlato molto bene di lei.'

Jean Fleming sta mentendo. Marie, sua nipote adolescente, aveva spietatamente definito la signorina Denieffe una grandissima stronza. Anche Molly, sua madre, sgridando la figlia per l'insulto, aveva in effetti ammesso che la signorina Denieffe avesse la fama di essere una da 'tolleranza zero'; era in grado di gestire una classe di scalmanati solo con il suo sguardo e con il suo aspetto imponente.

'Dovresti vederla Jean,' le aveva detto la sorella, 'piccola, alta circa un metro e mezzo, con i capelli rossi alla Shirley Temple, o come una di quelle altre bambine prodigio.'

Quando se ne andò, continuò Molly, fu una grande perdita per la scuola. Suonava il pianoforte in tutte le recite scolastiche; negli intervalli dei concerti o

negli altri giorni di apertura al pubblico, faceva dei pezzi dei Beatles o della musica ragtime. E non era neppure l'insegnante di musica. Nessuno si sorprese quando decise di cambiare e di dedicarsi all'istruzione per adulti; era sempre stata una specie di attivista, disse Molly.

'Sì,' risponde Ruth, 'sono io.'

'Sì diletta ancora con il piano?' Chiede Jean allegramente.

Ruth si infuria all'improvviso. Si infuria per tutti gli anni di esercizi, la promessa di diventare perfetta, tutte quelle energie duramente investite. Per cosa poi? Per sentirsi dire questo – *si diletta con il piano*. Il signor Perry è ancora lì e striscia i piedi a terra come per attirare l'attenzione.

'Oh, scusate,' dice Jean, 'vi ho interrotto.'

'No,' risponde lui, rivolgendosi alla donna, 'stavo solo chiedendo alla signorina Denieffe cosa volesse dire questo.' Indica nuovamente la lavagna.

'È vero, cosa significa? Me lo stavo chiedendo anch'io, ma ad essere sincera, avevo un po' di timore a chiederlo.' dice con una risatina nervosa.

Ruth si fa largo tra i due, e mentre esce dalla porta, colpisce l'interruttore della luce, lasciandoli entrambi al buio.

Bibliografia

- Bassnett, S. (1980) *La traduzione. Teorie e pratica*, Bergamo, Strumenti Bompiani
- Brown, T. (1985) *Ireland. A Social and Cultural History 1992-1985*, London, Harper Collins (Fontana Press)
- Joyce, J. (2000) *Dubliners*, London, Penguin Books
- Morrissy, M. (2016) *Prosperity Drive*, London, Jonathan Cape (versione ebook)
- Munday, J. (2012) *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, Abingdon, Routledge
- Murphy, A. E. (2000) *The 'Celtic Tiger' – An Analysis of Ireland's Economic Growth Performance*,
http://cadmus.eui.eu/bitstream/handle/1814/1656/00_16.pdf;sequence=1
- Nord, C. (2005) *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*, Amsterdam, Rodopi
- Salis, L. (2013) «Lost in the folds of time» - Mary Morrissy's *The Rising of Bella Casey*, *Il Tolomeo*, XVI, pp. 233-241
- Salis, L. (2016) “On the brink of the absolutely forbidden”: In Conversation with Mary Morrissy, *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 6 (2016), pp. 309-318
- Whelan, K. (2013) *Ireland's Economic Crisis. The Good, the Bad, the Ugly*,
<http://www.karlwhelan.com/Papers/Whelan-IrelandPaper-June2013.pdf>

Sitografia

- <http://www.marymorrissy.com> (data consultazione novembre 2016)
- <http://www.feisceoil.ie> (data consultazione settembre 2016)
- <http://www.queenmaeve.org> (data consultazione settembre 2016)
- <http://www.tiraccontolamusica.it> (data consultazione dicembre 2016)
- <http://www.songoftheisles.com> (data consultazione settembre 2016)
- <http://imdb.com> (data consultazione ottobre 2016)