

A Farewell to Arms di Ernest Hemingway. Edizioni e traduzioni italiane a confronto

Sara Tosetto

Agenzia editoriale “Clarel” - Roma

Contact: Sara Tosetto, <sara@clarel.it>

ABSTRACT

There are three Italian translations of Ernest Hemingway's *A Farewell to Arms*, all three almost contemporary. This essay compares these texts but also some aspect of the paratext (such as the editorial presentations on the dust jacket or in the inside cover, and the foreword), highlighting problems and strong points, in order to show how different editions of the novel have brought out different interpretations of it, also changing the image of the author in Italy through the years. The very first edition, published in 1945 without the author's consent, addresses a reader distraught by Fascism's (and Italy's) defeat; such a reader would eventually identify Hemingway – presented as a war hero – with his main character. However, notwithstanding many errors and over-interpretations, the most difficult passages of the novel are well translated. The second edition, published by Mondadori in 1946 in the translation of the important literary critic Giansiro Ferrata (with Dante Isella e Puccio Russo), shows much more over-interpretations and interpolations, both in the paratext and in the novel's translation: *A Farewell to Arms* is presented as a romantic love story with a bourgeois twist. Nevertheless, this translation was constantly reprinted until 1987. The last translation, still published – virtually untouched – by Mondadori, is the 1949 work of Fernanda Pivano, literary critic and personal friend of the American author. Her translation is the most faithful of the three: it follows closely Hemingway's famously dry prose and his peculiar use of punctuation, enhancing its poignancy. But the extreme fidelity of this translation is also its worst flaw; the most complicated passages are translated literally, apparently without bothering about their actual meaning, while many idiomatic expressions are misunderstood.

KEYWORDS

DOAJ, Translation, Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, Bruno Fonzi, Giansiro Ferrata, Fernanda Pivano, paratext

Jandi Sapi, una casa editrice “pirata”

La prima edizione italiana di *A Farewell to Arms* esce per i tipi della casa editrice Jandi Sapi di Roma nel dicembre del 1945, con il titolo letterale di *Un addio alle armi*. La traduzione è di Bruno Fonzi, ma si tratta di un'edizione pirata: Jandi Sapi aveva pubblicato il testo senza averne i diritti e senza l'autorizzazione dell'autore. La casa editrice aveva iniziato le pubblicazioni nel 1943, all'indomani della caduta del fascismo, proponendo testi di autori stranieri, spesso inediti, in traduzioni generalmente improvvisate. Scorrendo la lista dei primi titoli troviamo pezzi da novanta come John Steinbeck, William Faulkner, William Somerset Maugham, James M. Cain e lo stesso Hemingway, già presente con *L'Invincibile* e *Il sole sorge ancora* – autori perlopiù americani che il regime fascista non vedeva di buon occhio e che finalmente si potevano presentare al pubblico italiano. In questo senso, Jandi Sapi si situa perfettamente in quel momento di grande agitazione e fermento culturale che caratterizzava la capitale, prima ancora che l'Italia tutta, tra il '43 e la fine della seconda guerra mondiale.

Gli ultimi anni del regime fascista, com'è noto, avevano visto una crescente inquietudine dei giovani intellettuali, sempre più oppressi dal clima culturale asfittico e dalle scelte discutibili del regime; uno dei settori in cui il nuovo “bisogno di realtà” che iniziava a pervadere la cultura italiana si manifestò più precocemente fu quello del cinema e delle arti visive. Tra il '35 e il '38 erano già nate due autorevoli riviste di cinema, *Bianco e nero* e *Cinema*; il regime fascista credeva di poter manipolare questo spazio contiguo ai GUF (gruppi universitari fascisti), ma ben presto le tendenze innovatrici finirono per prevalere sulla linea propagandistica. Proprio *Cinema*, diretta dal figlio del duce Vittorio Mussolini, di fatto divenne espressione di un gruppo di intellettuali tra i quali Aldo Scagnetti, Carlo Lizzani, Mario Alicata (prima nel GUF, poi sceneggiatore di *Ossessione* e dal '41 redattore Einaudi), poi anche Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni; in quegli anni la rivista ospitò un fecondo dibattito che contribuì in modo determinante alla nascita del neorealismo (Candeloro, 2002, 131).

Tra i membri più attivi del gruppo di *Cinema* c'era anche Aldo Scagnetti, futuro responsabile della terza pagina dell'“Unità” e traduttore di alcuni importati libri pubblicati da Jandi Sapi, come la prima edizione italiana di *Santuario* di William Faulkner (1943) e una raccolta di racconti di William Saroyan intitolata *Sono il tuo mondo?* (1944). Scagnetti coinvolse nella traduzione l'amica Miriam Mafai, allora giovanissima e attivamente impegnata nella Resistenza, ma al contempo parte integrante di quel salotto romano in cui il dibattito sulle arti visive aveva un ruolo importante; fin dagli anni '30 il salotto di Mario e Antonietta Mafai, pittore lui e scultrice lei, era un importante punto di riferimento per il dibattito culturale a Roma. La presenza di figure come Scagnetti e Mafai nel gruppo di Jandi Sapi è molto significativa, e testimonia del forte coinvolgimento della casa editrice nelle forze culturali all'epoca più innovative in Italia.

D'altro canto, la casa editrice sembrava accogliere anche personalità di tutt'altra provenienza politica; negli anni '40 la direzione delle collane letterarie per Jandi Sapi fu assunta da Vittorio Emanuele Bravetta (1889-1965), giornalista e poeta militante storicamente impegnato nella causa nazionalista; compose poesie di stampo patriottico e i testi di molti inni fascisti. Come Scagnetti e Mafai, anch'egli ha un forte legame con le arti visive, in quanto sceneggiatore del cinema muto.

La prima edizione italiana di *A Farewell to Arms: Un addio alle armi* (Jandi Sapi 1945)

In questo particolare periodo storico, un libro come *A Farewell to Arms* appare una sorta di uovo di Colombo, capace di rivolgersi a un paese sconfitto senza quella retorica che si accompagnava a ogni gesto o iniziativa del passato regime, ma al contempo in grado di esortare il popolo italiano a rimboccarsi le maniche di fronte alla sconfitta, nonché a dimostrare una nuova forma di eroismo nell'accettazione della dolorosa verità che deriva dalla fine delle illusioni di *grandeur* alimentate dal fascismo. O almeno, questa sembra essere l'interpretazione proposta nella presentazione editoriale del testo di Hemingway, come si legge della seconda di copertina dell'edizione Jandi Sapi, che vale la pena riportare integralmente:

Ernest Hemingway ha combattuto in Italia nel '17, ufficiale degli arditi e ha avuto una medaglia d'argento. Ha visto Caporetto ed ha conosciuto da vicino gli Italiani. Da queste esperienze italiane è venuto un romanzo celebre qual è questo *Un addio alle armi*. Esperienze personali e pagine che hanno un sapore acido di autobiografia, in una prosa essenziale soprattutto nel dialogare giustamente famoso di Hemingway, danno al libro la scarna forza drammatica che viene dalla realtà nuda e impassibile e dalla verità intesa con sadica fedeltà. La vicenda del romanzo è dunque il fatto occasionale, individualmente trascurabile, ma che diabolicamente serve da punto di osservazione ai fatti esterni che restano staccati e posti in una luce fredda e senza speranza. L'Italiano è spogliato della sua retorica e dei suoi entusiasmi e dei suoi miraggi, isolato nel contrasto con la fanciulla barbara ed ebraica anima yankee, e, sempre nel quadro del contrasto per noi allucinante, è studiato dalla piccola angolosa stonatura quotidiana fino alla grande tragedia del crollo di Caporetto.

La storia si svolge nella guerra italiana del 1916 fino alla ritirata di Caporetto; il tenente americano s'innamora di una infermiera inglese. Ferito, è portato a Milano, dove la giovane inglese lo raggiunge. Ritorna al fronte in tempo per esser travolto dal disastro di Caporetto. Da questo momento il racconto, che si snoda tra quei virtuosismi d'indifferentismo che han fatto celebre Hemingway, precipita nella più disperata tragedia, con la fuga davanti al tedesco incalzante, la fucilazione degli ufficiali italiani, il rifugiarsi in Svizzera e in ultimo il dramma degli amanti, terribile quanto umano, nella libera Svizzera, piccolo quadro monotono nella guerra mondiale.

Il lettore intelligente, chiuse le ultime pagine di questo piccolo grande romanzo, reagisca, ma, qualora gli faccia comodo tornare nel letto delle sue ataviche illusioni, ricordi, che le migliori verità son quelle che ci vengono da coloro che meno ci stimano.

È interessante notare come fin dalle prime righe il personaggio di Hemingway rivesta un'assoluta centralità: viene proposto il mito dello scrittore come eroe della Prima guerra mondiale, che avrebbe militato tra gli arditi e "visto Caporetto" (oggi sappiamo che nessuna di queste due informazioni è vera). Una figura quindi meritevole prima di tutto per il suo valore militare (e qui si può forse percepire il retaggio del fascismo), un testimone oculare attendibile della storica sconfitta dell'Italia a Caporetto che nel romanzo narra fatti reali – al punto che la vicenda narrata viene liquidata come "un fatto occasionale, individualmente trascurabile" e addirittura "un quadro monotono". Non è forse un caso che il titolo scelto per quest'edizione fosse *Un addio alle armi*: al di là della pigrizia e dell'inesperienza che, specie all'epoca, talvolta si nascondeva dietro una traduzione letterale, in questo caso l'articolo indeterminativo sembra voler sottolineare il carattere universale

e quasi esemplare della vicenda presentata (come evidentemente era desiderio dello stesso Hemingway). L'identificazione tra fiction e non-fiction, tra protagonista e scrittore, appare qui pressoché perfetta: Hemingway è il tenente Frederic Henry, e svela senza fronzoli e false illusioni l'amarezza della sconfitta di Caporetto, che diventa la sconfitta *tout court* dell'Italia nel '45. Lo scrittore-personaggio è quasi sadico nello svelare la verità: la seconda di copertina parla della "realtà nuda e impassibile e dalla verità intesa con sadica fedeltà", mentre la vicenda narrata "diabolicamente serve da punto di osservazione ai fatti esterni che restano staccati e posti in una luce fredda e senza speranza". La crudeltà di Hemingway appare a tratti infantile, e comunque pur sempre profondamente aliena a noi italiani: se finalmente "l'italiano è spogliato della sua retorica e dei suoi entusiasmi e dei suoi miraggi", risulta tuttavia "isolato nel contrasto con la fanciulla barbara ed ebbra anima yankee". L'italiano, quindi, è tragicamente, drammaticamente solo: l'americano è l'altro, il diverso, il barbaro "ebbro e fanciullo" – non un amico o un sodale, ma un giudice obbiettivo, uno spietato e al contempo ingenuo distruttore di certezze; è la voce dell'innocenza che grida "il re è nudo". Anche qui si coglie in parte un retaggio della mentalità fascista, che guardava con diffidenza alla "barbarie yankee": ne è un esempio l'introduzione di Emilio Cecchi che il regime volle apporre all'antologia *Americana* curata da Elio Vittorini, dove quella statunitense veniva definita "una letteratura "barbara" o in certo qual modo primitiva" (Cecchi, 2015, 1466).

L'esortazione finale della seconda di copertina è un appello generico quanto deciso allo spirito "eroico" degli italiani, che deve "reagire" e rialzarsi, accogliendo con orgoglio e al contempo con umiltà la bruciante ma lucida lezione degli yankee, "coloro che meno ci stimano".

Questa primissima traduzione di *A Farewell to Arms* è opera di uno dei pochissimi traduttori "veri" di tutto il catalogo Jandi Sapi, Bruno Fonzi, destinato a un'importante carriera editoriale. Negli anni '30-40 vive a Roma, dove collabora con l'Istituto Luce ed è amico, tra gli altri, di Giacomo Debenedetti, Giorgio Bassani, Alberto Moravia, Niccolò Gallo, Ennio Flaiano ed Elsa Morante. Negli anni '50 collabora con "Il Mondo" di Pannunzio; sarà consulente editoriale per Einaudi e Garzanti. Tra i libri da lui tradotti figurano:

Richard Wright, *Ragazzo negro* (1947)

Stephen Crane, *Rosso è l'emblema del coraggio* (1947)

Theodore Dreiser, *Il titano* (1948)

Ernest Hemingway, *Torrenti di primavera* (1951)

Jean-Paul Sartre, *La nausea* (1955)

William Faulkner, *Palme selvagge* (1956)

Un addio alle armi fu la sua prima traduzione importante, considerata "pessima" dagli editori che si contendevano i diritti di pubblicazione del libro. Come si vedrà, però, nonostante numerosi errori e ingenuità, un'analisi attenta del testo dimostra indubbi e inattesi punti di forza di questa prima versione di *A Farewell to Arms*.

La seconda edizione italiana di *A Farewell to Arms: Addio alle Armi* (Mondadori 1946)

In seguito a una serie di ingarbugliate vicende legali, Mondadori ottenne i diritti per la pubblicazione in Italia di *A Farewell to Arms*. Mentre si trovavano al confino in Svizzera, Giansiro Ferrata, Dante Isella e Puccio Russo avevano lavorato a una loro traduzione del testo di Hemingway, che la casa editrice pubblicherà nell'elegante collana Il Ponte nel maggio 1946, corredata da illustrazioni di Renato Guttuso e una prefazione di Giansiro Ferrata. Se Dante Isella (1922-2007), poi diventato illustre italianista, all'epoca era giovanissimo, Giansiro Ferrata (1907-1986) era già un intellettuale affermato e intraprendente; amico di Vittorini, fu un importante critico della prima metà del Novecento, poi direttore dei Meridiani Mondadori; nel 1969 firmò un più ampio apparato introduttivo che verrà ripubblicato fino al 1987 (nuova edizione Oscar Mondadori).

Nell'introduzione alla prima edizione Mondadori, Ferrata dà spazio prima di tutto al mito legato al libro in questione: "Ecco il libro che sarebbe stato naturale, da una quindicina d'anni, tradurre in italiano, ma fu altrettanto naturale di proibirlo" (Ferrata, 1947, 9), sottolineando l'ostilità del regime al libro e al suo autore. Il critico ripercorre brevemente il percorso letterario dell'autore, sottolineandone la classicità, in particolare il legame con Stendhal, e l'importanza dell'immediatezza evocata dalla scrittura hemingwayana. Nell'aletta, invece, che costituisce il primo impatto con il lettore in libreria, l'enfasi viene posta su altri aspetti: è chiaro che, quasi a voler rispondere alla presentazione editoriale di Jandi Sapi, oltre che alle critiche che a suo tempo erano state mosse al romanzo, si sottolinea che nell'immagine di Caporetto non c'è un'"ironia denigratrice", ma anzi "una disfatta della guerra come tale". Inoltre, Hemingway è mosso da "un profondo affetto per il nostro paese, dove è ancor forza primordiale la vita": ecco un altro tassello fondamentale del mito di Hemingway, la cui frequente presenza in Italia verrà sempre ampiamente pubblicizzata dai media. Interessante anche il ribaltamento del punto di vista: ormai quello dell'americano non è più lo sguardo spietato e barbaro che ci mette a nudo; i "primitivi" siamo noi italiani, e lo sguardo dell'americano è sempre onesto e veritiero ma generoso e quasi paterno. Non a caso, la scheda bibliografica che si trova all'interno del libro invita addirittura a leggere il romanzo tenendo conto del "personaggio Hemingway", che sa essere oggettivo ma non più crudele e spietato:

Si leggano le pagine di questo *Addio alle armi* tenendo presente la personalità dell'uomo: si comprenderà allora il segreto di quella sua potenza di scrittore che non si colorisce di fallaci ideali e costruiti entusiasmi, ma scava nell'immediata realtà, al di là dei miraggi.

D'altro canto, la vicenda amorosa di Frederic e Catherine, lungi dall'essere considerata un pretesto marginale come nella seconda di copertina di Jandi Sapi, viene presentata in modo chiaro ed inequivocabile come il tema centrale del libro; verso la fine dell'aletta il tono si fa addirittura lirico: Hemingway racconta "l'Italia 'vera', aspramente e satiricamente risentita a volte, ma sempre sollevata nel palpito della sua poesia". In quest'ultima parte, *Addio alle armi* viene presentato come una sorta di moderno *Romeo e Giulietta*:

Il suo tema è l'amore in assoluto, e l'amore di Catherine lo esprime in quell'indimenticabile tragedia a conclusione della felicità. Hemingway che [...] reca un modo nuovo di sentirsi felici nella vita, lo ha raccolto nella perfetta compagnia di un uomo con una donna, e concluso col taglio netto di una morte, della morte ingiusta.

È evidente il desiderio di rendere fruibile il romanzo a un vasto pubblico: dopo aver rinegoziato il mito di Hemingway e il rapporto con l'Italia, Ferrata (verosimilmente l'autore dell'aletta) presenta *Addio alle armi*

come una rivisitazione moderna della più celebre tragedia shakespeariana, ma, significativamente, ne smussa le asperità tragiche e introduce l'identificazione tipicamente borghese felicità-vita di coppia. Questa forzatura, che si traduce in una tendenza alla semplificazione dal sapore pedagogico, trova spesso un evidente riscontro in molte scelte traduttive di Ferrata.

La terza edizione italiana di *A Farewell to Arms* (1949): *Addio alle armi* (Mondadori 1949)

Sui rapporti tra Hemingway e Fernanda Pivano è stato scritto molto, prima di tutto da lei stessa: autrice di numerosi articoli e monografie sul grande scrittore americano, la traduttrice e studiosa considerava Hemingway prima di tutto un caro amico. Per una serie complessa di vicende, nel 1949 Mondadori scelse di pubblicare la traduzione di Pivano nella collana ammiraglia della Mondadori, la Medusa; tra il 1959 e il 1969 uscirà nella popolare collana degli Oscar settimanali, di fatto “convivendo” con la traduzione di Giansiro Ferrata negli Oscar Mondadori. Dal 1987 in poi, la traduzione di Ferrata è stata messa da parte e gli Oscar hanno pubblicato solo quella di Fernanda Pivano, aggiungendovi anche una sua prefazione (che però non è stata riproposta nella nuova edizione del 2016, a cura di Paolo Simonetti). La presentazione del libro in seconda di copertina riprendeva quasi integralmente l'aletta della prima edizione nella collana Il Ponte.

A differenza delle precedenti traduzioni italiane di *A Farewell to Arms*, lo stile di Pivano si distingue per una generale tendenza a seguire pedissequamente e spesso letteralmente la prosa hemingwayana, lasciandone emergere la densa pregnanza nascosta sotto l'apparente semplicità. Tuttavia, questo *laissez-faire* più di qualche volta finisce per tradursi in una sorta di rinuncia quasi pilatesca a rendere in modo efficace le parti più complesse del testo; un aspetto che, unito ad alcune ingenuità e a veri propri errori di traduzione, come vedremo a tutt'oggi rende abbastanza inadeguata la versione di Pivano, periodicamente riproposta da Mondadori senza correzioni.

Le traduzioni italiane di *A Farewell to Arms* a confronto: l'alterazione della costruzione scenografica e simbolica e l'identità del narratore

Proviamo a confrontare le scelte traduttive delle versioni italiane di *A Farewell to Arms* pubblicate in Italia a tutt'oggi, partendo dal celebre incipit:

In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. (Hemingway, 2013, 3)

Sul finire di quell'estate abitavamo in un villaggio dove al di là del fiume e della pianura si vedevano i monti (Ferrata, 1947, 27)¹

Sul finire dell'estate di quell'anno eravamo in una casa in un villaggio che al di là del fiume e della pianura guardava le montagne (Pivano, 1965, 15)

Nella tarda estate di quell'anno, eravamo alloggiati in una casa in un villaggio che attraverso il fiume e la pianura guardava le montagne (Fonzi, 1945, 5)

Nella traduzione di Ferrata viene tolto il riferimento alla casa, e anche a *that year*, che vengono chiaramente dati per scontato. Così facendo, viene meno la complessa quinta teatrale costruita dallo scrittore, quasi un gioco di scatole cinesi che separa il “noi” della voce narrante dal paesaggio di guerra e dagli eventi.

Anche Pivano non resiste alla tentazione di modificare leggermente l'originale, traducendo *we lived* con “eravamo”; ma per il resto, dimostra di rispettare le scelte dell'autore.

Fonzi, invece, pone sin troppa enfasi su quel *we lived*, amplificandolo in un “eravamo alloggiati” che appare un po' cacofonico (“alloggiati in un villaggio”). D'altro canto, la struttura della frase è molto simile a quella scelta da Pivano, la quale però ha saputo dare una resa più musicale e meno goffa all'incipit: cfr. anche “al di là del fiume e della pianura”, dove l'allitterazione ammorbidisce la prosa, mentre invece Fonzi opta per un più legnoso “che attraverso il fiume e la pianura guardava”.

Problemi simili si riscontrano in diversi punti della traduzione; sempre nell'incipit del romanzo, prendiamo ad esempio la frase seguente, all'inizio del secondo capoverso:

The plain was rich with crops; there were many orchards of fruit trees and beyond the plain the mountains were brown and bare (Hemingway, 2013, 3)

La pianura era ancora ricca di messi, aveva molti frutteti e in fondo salivano le montagne brune e aride (Ferrata, 1947, 27)

La pianura era ricca di messi; c'erano molti frutteti e di là della pianura le montagne erano brune e spoglie. (Pivano, 1965, 15)

La pianura era fertile, con molti frutteti, e al di là di essa le montagne erano brune e spoglie. (Fonzi, 1945, 5)

Anche in questo caso, la traduzione di Ferrata prevede aggiunte e variazioni (“ancora”, “salivano”) ma anche tagli (manca *beyond the plains*); di nuovo, la costruzione scenografica attentamente predisposta da Hemingway viene alterata, come anche il sottile gioco di echi e corrispondenze. Il progressivo allargamento della visuale con la brusca chiusura finale delle montagne *brown and bare* viene attenuato e quasi addolcito dall'aggiunta di quel “salivano”. Più fedele, anche nella punteggiatura, la traduzione di Pivano, mentre quella di Fonzi si

¹ Per praticità, si è scelto di citare le diverse traduzioni prese in esame con il nome dei rispettivi traduttori; per quanto riguarda la traduzione di Ferrata, Isella e Russo viene riportato solo il nome di Ferrata – che del resto era il membro più anziano e influente del trio.

pone come una mediazione tra le due, pur con la tendenza a parafrasare, banalizzandola, l'immagine *rich with crops*.

Peccato che nessuno dei tre traduttori abbia provato a rendere l'evidente allitterazione di *brown and bare*, con la quale lo scrittore sottolinea il cupo scenario che si apre (o si chiude) in lontananza: anche un semplice "brune e brulle" sarebbe stato più rispettoso del raffinato tessuto fonico del testo.

Un altro esempio dello scarso rispetto per le descrizioni di Hemingway all'interno del romanzo si trova tornando alla seconda riga dell'incipit.

In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels (Hemingway, 2013, 3)

Nella traduzione di Fonzi la frase viene soffusa di un lirismo assente nell'originale:

Il letto del fiume era pieno di sassi e macigni calcinati e bianchi nel sole, e l'acqua limpida e rapida, e nei canaletti si faceva azzurrina (Fonzi, 1945, 5)

Nel testo vengono aggiunti termini non presenti nell'originale, come "era pieno" o "canaletti", o "azzurrina", per non parlare dell'uso di un termine letterario come "calcinato", che peraltro è un sinonimo di "bianco" e dà origine a una ripetizione concettuale che nell'originale non esiste.

Qui Fonzi cade in un errore speculare a quello di Ferrata: quello di voler fornire una sorta di "stampella" alla scrittura di Hemingway, quasi temendo che da sola non possa bastare. Se Ferrata ha sentito l'esigenza di togliere ciò che sembrava superfluo, Fonzi si è sentito in dovere di aggiungere un tocco di lirismo dove non è presente.

Ancora una volta la traduzione di Pivano sembra la più corretta e vicina al testo hemingwayano, anche se non rispetta l'ordine dell'originale, che prevede prima *pebbles* e poi i *boulders*, quindi prima i ciottoli e poi i sassi più grandi:

Nel letto del fiume c'erano sassi e ciottoli, asciutti e bianchi sotto il sole, e l'acqua era limpida e guizzante e azzurra nei canali. (Pivano, 1965, 15)

Neanche Ferrata, Isella e Russo rispettano quest'ordine crescente presente nel testo, e non resistono alla tentazione di aggiungere l'immagine della ghiaia, non presente nel testo originale (anche se come traduzione di *pebbles* ci potrebbe stare):

Nel letto del fiume ciottoli e ghiaia erano asciutti e bianchi nel sole e l'acqua correva limpida e azzurra nei canali. (Ferrata, 1947, 27)

Solo Fonzi ha mantenuto il contrasto voluto da Hemingway tra sassi grandi e piccoli: un aspetto apparentemente insignificante, ma pur sempre parte dell'immagine quasi tridimensionale che l'autore ha voluto consapevolmente evocare nella mente del lettore.

Tra le altre alterazioni del paesaggio costruito da Hemingway spicca quella derivata da un errore di traduzione di Pivano, quando i *mulberry trees*, i gelsi così tipici del paesaggio rurale di Veneto e Friuli, diventano siepi di more, stravolgendo completamente la scena presentata:

The sun was trying to come through. Beside the road were mulberry trees. Through the trees I could see our two big moving-vans of cars stuck in the field. (Hemingway, 2013, 179)

Il sole cercava di spuntare. Lungo la strada vi erano siepi di more. Attraverso le siepi vedevo i nostri due grossi furgoni piantati nel fango. (Pivano, 1965, 186)

Fonzi e Ferrata invece traducono correttamente. La costruzione scenografica di Hemingway non si esplica solo nelle descrizioni paesaggistiche, ma anche nelle rappresentazioni del rapporto interno-esterno, spesso filtrato dall'inquadratura costituita della finestra:

The battery in the next garden woke me in the morning and I saw the sun coming through the window and got out of the bed. I went to the window and looked out. The gravel paths were moist and the grass was wet with dew. (Hemingway, 2013, 13)

La mattina dopo mi svegliò la batteria del giardino accanto, vidi il sole alla finestra e mi alzai. Guardai nel giardino, i viali erano umidi e l'erba bagnata di rugiada. (Ferrata, 1947, 41)

A differenza di Pivano e Fonzi, Ferrata taglia questo passaggio evidentemente sentito come superfluo, quando invece è un importante spartiacque tra l'io del protagonista e il mondo esterno. Il traduttore tende sistematicamente a dare per scontato il filtro dell'io del protagonista, quando proprio l'identità e la caratterizzazione della voce narrante sono, com'è noto, tra gli aspetti cruciali del romanzo:

I thought she was very beautiful. (Hemingway, 2013, 16)

Era bellissima. (Ferrata, 1947, 45)

I saw he wore gloves (Hemingway, 2013, 54)

Aveva le mani inguantate. (Ferrata, 1947, 100)

Significativamente Ferrata, nella prima parte del romanzo, a differenza di Pivano e Fonzi non traduce correttamente il cruciale passaggio tra il *noi* e l'*io*, e di nuovo il ritorno al *noi* che all'inizio accompagna l'ingresso del lettore nel teatro di guerra:

Later, below in the town, I watched the snow falling, looking out of the window of the bawdy house, the house for officers, where I sat with a friend and two glasses drinking a bottle of Asti, and, looking out at the snow falling slowly and heavily, we knew it was all over for that year. (Hemingway, 2013, 6)

Più tardi, in città, vidi cadere la neve oltre i vetri del casino per gli ufficiali, dove mi trovavo con un amico davanti a una bottiglia d'Asti. E guardando come scendeva lenta e pesante, capii che tutto era finito per quell'anno. (Ferrata, 1947, 30)

I brani più visionari e complessi: il riscatto della traduzione di Bruno Fonzi

È interessante provare ad analizzare come le tre traduzioni abbiano reso i brani più complessi e visionari del romanzo, dove Hemingway sembra mosso da un afflato quasi espressionista.

nights in bed, drunk, when you knew that that was all there was, and the strange excitement of waking and not knowing who it was with you, and the world all unreal in the dark and so exciting that you must resume again unknowing and not caring in the night, sure that this was all and all and all and

not caring. Suddenly to care very much and to sleep to wake with it sometimes morning and all that had been there gone and everything sharp and hard and clear and sometimes a dispute about the cost. Sometimes still pleasant and fond and warm and breakfast and lunch. Sometimes all niceness gone and glad to get out on the street but always another day starting and then another night. (Hemingway, 2013, 12)

notti in un letto, ubriachi, che non c'è altro fuori di questo e la strana esaltazione di svegliarsi e non sapere chi si ha accanto, e tutto il mondo irreali nel buio e così esaltante che si deve ricominciare a non preoccuparsi nella notte, certi che questo è tutto e tutto e tutto e non preoccuparsi. Ma di colpo preoccuparsi molto e dormire e a volte svegliarsi in questo stato la mattina, e tutto quello che è accaduto passato e tutto tagliente e duro e limpido e a volte una discussione sul prezzo. [manca una frase] A volte tutto il bello passato e contenti di uscire per la strada, ma sempre un altro giorno che incomincia e poi un'altra notte (Pivano, 1965, 23-24).

Come si vede, Pivano salta addirittura una frase, quella di più difficile interpretazione, e traduce la successiva in modo letterale e addirittura pressoché insensato in italiano: qui la tendenza alla literalità tipica del suo stile traduttivo si rivela insufficiente, occorrono una padronanza dell'inglese e un estro interpretativo che Pivano dimostra di avere solo in parte.

notti sperdute ancora nell'ubriachezza, a letto, quando sentite che non c'è altro se non ciò che vedete e l'eccitazione strana nello svegliarsi, senza sapere con chi si è, e il mondo resta irreali, nel buio, e siete eccitati tanto da dovervi rifare oscuri, dispersi ancora nella notte: solo convinti che questo è tutto, tutto, veramente tutto, e che non importa poi tanto. Ma d'improvviso v'importa ancora moltissimo, e poi dormite e potete svegliarvi al mattino con lo stesso pensiero, dentro a ciò che era stato e svani e che ritorna così acuto, aspro oppure chiaro - e a volte, ripensate quant'era caro il conto. A volte allegri ancora, sprofondati nella contentezza e caldi di essa, fino a colazione e a pranzo, altre volte esclusi, estraniati da ogni allegria e soddisfatti solo di poter uscire all'aperto, fuori, per le strade - ma è un'altra giornata che comincia e poi una notte ancora (Ferrata, 1947, 39)

Ferrata si lancia in un lirico e improbabile “dovervi rifare oscuri, dispersi ancora nella notte”, per non parlare di quel faticoso “A volte allegri ancora, sprofondati nella contentezza e caldi di essa, fino a colazione e a pranzo”.

Sorprendentemente, la traduzione più scorrevole qui è quella di Fonzi (13):

nottate a letto, ubriaco, dicendosi che l'unica cosa importante era quella, e la strana eccitazione di svegliarsi senza sapere chi ci giaceva accanto, e il mondo tutto così irreali nel buio, e così eccitante che subito bisognava tornare a immergersi in quell'oblio e non curarsi di nulla, nel buio, nella certezza che solo quello contava, quello soltanto e null'altro, e non curarsi di nulla. E d'improvviso curarsi di tutto, e andare a dormire, e svegliarsi al mattino con quel pensiero, e tutto quello che c'era stato, finito, e ogni cosa, fredda, dura e lucida, e alle volte discutere sul prezzo. E altre volte invece svegliarsi di buon umore, sentirsi teneri e affettuosi, e far colazione insieme. E qualche volta ogni dolcezza spariva, e si sentiva il bisogno di uscir fuori, in istrada, da soli, ma sempre veniva un altro giorno e poi un'altra notte.

Fonzi non si discosta dall'originale e riesce a ottenere una resa efficace e scorrevole in italiano, senza perdersi in legnosità o eccessi di lirismo.

La lucidità di Fonzi, in contrasto con la legnosità di Ferrata e Pivano, emerge anche nelle scelte traduttive relative a uno dei brani chiave del romanzo (che Hemingway stesso sottopose a numerose revisioni, cfr. Briasco, 2002, 82), quello dello scoppio del mortaio che porterà al ferimento di Henry:

—then there was a flash, as when a blast-furnace door is swung open, and a roar that started white and went red and on and on in a rushing wind. I tried to breathe but my breath would not come and I felt myself rush bodily out of myself and out and out and out and all the time bodily in the wind. I went out swiftly, all of myself, and I knew I was dead and that it had all been a mistake to think you just died. Then I floated, and instead of going on I felt myself slide back. I breathed and I was back. The ground was torn up and in front of my head there was a splintered beam of wood. In the jolt of my head I heard somebody crying. I thought somebody was screaming. I tried to move but I could not move. I heard the machine-guns and rifles firing across the river and all along the river. There was a great splashing and I saw the star-shells go up and burst and float whitely and rockets going up and heard the bombs, all this in a moment, and then I heard close to me some one saying “Mama Mia! Oh, mama Mia!” I pulled and twisted and got my legs loose finally and turned around and touched him. (Hemingway, 2013, 47)

poi ci fu un lampo come quando lo sportello di un altoforno si spalanca, e un mugugno che incominciò bianco e divenne rosso e via e via nella corrente dello spostamento d'aria. Cercai di respirare ma il respiro non volle venire e mi sentii scagliato fuori di me e fuori e fuori e sempre nel vento. Andai fuori veloce, tutto me stesso, e sapevo che ero morto e che era stato un errore pensare che ero morto. Poi galleggiai, e invece di procedere mi sentii scivolare indietro. Respirai ed ero indietro. Il terreno era sconvolto e davanti alla mia testa c'era un trave di legno schiantato. Nello stordimento udii qualcuno gridare. Pensai che qualcuno strillasse. Cercai di muovermi ma non potei. Udii le mitragliatrici e i fucili che sparavano di là del fiume e tutto lungo il fiume. Vi era un gran fango e vidi i traccianti salire ed esplodere e galleggiare bianchi e razzi che salivano e udii le bombe, tutto in un attimo, e poi udii qualcuno vicino a me che diceva: «Mamma mia! Oh mamma mia!». Feci forza e mi torsi e finalmente mi liberai le gambe e mi voltai e lo toccai. (Pivano, 1965, 58)

Inutile sottolineare gli errori delle prime due frasi evidenziate, frutto di una traduzione letterale che in italiano risulta quasi incomprensibile; da notare anche quel *there was a great splashing*, un dato prettamente uditivo o al limite tattile, parafrasato con “vi era un gran fango”: una scelta ancora più discutibile se si considera che arriva alla fine di una serie di informazioni unicamente uditive. Anche Ferrata compie lo stesso errore, e anzi modifica ulteriormente la frase, traducendo con “c'era melma intorno a me”; nella sua versione si evidenzia inoltre un errore grave come *I was back* reso con “mi ritrovai disteso sulla schiena”, ma anche le consuete aggiunte indebite, come *I heard close to me* tradotto con “udii appena in fondo al mio corpo”: un tentativo di ricreare una parvenza di orientamento spaziale quando invece la voce narrante appare (e vuole apparire) ben più spaesata; questa tendenza si può riscontrare anche nella traduzione dell'ultima frase, dove si specifica che la voce narrante riesce “a toccare quello che si lamentava”, quando nel testo questo aspetto è affidato a un semplice pronome personale (e tuttavia, il senso è chiarissimo senza bisogno di introdurre un'ulteriore spiegazione).

Prendiamo ora la traduzione di Fonzi:

e poi una vampata come se si spalancasse lo sportello d'un altoforno dentro uno strepito che cominciò bianco continuò rosso e via e via corse in una grande tempesta, cercai di respirare ma il respiro non voleva venire, e mi sentii scagliato a tutta forza fuori di me stesso, ancora fuori e ancora fuori, a tutta forza, nel vento. E tutto il mio essere usciva rapidamente da me e sentivo d'essere morto, e insieme che era uno sbaglio credere d'essere morto. Poi un tornare a galla, ma invece di risalire mi sentivo sdrucchiolare all'indietro. Respirai, e mi trovai disteso sulla schiena, su un terreno sconvolto. Davanti alla mia testa stava una trave schiantata. Tra lo stordimento sentivo piangere qualcuno. Mi parve che gridassero. Cercai di muovermi ma non potevo muovermi. Udivo le mitragliatrici e i fucili sulle due rive e lontano lungo il fiume. C'era melma intorno a me, e le stelle dei proiettili salivano e scoppiavano e galleggiavano in cielo con una luce bianca, e vedevo salire razzi, udivo le bombe. E poi udii appena in fondo al mio corpo: - Mamma mia! Oh mamma mia! - Mi stirai, mi contorsi, e finalmente riuscii a liberare le gambe, a girarmi e arrivai a toccare quello che si lamentava. (Ferrata, 1947, 88-89)

Di nuovo, la traduzione di Fonzi (48) appare la più corretta e scorrevole, proprio in un passaggio non facile da rendere in italiano:

e poi una gran vampata, come la porta di una fornace che s'apra all'improvviso, prima bianco e poi sempre più rosso, nel ruggire di un vento impetuoso. Cerca di tirare il fiato ma non mi fu possibile, e mi sentii come scagliato fuori da me stesso, e via via, trascinato nel vento. Tutto ciò avvenne in un lampo, e sapevo di esser morto, e che era stato un errore credere che si moriva e tutto era finito. Poi cominciai a fluttuare, e invece di continuare ad andare avanti mi sentii scivolare indietro. Respirai. Il suolo era lacerato; proprio davanti alla mia faccia c'era una trave scheggiata. Nella confusione del mio cervello sentii che qualcuno piangeva. Mi parve che qualcuno urlasse. Tentai di muovermi ma non potevo. Sentivo il fuoco delle mitragliatrici e della fucileria attraverso il fiume, e lungo di esso. Sentivo un gran guazzare nel fiume, e vedevo gli shrapnel che scoppiavano, e i razzi che salivano, e sentivo lo scoppio delle bombe, tutto questo in un attimo, e poi, qualcuno, vicinissimo a me, che diceva: - mamma mia! Oh, mamma mia! – Tirai e contorsi le gambe e finalmente le liberai, mi voltai e lo toccai.

È interessante notare come Fonzi, a differenza di Pivano e Ferrata, non cada nel tranello di quello *splashing*, che traduce con un dato uditivo e non materiale-visivo, né da quell'*I was back*, che tutto sommato riesce a rendere in parte anche solo omettendolo. Ma soprattutto, Fonzi è l'unico a tradurre in modo relativamente accurato la frase *I knew I was dead and that it had all been a mistake to think you just died*: il cambio di soggetto, che implica anche una diversa sfumatura di significato, sembra sfuggire sia a Pivano sia a Ferrata.

Alcuni errori di traduzione

Confrontando le tre traduzioni italiane di *A Farewell to Arms*, uno degli aspetti più evidenti sono gli errori, talvolta piuttosto grossolani, nella traduzione di espressioni idiomatiche e *false friends*, anche molto semplici. Se è vero che un tempo i traduttori non avevano a disposizione tutti gli strumenti che hanno oggi, è altrettanto vero che, dal confronto tra le diverse traduzioni, tutte pressappoco coeve, è evidente che alcune presentano un maggior numero di imprecisioni di altre. Inoltre, a volte si ha la netta impressione che per evitare diversi errori basterebbe una maggior attenzione alla coerenza interna del testo, oltre a una dose di semplice buon senso. Consideriamo i seguenti esempi:

Leave him alone – the major said – He’s all right (Hemingway, 2013, 12)

Lasciamolo solo – disse il maggiore – ha ragione. (Pivano, 1965, 24)

Andiamo via, lasciamolo solo – disse il maggiore – non si è comportato bene? (Ferrata, 1947, 40)

Lasciatelo in pace – disse il maggiore. – È in gamba (Fonzi, 1945, 14)

Di nuovo, il più avvertito dei tre sembra essere Bruno Fonzi, l’unico ad aver tradotto correttamente *leave him alone*, e in parte anche *he’s all right*. Almeno Ferrata, pur parafrasando, cerca di dare un senso alla sua scelta traduttiva, seppur errata. L’errore di Pivano sembra ancora più ingiustificato perché la sua traduzione appare parzialmente contraddittoria; si osserva di nuovo la sua tendenza a tradurre letteralmente senza preoccuparsi troppo del significato.

Questo tipo di criticità si osserva più volte nel testo di Pivano. A un certo punto, per esempio, si legge:

He hoped the road would not jam. It was a one-road show. (Hemingway, 2013, 40)

Sperava che la strada non sarebbe diventata un guaio. Era una tournée in senso unico. (Pivano, 1965, 51)

Il maggiore sperava che la strada non si ingorgasse. [saltata la frase] (Ferrata, 1947, 78)

Sperava che non vi sarebbero stati ingorghi di traffico perché si doveva far tutto per una sola strada. (Fonzi, 1945,41)

Si tratta di un passaggio di non facile interpretazione; di nuovo, la traduzione di Pivano non ha alcun significato; e se Ferrata omette la frase incriminata, l’unico a darle un senso compiuto e a intuire il giusto significato è Fonzi. Prendiamo un altro esempio:

Dentro vidi la capo infermiera che mi disse che la Barkley era in servizio: «Sa, c’è un combattimento in corso». Dissi che lo sapevo. (Pivano, 1965, 31)

Quel *there is a war on, you know* viene reso frettolosamente con “combattimento in corso”, ma si tratta di un’affermazione contraddittoria: poco prima la voce narrante aveva detto proprio il contrario, ovvero che al momento non c’erano combattimenti in corso. Al di là del fatto che se Hemingway avesse voluto dire “combattimento” avrebbe detto *battle/fight*, e non *war*, dal contesto si evince che l’affermazione della capo infermiera in questo caso è ironica, e più generale, ovvero: “Sa, c’è una guerra in corso”, o almeno “C’è una/la guerra, lo sa?” (come traducono Fonzi, 20 e Ferrata, 49).

I knew I did not love Catherine Barkley nor had any idea of loving her. [...] Like bridge you had to pretend you were playing for money or playing for some stakes. Nobody had mentioned what the stakes were. It was all right with me. (Hemingway, 2013, 26)

Sapevo che non amavo Catherine Barkley e non avevo per niente intenzione di amarla. [...] Come a bridge, si doveva fingere di giocare per denaro o per qualche posta. Nessuno aveva detto quale fosse la posta. Tutto andava bene per me. (Pivano, 1965, 38)

Sapevo di non amare Catherine Barkley e di non aver nessuna idea d'amarla [...]; e come a bridge si gioca per denaro o per altra posta; noi la posta non l'avevamo stabilita ancora. Per me andava bene così. (Ferrata, 1947, 60)

Sapevo di non amare Caterina Barkley, né avevo la minima intenzione di innamorarmi di lei. [...] Come al bridge, si doveva fingere di giocare per denaro o per qualche altra posta. Qui nessuno aveva menzionato quale sarebbe stata la posta. Perciò per me andava benone. (Fonzi, 1945, 27)

La traduzione di *It was all right with me* con “tutto andava bene per me” appare poco sensata – e infatti Ferrata e Fonzi traducono correttamente, anche se il primo aggiunge come di consueto qualcosa che nel testo non esiste (stravolgendo anche la punteggiatura) e che altera la sfumatura di significato (“la posta non l'avevamo stabilita ancora”), aprendo possibilità che Hemingway non aveva certo inteso aprire. (D'altro canto, Fonzi è l'unico a tradurre *nor had any idea of loving her* come “né avevo la minima intenzione di innamorarmi di lei”).

Un'altra resa goffa e letterale di Pivano è anche quella di *a toy riding-crop, bound in leather* con “un frustino in miniatura, legato in cuoio” (Pivano, 27; oggi forse diremmo che sembra tradotto con Google Translator).

Da segnalare anche la traduzione di *self-conscious* come “consapevole”, che anzi è un errore piuttosto grossolano (oltre che, appunto, una scelta poco sensata nel contesto):

We were apart as when some one comes into a room and people are self-conscious. She put out her hand and took mine. (Hemingway, 2013, 121)

Eravamo divisi come quando entra qualcuno in una stanza e la gente diventa consapevole. Tese la mano e prese la mia. (Pivano, 1965, 129)

[...] si restava così, staccati, in questo momento, l'una dall'altro. Come quando uno entra in una stanza, trova altra gente e c'è un imbarazzo. Poi mi prese una mano. (Ferrata, 1947, 190)

Ci tenevamo a distanza come quando qualcuno entra in una stanza e gli altri si danno un contegno. Stese la mano e prese la mia. (Fonzi, 1945, 116)

In questo caso neanche Fonzi è preciso. D'altro canto, come al solito la traduzione di Ferrata cerca di aumentare il pathos a modo suo, per esempio con gli incisi nella prima frase e le consuete aggiunte superflue (“trova altra gente”) e la tendenza a parafrasare, tagliando invece dove Hemingway accentua il movimento: *She put out her hand and took mine* diventa semplicemente: “Poi mi prese una mano”.

In generale, però, Fonzi non cade nel tranello dei *false friends*, come nel seguente caso, in cui è l'unico a tradurre correttamente un'espressione comune come *They used to*:

“Do they ride bicycles in America?” Aymo asked. “They used to.” (Hemingway, 2013, 179)

«C'è l'uso della bicicletta, in America?» chiese Ajmo. «Una volta c'era.» (Pivano, 1965, 186)

- Usano molto le biciclette in America? - domandò Aymo. - Sì, le usavamo una volta. (Ferrata, 1947, 270)

“In America vanno in bicicletta?” domandò Aymo. “Ci andavano” (Fonzi, 1945, 172)

Alcune sviste o modifiche del testo operate da Pivano appaiono ancor meno giustificate. Non si capisce poi perché a un certo punto il politico Metternich (Hemingway, 2013, 220) venga sostituito con il musicista Maeterlinck (Pivano, 1965, 225): si sta parlando del vecchio conte Greffi. Forse sembrava improbabile che il vecchio fosse vissuto all'epoca del celebre politico della restaurazione e si cade nell'ipercorrettismo? Ancora più inspiegabile, a un certo punto, la sostituzione del figlio del presidente Wilson (Hemingway, 2013, 50) con il presidente Lincoln (Pivano, 1965, 61).

Il melodramma che non c'è

No, it's not, darling. Because I can keep you safe. I know I can. But nobody can help themselves. (Hemingway, 2013, 110)

Non può essere, caro, perché io ti salverò sempre. Sento di poterlo fare per te. Ma nessuno può salvare se stesso (Ferrata, 1947, 174)

«No, non è vero, caro. Perché io ti salverò. So che posso farlo. Ma nessuno può aiutare se stesso.» (Pivano, 1965, 118)

“No, non lo è, perché io riuscirò a tenerti vivo. So di poterlo fare. Ma nessuno può aiutare se stesso.” (Fonzi, 1945, 106)

Nella resa di *I can keep you safe* tutti i traduttori hanno sfoderato diversi gradi di un pathos melodrammatico assente nel testo originale. Ferrata addirittura usa due volte l'espressione “salvare”, dove Hemingway ha impiegato due termini diversi. *I can keep you safe* ha una connotazione più dimessa e certamente più intima, è più simile a “Io ti proteggerò/ti terrò al sicuro”.

Non a caso, la gestione dell'immagine della donna, della sessualità e delle figure femminili in generale risente di un trattamento poco disinvolto, specie nella traduzione di Ferrata. L'allusione alla masturbazione del cappellano nella presa in giro dei soldati viene parzialmente censurata da Ferrata (oltre che tradotta in modo incomprensibilmente scorretto: «Cappellano, ogni notte, cinque contro una!», Ferrata, 1947, 32) il quale traduce liberamente “new girls” con “puttana nuova” (Pivano e Fonzi traducono letteralmente), mentre invece quando Hemingway usa davvero la parola “puttana” (*whore*) mettendolo in bocca a Catherine, Ferrata sceglie di edulcorare pesantemente il linguaggio hemingwayano:

“I never felt like a whore before,” she said. I went over to the window and pulled the curtain aside and looked out. I had not thought it would be like this. “You're not a whore.” (Hemingway, 2013, 133)

- Non mi ero mai sentita così. Una di quelle donne che conoscete per strada - disse. Tornai alla finestra e spostai le tende, di nuovo guardai fuori. Non avevo pensato che potesse succedere questo.
- Sai di non esserlo - risposi. (Ferrata, 1947, 206)

Gli altri due traduttori, invece, non temono di usare la parola “puttana” (Pivano, 1965, 141) e “prostituta” (Fonzi, 127 – per quanto anche lui attenui rispetto a *whore*). Ironicamente, da una lettura attenta del testo hemingwayano emerge come “la grande storia d'amore tra Frederic e Catherine si configura allora come una

storia di scambio, né più, né meno della prostituzione” (Briascio, 2002, 102). Considerando che le traduzioni sono praticamente coeve, il diverso atteggiamento dei tre traduttori è ancora più evidente: come si è detto a proposito degli apparati, Ferrata tende a dare un’idea idilliaca e al tempo stesso squisitamente borghese della relazione tra i due protagonisti; per far questo, il personaggio di Catherine deve apparire pura e angelica, quasi una figura stilnovistica, come si vede bene nel seguente passaggio:

- Parli come un angelo. [...] Sei la più cara donna del mondo. [...] Sei una meraviglia e non hai niente che non sia naturale. Ecco che cosa sei. - - Sono una donna naturale, sì. (Ferrata, 1947, 207-208)

Ecco com’era invece l’originale, che risulta pesantemente rimaneggiato:

«You’re a lovely girl.» [...] «You’re a grand girl.» [...] «You’re a fine simple girl.» «I am a simple girl. [...]». (Hemingway, 2013, 129)

Più fedeli, invece, le traduzioni di Pivano e Fonzi (anche se quest’ultimo appare più goffo nell’ultima parte):

«Sei una cara ragazza.» [...] «Sei una ragazza straordinaria.» [...] «Sei una brava ragazza semplice» dissi. «Sono una ragazza semplice [...]». (Pivano, 1965, 142)

Sei una ragazza deliziosa. [...] Se grande. [...] Sei una grande e semplice ragazza. «Sono una ragazza semplice [...]». (Fonzi, 1945, 128-129)

In generale, come già accennato, nella traduzione di Ferrata pensieri e sentimenti dei personaggi, specie femminili, vengono interpretati ed esplicitati, di fatto introducendo numerose forzature. Ecco qualche esempio:

She seemed upset and taut. (Hemingway, 2013, 119)

Pareva agitata e nervosa. (Pivano, 1965, 128)

Sembrava depressa e preoccupata. (Fonzi, 1945, 115)

Mi sembrò agitata e stretta da un pensiero. (Ferrata, 1947, 188)

Nella traduzione di Ferrata *taut* diventa addirittura “stretta da un pensiero”: sappiamo che Catherine deve confessare a Frederic che aspetta un bambino, ma il testo originale è molto più generico e meno esplicito; anche Fonzi, però, tende a forzare l’interpretazione, amplificando il semplice *upset* in “depressa”.

Più avanti, quando Catherine e Frederic incontrano in piazza Duomo una coppia furtiva, lei dice *I wish they had some place to go*: chiaramente si tratta di un augurio che comprende anche se stessa e Frederic, una frase che assume un significato più generale (anche se la donna ha appena affermato romanticamente *nobody is like us*, Hemingway, 2013,129). Nella traduzione di Ferrata la frase diventa un ben più specifico e prosaico “Vorrei che avessero una stanza”, perdendo così il suo significato più generale, e gettando invece una luce di squallore che nell’originale non c’è. Proprio quando Catherine assume un atteggiamento più romantico e speranzoso, il traduttore ne distorce pesantemente pensieri e parole. Né Pivano né Fonzi operano una forzatura di questo tipo e si limitano a tradurre letteralmente.

I dialoghi

La tendenza a forzare l'interpretazione tipica della traduzione di Ferrata diventa particolarmente evidente nei dialoghi. Ecco qualche esempio:

He's coming to see you. He makes big preparations. (Hemingway, 2013, 57)

Verrà a trovarti. Fa grandi preparativi (Pivano, 1965, 68)

Verrà a trovarti; sta facendo i preparativi per portarti chissà che cosa. (Ferrata, 1947, 103)

Interessante notare che nella traduzione di Ferrata le scene che vedono il protagonista all'ospedale ne danno un'immagine più antipatica e supponente, rispetto al personaggio volutamente neutro che è il Frederic dipinto da Hemingway (Briascio, 2002, 58 e ss.):

«They want to put me somewhere.» (Hemingway, 2013, 72)

Questi signori devono mettermi giù, da qualche parte (Ferrata, 1947, 124)

«What's the temperature?» «You're not supposed to know that.» «Tell me what it is.» (Hemingway, 2013, 74)

- Febbre? - - Non è tenuto a saperlo. - - Mi dica la mia temperatura, per piacere. - (Ferrata, 1947, 128)

L'aggiunta del “per piacere” e della ripetizione “la mia temperatura” danno un che di petulante alla frase, che nell'originale è molto più neutra. La modernità quasi cinematografica dei dialoghi di Hemingway ne esce fortemente ridimensionata.

In questo senso, l'alterazione della celebre scena finale del romanzo è palese e appare quasi ridicola, con l'aggiunta di numerose espressioni di cortesia che dovrebbero attenuare la freddezza del finale.

«No,» I said. «There's nothing to say.» «Good-night,» he said. «I cannot take you to your hotel?» «No, thank you.» «It was the only thing to do,» he said. «The operation proved—» «I do not want to talk about it,» I said. (Hemingway, 2013, 283)

- No, lasci - risposi. - Non c'è niente da dire - - Cerchi di riposare. Proprio non posso accompagnarla all'albergo? - - No, grazie. - - Era la sola cosa da tentare - disse. - Ed è stato provato dall'operazione...
- Non posso parlare di questo. Mi scusi. (Ferrata, 1947, 417)

La portata delle alterazioni (evidenziate dalle sottolineature) rende l'idea di quanto il linguaggio hemingwayano fosse percepito come rivoluzionario (particolarmente significativa in questo senso la sostituzione di “voglio” con “posso”). Se nell'introduzione alla prima edizione Mondadori Ferrata sembra coglierne la forza evocativa, come traduttore non può fare a meno di arginarne l'essenzialità, comportandosi quasi come quel pittore costretto a dipingere le braghe alle figure della cappella Sistina.

Del resto, per nessuno dei traduttori l'approccio è semplice. Se la tendenza alla letteralità di Pivano spesso dà i risultati migliori, molte volte tutti e tre i traduttori faticano a cogliere la spregiudicatezza del linguaggio

di Hemingway. Per esempio, quando i due protagonisti parlano della battaglia della Somme, l'inglese viene reso in modo iperbolico o eufemistico:

It was a ghastly show (Hemingway, 2013, 16)

Un brutto posto (Pivano, 1965, 28)

Quel fronte d'inferno (Ferrata, 1947, 45)

Fu una battaglia terribile (Fonzi, 1945, 17)

Evidentemente, la scelta di definire la Somme come un "orribile spettacolo" pare sconveniente a tutti e tre; tuttavia si tratta di una tematica importante all'interno del romanzo (Briascio, 2002, 86 e ss.)

Un finale mutilato

Particolarmente significativa la resa dell'ultimo saluto di Henry a Catherine, che in parte riassume le specificità dei tre stili traduttivi:

I went to the door of the room. "You can't come in now," one of the nurses said. "Yes I can," I said. "You can't come in yet." "You get out," I said. "The other one too." But after I had got them out and shut the door and turned off the light it wasn't any good. It was like saying good-bye to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain. (Hemingway, 2013, 283-83)

Mi avvicinai alla porta della stanza. «Non può entrare, adesso» disse un'infermiera. «Sì, posso» dissi. «Non può ancora entrare.» «Vada via» dissi. «Anche quell'altra.» Ma quando le ebbi fatte uscire ed ebbi chiusa la porta e spenta la luce non servì a niente. Fu come salutare una statua. Dopo un po' me ne andai e uscii dall'ospedale e ritornai a piedi in albergo nella pioggia (Pivano, 1965, 287)

Mi affacciai alla stanza. - Adesso non si può entrare - disse una delle infermiere. - Sì, io posso entrare, - risposi. - Per il momento non può. - - Esca lei, per piacere. Ed anche la sua compagna. - Ma dopo che le ebbi accompagnate fuori, ed ebbi chiusa la porta e spenta la luce, non provai sollievo, era vano di salutare una statua; [after a while] uscii e lasciai l'ospedale tornando all'albergo sotto la pioggia. (Ferrata, 1947, 417)

Io andai alla porta della stanza. "Adesso non può entrare" disse una delle infermiere. "Sì che posso" risposi. "Non può entrare ancora". "Lei se ne vada" dissi. "L'altra pure". Ma quando le ebbi mandate via ed ebbi chiusa la porta e spenta la luce, non mi giovò a nulla. Era come dire addio a una statua. Dopo un po' uscii, lasciai l'ospedale e camminai, sotto la pioggia, fino all'albergo. (Fonzi, 1945, 274)

La resa più efficace dei dialoghi si deve forse a Fonzi, mentre Pivano sfodera la sua occasionale legnosità (*Yes I can* reso con "Sì, posso"), e Ferrata come al solito inventa e ingentilisce (da notare in particolare "Esca lei, per piacere. Ed anche la sua compagna"). D'altro canto, Fonzi inserisce un inciso finale che attenua la brutale immediatezza dell'explicit, reso in modo più semplice e diretto da Pivano.

Bibliografia

- Briascio, L. *Retoriche del conflitto. Identità, amore e guerra in A Farewell to Arms di Ernest Hemingway*, Roma: Lozzi & Rossi, 2002.
- Candeloro, G. *Storia dell'Italia moderna. La seconda guerra mondiale. Il crollo del fascismo. La Resistenza. 1939-1945*, Milano: Feltrinelli, 2002.
- Cecchi, E. "Introduzione all'edizione del 1942", in Vittorini, E. *Americana*, Milano: Bompiani 2015. 1457-76.
- Ferrata, G. "Prefazione", in E. Hemingway. *Addio alle armi*, Milano: Mondadori, 1947.
- Hemingway, E. *A Farewell to Arms*, London: Vintage, 2013.
- Hemingway, E. *Addio alle armi*. Traduzione di Giansiro Ferrata, Dante Isella, Puccio Russo. Milano: Mondadori, 1947 [Nel testo, "Ferrata"]
- Hemingway, E. *Un addio alle armi*. Traduzione di Bruno Fonzi. Milano-Roma: Jandi Sapi, 1945. (Nel testo, "Fonzi")
- Hemingway, E. *Addio alle armi*. Traduzione di Fernanda Pivano. Milano: Mondadori, 1965. [Nel testo, "Pivano"]
- Genette, G. *Soglie: i dintorni del testo*, Torino: Einaudi, 1989.
- Mafai, M. *Una vita, quasi due*, Milano: Rizzoli, 2012.