

LAURA SALMON

SUI TITOLI COME ONIMI E SUGLI ONIMI DEI TITOLI:
ONOMASIOLOGIA CREATIVA E TRADUZIONE
DEI «MARCHIONIMI» LETTERARI

1. *Premessa*

Nell'ultimo decennio si è avuta una generale fioritura delle ricerche di onomastica letteraria,¹ ricerche in parte favorite dalla forte espansione degli studi traduttologici: in quest'ambito, infatti, sono state pubblicate alcune monografie di onomastica contrastiva che, analizzando il problema delle funzioni dei Nomi Propri (NP) all'interno dei testi fizonali, hanno contribuito a sviluppare in termini più rigorosi e complessi il problema della loro traduzione.²

Come ho cercato di documentare al XXII Congresso ICOS di Pisa (cfr. Salmon 2006b), la questione è complessa e richiede un approccio multidisciplinare. Ciò implica di considerare testi e microtesti non come statici oggetti materiali, ma come potenziali d'innescio in un processo di stimolo/risposta tra un sistema intelligente di partenza (la mente dell'autore) e un sistema intelligente di arrivo (la mente del destinatario). Che l'autore ne sia consapevole o meno, infatti, ogni input testuale produce in output una risposta che è al contempo cognitiva e psico-emotiva, e che dipende da specifici fattori, compresi quelli extralinguistici e intertestuali.³

L'approccio multidisciplinare, in sintesi, mira ad una rappresentazione complessiva e integrata dei meccanismi onomasiologici in generale, e onomastici in particolare, che persegua una coerenza tra i dati testuali e i meccanismi neuro- e psicolinguistici. In particolare, quest'approccio potrà aiu-

¹ Alcuni lavori, come ad esempio quello di Friedhelm Debus (presentato al VI Convegno internazionale di O&L; cfr. Debus 2001), pur non sviluppando gli aspetti teorici in tutta la loro complessità, hanno offerto un importante contributo all'argomento. Al XXII Congresso ICOS di Pisa è stata presentata una quarantina di relazioni (soprattutto italiane) dedicate ai Nomi Propri nella letteratura fizonale.

² Mi auguro di aver contribuito in tal senso con il volume dedicato alla semiotica, pragmatica e traduzione dei NP russi, pubblicato prima in russo (nel 2002) e poi in traduzione italiana (cfr. Salmon 2003-04).

³ Non è un caso, infatti, che il primo scienziato ad aver affrontato la relazione tra processo onomasiologico e creatività onomastica sia stato Sigmund Freud. Le sue preziose osservazioni, debitamente revisionate alla luce delle nuove ipotesi neurolinguistiche (illustrate a Pisa da Horst Müller; cfr. p. 94 della miscellanea dei riassunti), si rivelano ancora molto attuali.

tare a indagare un oggetto di studio che è stato, fino a tempi piuttosto recenti, trascurato dalla ricerca: le *denominazioni delle opere* o *titoli* (in seguito T).⁴ In ambito onomastico, l'argomento non è ancora stato affrontato in termini epistemologici chiari. Intento del presente contributo è pertanto quello di: a) estendere i quesiti relativi alla genesi e funzione dei NP fenzionali ai T, definendone la pertinenza onomastica; b) evidenziare le interrelazioni tra: funzione, tipologia, successo memetico dei T; traduzione dei T; procedimenti mentali (cognitivi e psico-emozionali) che intervengono nella genesi e ideazione dei T delle opere letterarie. Non si considereranno invece i pur rilevanti fatti storici, già ben sintetizzati da Tornitore (1990, 182-184).

Per quanto concerne l'ambito della traduzione, verranno illustrati i principali problemi connessi alla ri-creazione dei T, operazione cruciale nel processo di import/export di un'opera e nel processo di cristallizzazione del T nel polisistema intertestuale e specificamente "intertitolare" (cfr. Tornitore 1990, 186). Proprio in questo processo ri-creativo di evidente importanza, il traduttore gode per lo più di scarsa o nulla libertà, in quanto subisce due vincoli che, per il cliente (l'editore), hanno imprescindibile priorità: 1) l'adesione alla "tradizione della traduzione" (vedi par. 6); 2) la possibilità di incrementare le vendite, convincendo cioè "il Pubblico a diventare Lettore, a varcare la 'soglia' e dunque a leggere(/acquistare)" (ivi, 187).⁵ Del resto, nota Tornitore, autori e traduttori, sempre pronti a lottare per non modificare una sola "virgola del testo", sui T sono disposti ad ampie transazioni (ivi).

Prima di considerare più specificamente questi aspetti e di analizzare le analogie tra il processo di denominazione di un'opera e quello di nomina-zione di un personaggio, è tuttavia opportuno impostare la questione epistemologica.

2. I titoli delle opere come "onimi complessi" o microtesti

Il problema della conoscibilità di un oggetto scientifico è strettamente connesso alla definizione dell'oggetto stesso. Riconsiderando un dibattito

⁴ Non mi risulta che al XXII Congresso ICOS siano stati presentati lavori direttamente connessi al problema dei titoli. Esistono invece nell'ambito della semiotica alcuni lavori di "titologia" che certamente offrono spunti di estremo interesse, ma che non considerano il problema dal punto di vista onomastico (Tornitore 1990 offre una ricca sintesi). La "titologia" viene infatti definita da Tornitore come "la più attiva minidisciplina delle semiotiche" (ivi, 179).

⁵ Per quanto riguarda questo punto, vigono regole sempre più simili a quelle dei prodotti filmici (cfr. Viezzi 2004).

già accennato in alcuni lavori del passato, ma mai definitivamente chiarito, sosterrò la tesi che i T siano *onimi* a tutti gli effetti e quindi oggetto privilegiato della ricerca onomastica.⁶ Senza con ciò nulla togliere al tradizionale approccio semiotico ai T come elemento paratestuale (cfr. Di Fazio 1994).

Come punto di partenza si può verificare se la più accreditata definizione di *onimo*, offerta da Natal'ja Podol'skaja (1988) nella 2^a edizione del suo *Dizionario della terminologia onomastica russa*,⁷ sia applicabile ai T:

Parola o locuzione o proposizione che ha la funzione di distinguere l'oggetto nominato tra gli altri oggetti, di individuarlo e identificarlo [...] la forma onimo è utile come termine generale che comprende tutti i sottotermini della classe (1988, 91)

Questa definizione è coerente con quanto scriveva sull'argomento Aleksandra Superanskaja nella sua *Teoria Generale dei Nomi Propri* (1973), l'unica opera capitale che a tutt'oggi affronti l'argomento in modo, seppur frammentario, esplicito e generalizzabile.

Nella sua proposta terminologica e tassonomica, usando l'etichetta "denominazioni di opere della letteratura e dell'arte", Superanskaja includeva i T nella categoria "Nomi propri di oggetti complessi" (ivi, 194-205). La definizione della categoria mi sembra pertinente e lungimirante, in quanto i T costituiscono effettivamente la nomenclatura di complessi prodotti dell'intelligenza umana. Infatti, raramente i T sono semplici "parole", ben più spesso sono *microtesti*, quand'anche brevi, spesso sofisticati, con funzioni molteplici (come vedremo, in parte paradossali). Ma soprattutto sono strettamente vincolati all'opera, ai personaggi, ai loro NP. Superanskaja per prima cosa evidenzia proprio il nesso associativo tra il personaggio, il suo NP e il polisistema letterario:

le associazioni tra nomi propri e figure denominate possono andare molto lontano e portare alla creazione di originali soprannomi, i quali possono trasformarsi in cognomi, immortalando un gioco mentale casuale. Sull'intersezione di queste cate-

⁶ Il termine *onimi*, particolarmente usato dall'onomastica russa, è meno diffuso in altre lingue, dove si tende ad usare i termini iponimi (come nel caso dell'italiano: *antroponimo*, *toponimo*, *mitonimo*, ecc.) o a rifuggire la terminologia specialistica (come nel caso dell'inglese, che per lo più utilizza locuzioni del *common core*, come *persons names*, *places names*, ecc.).

⁷ La 1^a edizione era del 1970. Pur limitato alla terminologia onomastica russa, raccoglie in realtà una quantità di termini di etimologia greco-latina perfettamente esportabili e, in buona parte, già importati in russo dalle altre lingue europee. Nel dizionario è assente la voce *zaglavie*, cioè 'titolo di opera', ma esiste la più ampia voce *nazvanie* ('nome, denominazione'), che può essere usata anche in russo nel senso di 'titolo' (di un libro, di un disco, di un luogo, ecc.) al posto della più ristretta parola *zaglavie* (usata solo per opere a stampa).

ne associative vengono creati numerosi calambour letterari e da qui scaturisce la selezione dei nomi per i personaggi letterari (1973, 134).⁸

Secondo la studiosa russa, T e NP dei personaggi vengono creati dall'autore parallelamente alla sua opera e si completano a vicenda, diventando un tutt'uno nella ricezione del lettore. In tal modo, man mano che cresce la popolarità di un eroe o di un'opera, ad essi si associa un determinato *concetto* (ivi). Il "concetto" si forma grazie al fatto che ogni personaggio letterario viene descritto e connotato nell'opera mediante nomi comuni. Gli onimi (dai NP del personaggio e del T) hanno la funzione di rafforzare la connotazione. La sostanziale condivisione del *concetto* da parte di autore e destinatari rende quindi possibile il fenomeno della produttività dei NP letterari, per lo più proporzionale al successo dei T: prova ne sia che i lessemi derivati da NP e T vengono compresi anche da chi non ha letto l'opera-fonte.⁹ Gli onimi, infatti, attraverso un processo antonomasiologico, possono trasformarsi in deonomastici che indicano la connotazione dominante dell'eroe. Pertanto, esemplifica Superanskaja, chiunque può comprendere che un T come *Deti Don-Kichota* ('I figli di Don Chisciotte')¹⁰ non riguarda affatto l'opera di Cervantes, ma è una metafora basata sulla notorietà del *concetto* che il NP Don Chisciotte rappresenta. Più forte e strutturato è il concetto, più il NP è produttivo e ha successo. Inoltre, come vedremo, a parità di "forza concettuale" del personaggio, la presenza del NP dell'eroe nel T è un incentivo al successo e alla produttività antonomastica, cioè deonomastica.

3. Funzioni dei titoli

Come tutti gli onimi, i T delle opere artistiche servono a "distinguere, individuare e identificare l'oggetto nominato tra gli altri oggetti". Tuttavia, trattandosi di "onimi complessi", le funzioni sono più d'una. Si può dire che abbiano una funzione primaria:

- *nominare e catalogare* una e una sola opera (o serie di opere), utilizzando modelli convenzionali e procedure consolidate all'interno del *polisi-*

⁸ La genesi di tutti i NP fittizi, come aveva evidenziato Freud, in realtà non è mai casuale, ma Superanskaja, causa la censura sovietica, non avrebbe potuto né leggere, né, tanto meno, citare Freud.

⁹ Per esempio, dal *concetto* associato al NP-T *Don Chisciotte* derivano alcune interessanti forme russe: cfr. il verbo *donkišotstvovat'* ('donchisciottare'), le forme ipocoristiche, ironico-sarcastiche o peggiorative *donkichotik* ('donchisciottino') e *donkichotiška* ('donchisciottello') (cfr. Superanskaja 1973, 134).

¹⁰ Noto film sovietico (regia di E. Karelov) del 1965.

stema intertestuale;¹¹ e almeno tre funzioni secondarie:

- *crystallizzare* parallelamente informazioni sulle caratteristiche che l’oggetto nominato *evoca* o *innesca* (cioè vincolare il microtesto al “concetto” dell’opera). Pur secondaria, la cristallizzazione determina il successo del T, la sua produttività e la sua possibilità di farsi a sua volta cliché convenzionale di riferimento. Si tratta di un fenomeno pragmatico che si manifesta come: 1) *antonomasie* (tipica dei NP propri in generale e dei NP dei personaggi fittizi in particolare) (*Oblomov* – *oblomovismo*); 2) *stereotipia linguistica*, ovvero mediante espressioni fraseologiche (*formulaic utterances*) o idiomatiche-colte,¹² entrate nella lingua comune con valenza metaforica (*Le mille e una notte*, *Gore ot uma* [‘Che disgrazia l’ingegno’], *Waiting for Godot* [‘Aspettando Godot’],¹³ *Se non ora, quando?* ecc.), talvolta in grado di farsi metafora di concetti scientifici (*male oscuro* per “depressione”, *lessico familiare* per “idioletto”, *affinità elettive* per “predisposizione genetica”, ecc.);
- offrire una *frame*, una “sceneggiatura”; Tornitore (1990, 193) cita l’ottimo esempio del T “Soldati” di Ungaretti, indispensabile a contestualizzare la poesia;
- attirare lettori (far vendere e/o leggere l’opera).

Nella loro complessità funzionale, i T riflettono dunque le fondamentali funzioni dei marchionimi: quella (comune a tutti gli onimi) di identificare un oggetto/prodotto, di assimilarlo ad una categoria di oggetti piuttosto che a un’altra (*Fresh&Clean*, infatti, difficilmente verrebbe attribuito ad un computer o a uno yogurt) e quella di vendere il prodotto/oggetto rendendolo il più possibile noto (cfr. par. seguente).

Rispetto ai marchionimi, i T presentano in modo più netto la prerogativa paradossale di tutti gli onimi di voler “dire tacendo”, ovvero di voler svelare, ma non troppo. Il T, infatti, contiene informazioni, ma si tratta spesso di informazioni particolarmente ambigue, reticenti o vaghe. Certamente, un T *La nobildonna russa e adultera che si gettò sotto un treno per*

¹¹ In semiotica è detta “funzione appellativa”, componente della “funzione performativa” (Tornitore 1990, 188).

¹² In russo, a fianco dei termini *idiomatizm* e *frazeologism* vi è un’apposita “etichetta”, *krylatye vyraženija* (lett. ‘espressioni alate’), per indicare ciò che in italiano definirei “idiomatismi colti”.

¹³ Non si può non far riferimento alla storia di questo NP letterario. Beckett, secondo alcune fonti, si è ispirato al personaggio Godeau della commedia di Balzac *Mercadet* (1851). Secondo altri, a Beckett quella commedia non era nota prima di concludere la sua opera *En attendant Godot*. Comunque sia, la parentela tra il *concetto* e il NP dei due personaggi è troppo palese per essere considerata casuale. Resta probabile il fatto che il successo del NP beckettiano Godot sia dovuto alla sua presenza nel T dell’opera.

amore è un'etichetta più informativa rispetto ad *Anna Karenina*, ma presenta evidenti svantaggi: è meno memorizzabile (quindi meno memetica, cioè replicabile), è “brutta”, cioè viola l'assioma dell'effetto estetico: incuriosire, disattendere/sorprendere (Salmon 2003, 129-132).¹⁴

Superanskaja ritiene che le associazioni evocate dal T siano “un elemento di distinzione dell'opera artistica rispetto a qualsiasi altro prodotto artigianale o industriale” (1973, 201): il NP, sostiene, avrebbe una correlazione esclusiva con le caratteristiche esteriori dell'oggetto nominato. In realtà, molti prodotti artigianali e industriali sono nominati con procedure analoghe ai T letterari, alludendo ad esempio o alle loro funzioni o, in casi particolari, utilizzando antroponimi di riferimento (che funzionano come veri mitonimi).¹⁵ Questo elemento di distinzione tra “arte” e “non-arte” è quindi di tipo funzionale o ideologico, non certo ontologico.¹⁶ Come i marchionimi, spesso i T non indicano le caratteristiche esteriori del referente nominato, cioè l'oggetto-libro o “contenitore cartaceo” (definizione di Tornitore 1990, 180), bensì le caratteristiche delle associazioni innescate dal testo. Difficilmente intollereremmo un libro *Centoventidue pagine di racconti con copertina verde*.¹⁷ Del resto, è meglio chiamare una macchina *Golf* piuttosto che *Utilitaria status symbol*.¹⁸ In sintesi, i T, come i marchionimi, coinvolgono due aspetti disomogenei del “prodotto-libro”: 1) l'aspetto materiale esteriore e 2) il potenziale d'innescio associativo.

4. Tipologia onomastica dei titoli

Dal punto di vista tipologico, i criteri per una classificazione dei T possono essere molto diversi. Propongo come criterio tipologico distintivo la presenza o meno nel T di onimi. Questo criterio mi sembra opportuno

¹⁴ Del resto, osserva acutamente Tornitore, un T che non dice niente sull'opera può essere addirittura più spiazzante di un'opera senza T (1990, 209).

¹⁵ Ciò accade, ad esempio, nel caso delle borse *Hermès Kelly* e *Birkin*, nomi delle rispettive attrici testimonial, o del cappello *Borsalino*, inizialmente attribuito a tutti i prodotti dell'omonima famiglia, ma poi divenuto un iponimo antonomastico, indicante qualsiasi cappello maschile dotato di una foggia ben precisa.

¹⁶ “Artistico”, quindi, non è qualcosa che “è” diverso, ma qualcosa che “funziona” socialmente in modo diverso tanto per chi lo fa, quanto per chi lo “utilizza”.

¹⁷ Questa è semmai la tipica funzione dei *sottotitoli*, come ad esempio *Evgenij Onegin. Roman v stichach* [‘Evgenij Onegin. Romanzo in versi’] o *Mértvye duši (poema)* [‘Le anime morte (poema)’].

¹⁸ Sarà semmai il marchionimo *Golf* a cristallizzarsi in simbolo del concetto rappresentato da quel modello automobilistico e a riprodursi in altri onimi (come *Generation Golf*, T del bestseller di Florian Illies del 2001).

perché a) è estremamente semplice (è binario); b) vi è un'impressionante quantità di T di opere (letterarie e non) che, a loro volta, si presentano come "onimi";

Abbiamo dunque:

- T *privi di onimi* (*Bhagavad Gita*, *La vita nova*, *Měrtvye duši*)
- T *contenenti onimi*, che si distinguono in onimi *puri* (*Anna Karenina*, *Ulysses*, *Moskva-Petuški*¹⁹) o onimi *associati ad altre parole* (in forma sostantivale, come *La Gerusalemme liberata*, *L'Orlando furioso*, *Il fu Matia Pascal*, *Il partigiano Johnny*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *The Magician of Lublin*, ecc.; in forma aggettivale, come *Kavkazskij plennik*, *Rus-sendisko*, ecc.). Questi ultimi, a loro volta, possono essere in particolare: associati *ad altri onimi* (a *onimi qualsiasi*; come *Bergeret à Paris*, *Aphrodite in Aulis*) o *ad altri titoli* (come *Ledi Makbet Mcenskogo uezda*, *Polyanna grows up* o *Il compagno Pinocchio* [curiosa traduzione italiana della traduzione russa di Pinocchio, per altro del tutto priva del termine "compagno"]).

5. Titoli con onimi: perché tanto successo?

Il successo dei T onimici è evidente, si tratta di una percentuale impressionante dei T della letteratura mondiale (cfr. il *Dizionario Bompiani delle Opere* 1983-84). Seppur apparentemente paradossale (è più difficile memorizzare un nome proprio rispetto a un nome comune), è ormai nozione basilare della neurofisiologia che si memorizza meglio e più a lungo quello che si è memorizzato con più fatica. Si può inoltre ipotizzare che i T con *onimi* rispondano a un'innata propensione della psiche umana a percepire l'opera in modo affine al protagonista che la rappresenta. In effetti, coerentemente all'ipotesi di Superanskaja, sembra proprio a) che il successo di un NP letterario sia proporzionale alla capacità del suo personaggio di farsi prototipo del "concetto" dell'opera, ovvero di farsi antonomasia di un carattere e b) che questo successo sia maggiore laddove il NP del protagonista è al contempo T, oppure parte del T dell'opera che il personaggio rappresenta.²⁰

¹⁹ Emblematicamente reso nell'edizione italiana come *Mosca sulla vodka*.

²⁰ Termini come *donchisciottismo*, *macbethismo*, *werttherismo*, *oblomovismo*, *bovarismo* (su un sito polacco si usano come sinonimi *bovarismo* e *kareninismo*), ma anche *peterpanismo* o *jekyllismo* paiono esiti non casuali di questo fenomeno. Sarebbe quindi utile un'analisi quantitativa precisa delle antonomasie di origine letteraria, filmica, teatrale, per vedere se sono correlate a NP letterari contenuti nei rispettivi titoli o a NP letterari noti solo a chi conosce il contenuto del libro.

Evidentemente, i NP che diventano T offrono al T stesso (e quindi all'opera) maggiori vantaggi memetici. Non solo a lungo termine vengono memorizzati meglio, ma il loro ricordo è rinforzato da riproduzione, replicazione, emulazione e imitazione. Questo fenomeno memetico è evidente nel caso di particolari titoli *cult* che si moltiplicano, come i famosi *Che fare?* della cultura russa.²¹

Riterrei utile che future ricerche verificassero se le modalità di creazione (nella mente dell'autore) dei T delle opere letterarie siano, come sembra, universali (non *culture-specific*) e molto simili (se non identiche) a quelle che governano la creazione dei NP letterari. In altre parole, con un esempio, sarebbe da chiedersi se, come sembra, il processo mentale che porta alla denominazione dell'opera *Anna Karenina* sia simile al processo mentale di nominazione dell'eroina Anna Karenina.

6. La traduzione dei titoli: premesse e problemi

Il problema della traduzione dei T è assai complesso e in questa sede mi limiterò all'impostazione di alcuni problemi generali, rimandando ad un recente modello teorico sui processi traduttivi umani (Salmon 2006a).

Come si è accennato nella premessa, chiunque abbia a tradurre il T di un'opera d'arte ha a che fare con la *tradizione della traduzione*. Ad esempio, se un'opera è già stata proposta al lettore straniero con un certo T, ad esempio *Guerra e pace*, qualsiasi obiettiva informazione sulla non aderenza della traduzione al T originario (che potrebbe essere più verosimilmente *La guerra e il mondo*)²² è trascurata a vantaggio della tradizione. Questo accade anche quando il traduttore è autorevole e in grado di argomentare in modo incontrovertibile che un altro T sarebbe più opportuno.²³

²¹ Le due più celebri opere con questo titolo (*Čto delat'?*) sono quelle di Nikolaj Černyševskij (1863) e di Vladimir Lenin (1903), ma il titolo è poi stato mutuato per racconti, raccolte, articoli, saggi, opere su qualsiasi argomento dello scibile umano (nonché per dibattiti, seminari, simposi e forum su internet).

²² Prima della riforma ortografica del 1918, nell'alfabeto russo esisteva una "i" simile alla nostra (con due puntini). Questo grafema, assieme all'altra "i" ("И"), da cui non si distingueva foneticamente, poteva formare coppie minime. Il T russo dell'opera di Tolstoj, *Vojna i mir*, in edizioni anteriori alla riforma, è attestato in due versioni: la parola "mir" scritta con la "i" abrogata significava 'mondo', con la "i" superstite significava 'pace'.

²³ In un'Avvertenza all'ultima traduzione italiana di *Delitto e castigo*, l'autore, C.G. De Michelis, scrive: "Il romanzo di F. Dostoevskij che si presenta in una nuova traduzione ma col titolo ormai usuale di *Delitto e castigo*, si intitola in russo *Prestuplenie i nakazanie* e andrebbe reso più propriamente con *Il delitto e la pena*" (De Michelis 2004, VI). Segue una rigorosa argomentazione del riferimento dostoevskiano a Beccaria. A nulla sono valse le insistenze con il committente (*La Repubblica*) per una variazione del titolo. De Michelis, del resto, nel 1991 era comunque

Comunque sia, nel caso dei T, l'atto traduttivo è creativo solo per quanto riguarda i T di opere tradotte per la prima volta ed è comunque vincolato, come si è anticipato, all'esigenza dell'editore di rendere il T attraente per la cultura di arrivo, cioè per il mercato di riferimento. Ovviamente, se un'opera è poco nota, una variazione del T, in caso di traduzione nuova, è possibile. Ma è altrettanto chiaro che ben raramente un'opera che non sia un classico diviene oggetto di più traduzioni.

Il traduttore, in sintesi, ha un certo margine di manovra e certamente la sua opinione è contemplata e talvolta ha un ruolo determinante. Ma vi sono casi (più frequenti di quanto si possa pensare) in cui un traduttore deve tradurre, come riferimenti intertestuali, uno o più T – anche di lingue e culture diverse da quelle di lavoro – senza aver letto l'opera e in mancanza di una tradizione. Se si traduce in italiano dall'inglese un romanzo in cui si fa riferimento al T di un'opera ungherese, mai tradotta in italiano, nel tradurre il T si tende ad affidarsi alla traduzione proposta in inglese: in poche parole, si traduce in italiano un T che già è stato tradotto senza sapere quanto affidabile sia la proposta.²⁴

Dunque, i casi in cui i T di opere necessitano di una traduzione possono essere distinti in quattro situazioni:

- 1) chi traduce il T è il traduttore dell'opera e quindi l'ha letta;
- 2) chi traduce il T non ne è il traduttore, ma ha letto l'opera;
- 3) chi traduce il T, conosce solo il T e non l'opera;
- 4) chi traduce il T, non conosce l'opera, non ne conosce la lingua e lo traduce da una traduzione in una lingua medium.

Le prime due situazioni hanno molto in comune, ma non sono identiche. Infatti, chi ha tradotto un'opera, ha più elementi a disposizione per creare un T coerente alle opzioni della traduzione. Comunque sia, molti T non sono traducibili se non si è letta l'opera. La loro spesso voluta ambiguità, la cui resa equifunzionale è assai difficile, può non essere trasparente.²⁵ Vi sono casi che richiedono non solo la conoscenza della lingua di

riuscito ad intaccare la "tradizione della traduzione", facendo uscire *La mantella* di Gogol', che tutti meglio conosciamo come *Il cappotto*, nella traduzione di N. Marcialis (Roma, ed. Salerno).

²⁴ In questi casi, anche procurarsi il titolo originario ungherese poco aiuta se l'ungherese non è tra le lingue di lavoro del traduttore. Del resto, nei *Dizionari delle opere* si trovano traduzioni più affidabili, ma si tratta per definizione di opere note, cui sono dedicate "voci" descrittive, compilate da specialisti che dovrebbero aver letto l'opera, ma che comunque raramente ne sono i traduttori (e ancora più raramente sono traduttori professionisti).

²⁵ Ad esempio, il racconto di Čechov *Anna na šee* [lett. 'Anna al/sul collo'] innesca un doppio significato in russo (uno metaforico e uno metonimico) e dal calco semantico uno solo ne traspare e non del tutto chiaramente: può infatti voler dire 'Anna sul collo' (cioè 'sul groppone') e 'Anna al collo' (allusione metonimica alla croce di Sant'Anna, onorificenza russa).

²⁶ Si veda come esempio il testo teatrale antico-francese di Adam de la Halle (XIII sec.) che

partenza, a livello diacronico e sincronico, ma anche sofisticate conoscenze enciclopediche, soprattutto per testi non coevi al traduttore.²⁶

Quando, viceversa, un traduttore non conosce l'opera di riferimento e non è avvezzo a intuire idiomatismi e doppi sensi, possono prodursi non solo traduzioni distanti, ma anche paradossali. Ad esempio, *Tutto per bene* è il T di due opere di Pirandello: una novella e una commedia. In russo, la novella è stata tradotta e pubblicata col T equivalente *Vse kak u ljudej* (che si può rendere come 'Tutto come dev'essere'), mentre la commedia è stata solo citata al lettore russo con il T *Vse kak lučše*, che significa 'Tutto per il meglio', con evidente slittamento semantico.

La non conoscenza dell'opera si rivela particolarmente cruciale nel caso di problemi di determinatezza e indeterminatezza, del tutto evidenti nel caso si passi da lingue senza l'articolo a lingue con l'articolo (e viceversa). Ad esempio, per la traduzione italiana di *Straniera* di S. Dovlatov, si presentavano tre legittime opzioni per la resa del russo *Inostranka*: 1) senza articolo (*Straniera*), 2) con determinativo (*La straniera*), 3) con indeterminativo (*Una straniera*). Un nativo italiano "sente" quanto differenti suonino questi tre titoli al suo orecchio, senza tuttavia riuscire a formalizzare agevolmente in cosa precisamente consista questa differenza.²⁷ Ma interessanti sono stati anche i processi decisionali per la resa italiana dei T delle altre opere di Dovlatov.

Nel caso di *Kompromiss*, la situazione era simile a quella di *Inostranka* e si è optato per l'opzione 1): *Compromesso*.

Nel caso di *Naši* (reso col calco semantico *I nostri* nelle rare citazioni antecedenti l'edizione italiana), la conoscenza dell'opera era fondamentale per comprendere la specificità pragmatica dell'uso di questo pronome personale sostantivato: come infatti indica il T prescelto, *Noialtri, Naši*

la critica moderna chiama *Jeu de la Feuillée*. L'edizione italiana del 2004 reca il titolo *La pergola*, mentre l'edizione precedente (curata dalla stessa Rosanna Brusegan) recitava *La pergola, ovvero il gioco della follia*. L'unico manoscritto completo è intitolato *Li jus Adam* (con riferimento all'autore), seguito da *explicit li jeus de la fuellie*. 'Fuellie' ('folliata') è forma piccarda per a.fr. comune 'fuellie' ('pergola'), che implica riferimento: all'edicola adorna di fiori e foglie in cui si esponevano le reliquie della Madonna; alla terza delle tre riunioni solenni della Confraternita, quando si svolgeva l'assemblea generale (*Grand siège*), il giovedì seguente la festa della Trinità; all'esposizione, per tale festa, delle reliquie suddette, con organizzazione di spettacoli (fra cui appunto quello scritto per l'occasione da Adam, membro della confraternita). Quindi, *jeus de la fuellie* indica in primis il testo messo in scena in occasione della festa (che prende il nome dalla pergola), ma il critico H. Rossel richiama l'attenzione sulla duplice semantica *folye/fuellie*: 'pergola'/'follia', donde il doppio titolo della prima edizione a c. di R. Brusegan. Devo al suggerimento di Nicolò Pasero questo prezioso esempio.

²⁷ Se però si tenta quest'impresa, si può suggerire goffamente che alluda 1) allo stato (psico-sociale) della supposta protagonista; 2) alla centralità tematica della protagonista; 2) alla specificità della protagonista tra altre straniere.

indicava “i nostri cari, i nostri affini”, ma soprattutto “coloro che non sono gli altri”.

Nel caso di *Zona*, per cui era già stato proposto da altri in citazione il falso amico *La zona*, si sarebbe potuto utilizzare il germanismo (usato anche nel russo comune) *Il lager*, la cui accezione italiana avrebbe comunque distorto fortemente la ricezione da parte del lettore: Dovlatov, infatti, descriveva campi sovietici di lavoro (a regime duro) per detenuti comuni. La soluzione è stata (con un iponimo suggerito dalla lettura dell’opera) *Regime speciale*, cui segue il sottotitolo *Appunti di un sorvegliante*, calco del sottotitolo russo (*Zapiski nadziratel’ja*) del tutto equivalente al testo di partenza.

Particolarmente complessa e meno soddisfacente è stata la resa italiana di *Zapovednik*: la parola in russo indica un’area protetta, ma l’opera tratta di un *zapovednik* particolare, ovvero della tenuta in cui Aleksandr Puškin aveva passato alcuni anni e dove è stato organizzato un “territorio-museo”. Il T russo non contiene alcun esplicito riferimento a Puškin, ma contiene in compenso un potenziale doppio senso, valorizzabile esclusivamente se si è letta l’opera (la “zona protetta” è sì quella di Puškin, ma anche quella dei balordi antieroi dovlatoviani che, come in uno “zoo”, offrono un quadro di vita cui l’autore guarda con autoironia ed empatia). La soluzione *Il parco di Puškin*, che esplicita il riferimento al poeta, non mi ha lasciato soddisfatta²⁸ e sono certa che possa esistere un’opzione migliore: del resto la mia discutibile opzione ha già certamente condizionato la “tradizione”.

Quest’ultimo esempio dimostra, infatti, l’importanza del ruolo intertestuale dei T e delle loro traduzioni. Citando Puškin, lo scenario cognitivo e psico-emozionale che si apre nella mente del potenziale lettore italiano risulta fortemente condizionato.

Nel processo memetico, proprio la forza intertestuale dei T può coadiuvare la diffusione di un’opera e, in modo diretto, il suo successo commerciale. Ciò è particolarmente evidente nel caso di adattamenti cinematografici o teatrali, dove – pur riscrivendo un testo, o almeno interpretandolo in modo autonomo – un regista può far leva sulla notorietà o sul successo di un titolo per rendere l’opera attrattiva allo spettatore potenziale. Numerosi film, infatti, utilizzano il T dell’opera letteraria (libro o sceneggiatura) cui si riferiscono, la quale continua a esistere autonomamente (talvolta anche in forma di sceneggiatura). I film, come le rappresentazioni teatrali, per di più, vengono identificati spesso dal T dell’opera e dal nome del

²⁸ È stata dettata dalla fretta di andare in stampa e dall’approvazione dell’editore, che comunque vende bene Dovlatov a un certo numero di cultori, a prescindere dal titolo.

“prodotto” filmico o teatrale: per cui, se si parla di *Delitto e castigo*, si intende il libro di Dostoevskij, mentre per il teatro si parla di “*Delitto e castigo* di Ljubimov”, “*Delitto e castigo* di Mauri”, “*Delitto e castigo* di Kulidšanov”, ecc. e, per il cinema, di “*Anna Karenina* di Brown” (o di Duvivier, di Zarchi, di Rose, ecc.). D’altro canto, esistono film che utilizzano il T di un’opera letteraria cui peraltro non si ispirano affatto, come *Lost in Translation* (che io stessa supponevo richiamasse il romanzo omonimo di Eva Hoffman). Al contrario, *The Crucible* (1996), film di N. Hitner che tratta della vicenda delle streghe di Salem del 1692, effettivamente basato sull’omonima opera di Arthur Miller (1959), è stato tradotto in italiano con *La seduzione del male*, T a sua volta usato (nel 2000) per l’edizione italiana del romanzo di Andrew Vachss *Choise of Evil* (1999).

Anche in questo caso sembra confermata l’ipotesi che già ho illustrato altrove (Salmon 2003, 129-132; 2003-04, *passim*), secondo cui la mente umana è attratta da due fattori opposti: la familiarità e la novità. In tal senso, uno “spostamento” intertestuale, ad esempio un T che rimandi a un altro autore o a un’altra opera già nota o “orecchiata”, dove però sia nuovo il contesto, può costituire un fattore di successo.

Sebbene la tesi vada ulteriormente documentata, le argomentazioni proposte indicano che le modalità di traduzione dei T non possono che riflettere le modalità di creazione dei T, che – a loro volta – non si distinguono proceduralmente dalla creazione dei NP dei personaggi letterari. Uno dei possibili compiti della ricerca è quello di studiare i processi cognitivi e psico-emozionali della creatività onomastica dei T tenendo conto della loro specifica funzione di marchionimi. In altre parole, il fattore definibile come “attrattiva di un T”, concetto connesso a questioni tanto di estetica, quanto di marketing, richiede approfondimenti per essere definito e argomentato in termini sempre più rigorosi.

Riferimenti bibliografici

- DEBUS F., 2000-01, *Funzioni dei nomi letterari*, in *Onomastica nella letteratura e onomastica dalla letteratura tra Ottocento e Novecento*, Atti del VI Convegno Internazionale di Onomastica e Letteratura, a cura di B. Porcelli e D. Bremer, «il Nome nel testo», II-III (2000-2001), pp. 239-251.
- DE LA HALLE A., 2004, *La pergola*, in *Teatro*, Venezia, Marsilio.
- DE MICHELIS C., 2004, *Introduzione*, in DOSTOEVSKIJ F., *Delitto e castigo*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, pp. v-XVIII.
- DI FAZIO M., 1994, *Dal titolo all’indice: forme di presentazione del testo letterario*, Parma, Pratiche Editrice.

- Dizionario Bompiani delle Opere e dei Personaggi (di tutti i tempi e di tutte le letterature)*, 1983-84. Milano, Bompiani.
- MÜLLER H., 2005, *Neurolinguistic approach to proper names processing* (abstract), in *XII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche, Riassunti*, Università di Pisa, p. 94.
- PODOL'SKAJA N.V., 1988, *Slovar' russkoj onomastičeskoj terminologii*, Moskva, Nauka.
- SALMON L., 2003, *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*, Milano, Valardi.
- EAD., 2003-04, *L'antroponimia russa: semiotica, pragmatica, traduzione*, «Quaderni di Semantica», n. 48, 2/03 (pp. 278-332); n. 49, 1/04 (pp. 39-101) (2002).
- EAD., 2006a, *A Theoretical Proposal on Human Translation Processes*, *Cognitive Systems*, 6-4, April, pp. 311-334.
- EAD., 2006b, *La traduzione dei nomi propri nei testi fizonali. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare*, in *I Nomi nel tempo e nello spazio*, Atti del XXII Congresso Internazionale di Scienze Onomastiche, III, a cura di M.G. Arcamone, D. Bremer, D. De Camilli, B. Porcelli, «il Nome nel testo», VIII (2006), pp. 77-91.
- SUPERANSKAJA A.V., 1973, *Obščaja teorija imeni sobstvennogo*, Moskva, Nauka.
- TORNITORE T., 1990, *Appunti di titologia*, in *Seminari di Letteratura Italiana*, Milano, Unicopli.
- VIEZZI M., 2004, *Denominazioni proprie e traduzione*, Milano, Led.

III

Onomastica letteraria a tema libero

