

**LA PRIMA TRADUZIONE ITALIANA
DEL *COMPLEAT ANGLER* DI IZAAK WALTON:
UN BILANCIO**

Domenico Cosmai
Comitato Economico e Sociale Europeo, Bruxelles

Abstract

*This paper sets out to analyze the methodological processes underlying the first Italian translation, published as late as 1993, of Izaak Walton's longstanding classic *The Compleat Angler* (1653). After a brief introduction to the work and an overview of some critical comments, a number of general issues preliminary to the translating process is then examined: first and foremost, the still highly controversial nature of the book, which can be seen at the same time as an angling handbook with a very practical purpose or as a conscious literary work of a man close to the lyricism of the seventeenth-century metaphysical poets; the need to account for the temporal hiatus existing between the original work and the translation and, consequently, the choice of a suitable linguistic variety for the Italian text. The focus is subsequently shifted to Walton's own language and style, as well as to some peculiarities of his characters' idiolects and to the rendering of the poems and ballads with which the work is interspersed. All of these aspects are examined in parallel with the Italian translation and at times, for purposes of comparison, with the latest French version of the book.*

1. Introduzione

La pubblicazione nel 1993 della prima traduzione italiana¹ del *Compleat Angler* di Izaak Walton (1593-1683) ha colmato una lacuna della nostra editoria tanto più avvertita quando si consideri l'enorme popolarità dell'opera, non solo nel mondo anglofono. Questo articolo intende ricostruire alcuni dei percorsi metodologici che all'epoca caratterizzarono il lavoro di trasposizione, per evidenziare con distanza critica punti di forza e debolezze dell'esito traduttivo. Le difficoltà legate alla trasposizione di un testo del XVII secolo, di per sé ragguardevoli in virtù dello scarto diacronico, si intensificano quando l'oggetto del *transfer* è un'opera complessa e sfaccettata come il *Compleat Angler*,

1 A opera di chi scrive.

caratterizzata com'è dall'alternarsi di elementi dialogici, didascalici e poetici. Ne consegue la necessità di focalizzare l'attenzione sugli aspetti più macroscopici dell'opera, essendo impossibile una trattazione esauriente di tutte le problematiche legate alla sua trasposizione. Infine, a scanso di ogni facile dogmatismo, si è ritenuto utile fornire al lettore un'ulteriore prospettiva di analisi, istituendo in diversi punti un confronto con una delle più recenti traduzioni francesi dell'opera.

2. *The Compleat Angler, or the Contemplative Man's Recreation*:
genesi, tema e fortuna

La prima edizione di *The Compleat Angler, or the Contemplative Man's Recreation*² appare nel 1653, ma il successo è tale da spingere il suo autore Izaak Walton a darla alle stampe altre quattro volte³ fino all'anno della sua morte, il 1683. Nel 1676 il testo di Walton venne pubblicato dall'editore Marriot con l'aggiunta di una non meno celebre seconda parte stilata da Charles Cotton (*The Compleat Angler. Being Instructions how to angle for a Trout or Grayling in a clear Stream.*). La consuetudine di accorpare i due testi in un unico volume dura tuttora.

Il favore del pubblico investe il libro da subito e resta immutato nel corso dei secoli successivi. Il volume viene ripubblicato incessantemente, al punto che nel 1970 ne vengono censite 385 edizioni solo in lingua inglese. Dagli anni '70 del XX secolo fino a quelli a noi più recenti il testo di Walton ha conosciuto almeno una ristampa all'anno nel mondo anglofono e ne esistono ormai diverse versioni anche in formato elettronico. Anche il versante delle traduzioni attesta a chiare lettere il successo dell'opera: esistono trasposizioni in tutte le principali lingue europee (nel secolo appena concluso ne sono state effettuate tre solo in francese) e da qualche anno persino in coreano (1980) e in giapponese (1996 e 1997).⁴

La trama del *Compleat Angler* si dipana entro un esile tessuto narrativo che costituisce, secondo le parole di Gaetano D'Elia (1993: VI), il "punto di raccordo tra la dimensione spirituale e la configurazione tecnico-didascalica". La cornice diegetica consiste nel racconto di cinque giornate trascorse da tre londinesi dai nomi latini: Piscator, un pescatore, Venator, un cacciatore, e Auceps, un falconiere. Ciascuno dei personaggi lascia la capitale di buon

2 Il titolo completo della prima edizione, pubblicata anonima, è *The Compleat Angler, or the Contemplative Man's Recreation: Being a Discourse of Fish and Fishing not unworthy the perusal of most anglers: "Simon Peter said 'I go a-fishing;' and they said, 'We also will go with thee.'" – John xxi. 3. (London: Printed by T. Maxey, for Rich. Marriot, in St. Dunstan's Churchyard, Fleet Street, 1653).*

3 Nel 1655, nel 1661, nel 1668 e nel 1678.

4 Fonte: *Index Translationum*, <http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.html>.

mattino e per proprio conto, determinato a dedicarsi per qualche giorno al proprio passatempo preferito. Incontratisi sulla collina di Tottenham in un'assoluta mattina di maggio, i tre decidono di farsi compagnia per un tratto di strada, nella consapevolezza che “(as the Italians say) *Good company in a journey makes the way to seem the shorter*”.⁵ Nel costeggiare il fiume Lea danno così vita a un vivace scambio di battute durante il quale ciascun interlocutore cerca di dimostrare la superiorità del proprio svago e dell'elemento nel quale ha luogo: l'aria per la falconeria, la terra per la caccia e l'acqua per la pesca. Il falconiere abbandona ben presto la compagnia, mentre Venator continua a passeggiare con Piscator, sempre più incantato dai suoi discorsi sull'arte della pesca. Il fascino dell'eloquio di Piscator determinerà una vera e propria conversione di Venator all'alieutica, conversione che assume per molti versi il carattere di una vera e propria palingenesi spirituale, come attestano le parole rivolte a Piscator dal neo-adepto a suggello dell'opera (Walton [1653] 1987: 228).⁶

[...] for indeed, your company and discourse have been so useful and pleasant, that I may truly say, I have only lived since I enjoyed them, and turned angler, and not before.

Condurre un'esistenza da pescatore, da quel momento in poi, sarà per Venator tentativo di emulazione di uno stile di vita vicino a quello dei grandi uomini – tra cui spicca la sfolgorante figura del Cristo e dei suoi apostoli, pescatori di anime – citati da Piscator nel suo discorso introduttivo e sintomo di una vera e propria *pietas* cristiana aliena da cure mondane.

L'intreccio appena riassunto occupa una porzione esigua dell'opera, inframmezzato come è da digressioni e divagazioni di varia natura: monologhi su diversi tipi di pesci e di attrezzature per la pesca si alternano a citazioni dall'Antico Testamento e dai Vangeli, da autori classici latini e greci o contemporanei come Francis Bacon, Ben Jonson e George Herbert, a poesie e canzoni popolari sulla vita campestre, a elaborate quanto improbabili ricette di cucina e ad aneddoti basati su giochi numerici o di parole, tra cui quello – celebre ai tempi di Walton – degli zingari che disputano tra loro se sia più facile tagliare (*rip*) o ritagliare (*unrip*) un mantello, a incontri con figure agresti di varia umanità.

È proprio questa eterogeneità di situazioni, caratterizzata però da una mirabile unità di accento, a creare nel lettore la visione complessiva di un'Inghilterra relegata nel regno della nostalgia e a costituire in definitiva il

5 Questo riferimento alla saggezza popolare italiana, di cui però non è dato riconoscere il probabile originale, è stato reso con l'espressione in forma proverbiale “buona compagnia accorcia la via”.

6 Tutti i riferimenti al testo inglese di Walton saranno tratti da tale edizione.

vero genio dell'opera. La critica di ogni tempo si è espressa in modo pressoché unanime nell'assegnare al *Compleat Angler* la patente di opera magistrale della letteratura inglese. A essa ha fatto da controcanto il favore dimostrato da generazioni di lettori, in virtù del quale il *Compleat Angler* è assunto a vero e proprio *household word*. Tra gli estimatori dell'opera, molti i nomi celebri: William Wordsworth scrive un sonetto dal titolo *Written upon a Blank Leaf in 'The Compleat Angler'*, in cui definisce l'opera di Walton *sweet book*, Walter Scott gli assegna un ruolo importante nella formazione spirituale di Edward, il protagonista eponimo di *Waverley*,⁷ mentre, in tempi a noi più recenti, l'erudito spagnolo Miguel de Unamuno scrive di getto, subito dopo averlo letto, un saggio ammirativo sul volume. Una delle rare voci discordanti a mettere in risalto una certa crudeltà dell'opera⁸ è quella di Byron, animalista *ante litteram*, che nel *Don Juan* (XIII, 106) ridicolizza Walton e non si perita di assimilare la pesca a una pratica masturbatoria:

*And angling too, that solitary vice,
Whatever Izaak Walton sings or says:
The quaint, old, cruel coxcomb, in his gullet
Should have a hook, and a small trout to pull it.*

Quanto alla critica italiana, ci si limita a due giudizi. Il primo è di Mario Praz (1951: 150), secondo cui

il Walton, più che un manuale della pesca all'amo, dà un quadro avvincente delle amenità dell'Inghilterra rurale, quell'Inghilterra degli argentei fiumi, delle accoglienti locande, delle canzoni popolarresche, che la guerra civile sembra non aver neppure sfiorato.

L'ultimo parere qui riportato è di Piero Pignata (1973: 636), il cui trasporto per l'opera lo spinge ad affermare:

[dalle pagine del Walton traspare una] sensazione di calma serenità e di gioiosa purezza di cuore [...] che fa del suo libro non solo una lettura distensiva e dilettevole, ma un piccolo capolavoro di valore universale.

Non solo questa breve carrellata di commenti, apparentemente ispirata a una serie di denominatori comuni, ma in generale tutti gli scritti critici sull'opera di Walton non mancano di sottolineare il carattere arcadico di vaga ispirazione

7 “The perusal of old Isaac Walton’s fascinating volume determined Edward to become a ‘brother of the angle’” (cap. I).

8 Difficile, ad esempio, addurre a esempio di pietà cristiana l’augurio di Piscator ai cacciatori: “God keep you all, Gentlemen, and send you meet this day with another Bitch-Otter, and kill her merrily, and all her young ones too”. (p. 60)

virgiliana – attestato peraltro dai nomi di alcuni dei personaggi minori – e l’impalpabile senso di nostalgia che ivi si respira e che sembra rinviare fatalmente a epoche e a luoghi migliori di quelli in cui viviamo. Tale impressione, per quanto non del tutto rispondente alla realtà,⁹ non può essere ignorata dal traduttore in quanto preponderante nella attuale percezione dell’opera. Infatti, come dimostrano anche le quarte di copertina o le prefazioni delle più recenti edizioni, la natura dell’*appeal* del testo waltoniano è rimasta pressoché inalterata rispetto al momento in cui esso fu per la prima volta pubblicato. Walton diventa così nostro contemporaneo non perché la modernità si sia appropriata dei suoi scritti e li abbia esplorati alla luce della propria concezione del mondo ma, viceversa, perché il lettore moderno, esattamente come quello antico, accetta di buon grado di farsi trascinare dall’incanto che promana dalle sue pagine.

Qualunque sia l’odierno movimento di approssimazione al libro – se l’opera verso il lettore o il lettore verso l’opera –, l’arcadismo dell’*Angler* non può essere relegato dal traduttore a semplice luogo comune, ma va di fatto riconosciuto come una delle caratteristiche più felici dell’opera, per cui non tenerne conto sul piano della trasposizione linguistica equivarrebbe a ignorare il motivo di una fortuna letteraria così sostenuta nel tempo. A sua volta, riconoscere l’esistenza di questo *quid* equivale, per il traduttore coscienzioso, a cercare di trasferirlo sul piano interlinguistico: ma come rendere in un’altra lingua qualcosa di così etereo come un’impressione di liricità soffusa e di rimpianto per le *neiges d’antan*? Il problema, ritenuto fondamentale al momento della trasposizione in italiano, è stato affrontato grazie a un approccio in due tempi mirato, in un primo momento, all’individuazione degli strumenti che caratterizzano lo stile dell’opera e, in un secondo momento, all’adozione di una conseguente impostazione stilistica nella traduzione, che permeasse non solo le parti più poetiche dell’opera, ma anche quelle più fredde e didascaliche. Il concreto dispiegarsi di questo procedimento sarà illustrato più in dettaglio nei paragrafi che seguono.

3. Approccio alla traduzione del *Compleat Angler*

Il primo problema per chiunque si accosti all’*Angler* e, a maggior ragione, per chi si accinga a tradurlo consiste nel fissarne in qualche modo la valenza letteraria. In questo stesso articolo si ricorre sovente a iperonimi definitivi come “opera”, “libro”, “testo” o “volume”, ma non ci si perita di andare più nello

9 Gaetano D’Elia (1993: VI) ben sottolinea, nella prefazione all’edizione italiana, il cupo sfondo di reazione alla riforma cromwelliana che, pur tra le righe, pervade tutto l’*Angler*.

specifico con qualifiche come “trattato” o “manuale”, e questo stesso imbarazzo ad attribuire una qualifica esatta al capolavoro di Walton sembra condiviso anche dalla critica, come si evince anche da alcuni dei brani su riportati.

Una rapida indagine condotta in Internet sull’odierna diffusione del volume produce risultati interessanti, giacché attesta che, al di là delle caratteristiche che lo collocano nel novero dei classici della letteratura universale, il *Compleat Angler* resta un vero e proprio libro di culto per molti appassionati di pesca di tutto il mondo occidentale. Oltre ad aver prestato il proprio nome a innumerevoli alberghi e ristoranti persi nella campagna inglese, a idilliache escursioni in battello sul Tamigi e sul Lea e a volumi sulla pesca più o meno palesemente ispirati a Walton (del 1989 è *The complete [sic] angler: A Connecticut Yankee in the Footsteps of Izaak Walton*, un manuale americano di buon successo), il testo del libro viene riportato per esteso in una serie di siti inglesi e americani di società di pesca con l’amo, per le quali Walton assurge quasi al rango di nume tutelare. Tale sviluppo non dovrebbe sorprendere (a meno che non lo si contrasti con la quasi assoluta indifferenza che, fatte salve le debite eccezioni, i lettori contemporanei di norma mostrano per gli scritti di un passato così remoto), e probabilmente lo stesso Walton si sarebbe stupito del nostro stupore. Sta di fatto che ciò che per gli anglisti è soprattutto uno specchio dell’Inghilterra rurale secentesca, nasce invece, nelle idee dell’autore e dell’editore Marriot, come manuale di pesca dall’intento enciclopedico. Così John Buchan ([1901] 1987: XX):

It is worth noting that the book is in its avowed purpose a treatise or practical guide, and not an idyll.

[...]

It is easy to look on the work merely as a quaint medley, and forget that in its own day it was a most valuable treatise on the practice of the art, and that still is not wholly superseded.

Questi giudizi sembrerebbero provati da almeno due circostanze. La prima è lo *status* sociale di Walton che, pur essendo definito *Gentleman* in un documento della *Court of Judicature* del 1670, era un commerciante di ferramenta autodidatta, i cui giudizi poggiano sempre – per una sorta di pudore che gli impedisce di esporsi in prima persona – sull’autorità di antichi maestri (D’Elia 1993: IX). La seconda è il fatto che, a un centinaio di anni dal giudizio di Buchan, le minuziose descrizioni tecniche di Walton – pur se non esenti da una ricerca del meraviglioso – risultano non solo improntate alla massima concretezza e fruibilità da parte del lettore, ma restano ancora oggi in buona parte valide.

Eppure l’idea di un umile trattato di pesca che riesca misteriosamente a valicare i confini puramente tecnici del manuale per assumere un valore

letterario non può non sembrare assurda. La realtà è che non si può non vedere il *Compleat Angler* anche come un consapevole esercizio artistico, tanto più quando si considera che il suo autore è passato alla storia letteraria come amico e biografo di alcuni tra i maggiori spiriti intellettuali del suo tempo, tra cui i poeti metafisici John Donne e George Herbert.

Il giudizio di Buchan ([1901] 1987: XXI), secondo cui

Walton [...] was the first to give the sport a halo of letters which it has never lost. With all its modest intentions he is a past master of the little country idyll. [...].

sembra rendere giustizia a entrambe le finalità dell'opera – quella didascalica e quella artistica – e scioglie un nodo importante anche ai fini della trasposizione interlinguistica.

Una traduzione, infatti, dovrebbe in primo luogo riuscire a cogliere lo spirito globale che ha presieduto alla concezione e alla stesura dell'opera. Un manuale di pesca non ha pretese letterarie, bensì fini essenzialmente pratici, e si potrebbe affermare che è soprattutto in quest'ottica che Walton scrive. Secondo logica, quindi, andrebbe tradotto in modo da poter essere subito utile al lettore, modernizzando il pesante stile secentesco, esplicitando i costrutti arzigogolati tipici dell'epoca e sfrondando le frequenti ripetizioni aborrite dall'italiano. Come si è visto, però, le cose non stanno così, o meglio, non solo così. Il *Compleat Angler* è una vivace testimonianza di vita inglese e molto dell'interesse che oggi nutriamo nei suoi confronti ha a che vedere non tanto con l'alienica, per quanto essa sia lo spunto originatore di tutta l'opera, bensì con la descrizione che Walton fa della società del suo tempo, descrizione raffinata e sognante, carica di malinconia, e soprattutto caratterizzata da uno stile particolarissimo che il traduttore non può non cercare di cogliere in qualche maniera.

Ma quali sono, in definitiva, le principali caratteristiche stilistiche dell'opera e come trasferirle metalinguisticamente? Uno degli elementi più rilevati dai commentatori è che – rispetto alla maggior parte della letteratura coeva – la patina di arcaicità delle pagine del Walton non solo non si frappone alla lettura, ma concorre a conferire fascino a un volume che risulta quasi al di là della dimensione spazio-temporale. Si esaminino le tre battute che costituiscono l'*incipit* dell'opera e introducono i tre personaggi principali

Piscator. *You are well overtaken, Gentlemen! A good morning to you both; I have stretched my legs up Tottenham-hill to overtake you, hoping your business may occasion towards Ware whither I am going this fine, fresh May morning.*

Venator. *Sir, I, for my part, shall almost answer your hopes, for my purpose is to drink my morning's draught at the Thatcht House in*

Hodsden; and I think not to rest till I come thither, where I have appointed a friend or two to meet me: but for this Gentleman that you see with me, I know not how far he intends his journey; he came so lately into my company, that I have scarce had time to ask him the question.

Auceps. Sir, I shall by your favour bear you company as far as Theobalds, and there leave you; for then I turn up to a friend's house, who mews a Hawk for me, which I now long to see. (p. 19-20)

Il linguaggio di Walton, pur con le ovvie peculiarità lessicali e sintattiche che caratterizzano un testo del '600, sembra a prima vista presentare relativamente poche difficoltà di comprensione. Resta però quell'atmosfera di piacevole estraneità che emana dal lessico e dalle strutture sintattiche del libro, per affrontare la quale occorre compiere precise scelte metodologiche a monte del processo traduttivo. Ciò ci riporta inevitabilmente alla secolare diatriba sul primato fra un approccio alla traduzione rispettoso dell'originale (*source-oriented*) o orientato al lettore (*target-oriented*), alla quale in tempi recenti ha dato nuova linfa la distinzione di Lawrence Venuti (1995) tra *foreignization* e *domestication*. È preferibile, per dirla con Schleiermacher ([1813] 1963), portare il lettore all'autore e mantenere quindi la patina di antichità che costituisce l'elemento straniante – la *Fremdheit* – dell'opera, o l'autore al lettore, e quindi modernizzare fatalmente la temperie linguistica e culturale dell'originale? E, si potrebbe aggiungere, esiste un giusto mezzo tra questi due approcci ed entro quali limiti è praticabile?

Una recente analisi della questione è quella di Lorenza Rega (2001: 61), secondo cui

l'estraneità che emana da un testo dovrebbe essere per quanto possibile mantenuta, pena un livellamento che non contribuisce certo a far conoscere (ed apprezzare) qualcosa di nuovo, ma soltanto a volere dimostrare che la cultura di arrivo già conosce tutto ed è in grado d'incamerare ogni elemento nuovo.

Conservare il carattere straniante dell'opera letteraria contrasta per certi versi con la tendenza alla mimesi da parte del traduttore, in base alla quale quanto meno il lettore si accorge dell'operazione di trasposizione tanto più quest'ultima deve intendersi riuscita. In uno dei suoi primi interventi sull'invisibilità del traduttore, Venuti (1992: 4) cita le parole di William Weaver, traduttore inglese di Pasolini, Calvino ed Eco, secondo cui il recensore di un testo tradotto che ometta di menzionare il traduttore non fa che riconoscerne implicitamente la bravura. In realtà, è chiaro che il processo di "straniamento" del testo tradotto non può identificarsi con la mera operazione di restituzione lessicale, cioè con il tentativo di riprodurre una lingua di arrivo che suoni coeva del testo originale e colmi così la distanza tra le due opere. Rega

(2001: 64) dimostra l'impraticabilità di questa impostazione adducendo ad esempio un monumento letterario remotissimo dal lettore contemporaneo sul piano spaziale, temporale e culturale come l'epopea babilonese di Gilgamesh, nel qual caso l'impiego di una lingua artificialmente anticata ai fini della traduzione resterebbe comunque un espediente maldestro, oltre che inutile. A ciò si potrebbe aggiungere che nei casi in cui la ragion d'essere del traduttore consiste nello sforzo di riprodurre la *forma* arcaica nella lingua di arrivo (si pensi alla versione in *mock-archaic English* di Ezra Pound del poema in *Old English The Seafarer* [cfr. Bassnett 1980: 93-94] o ai tentativi di riscrittura della *Commedia* dantesca in antico francese e tedesco a opera rispettivamente di Emile Littré e di Rudolf Borchardt [cfr. Steiner 1994: 400-405]), la traduzione cessa di essere motivata dalla volontà di diffusione dell'originale e rientra piuttosto nel novero degli esercizi di stile.

Un tentativo di trasposizione arcaicizzante delle prime tre battute del *Compleat Angler* caratterizza una delle ultime edizioni francesi dell'*Angler*, quella del 1986 di Charles Chassé (Walton 1986: 11):¹⁰

Piscator. Je suis messieurs, bien satisfait de vous avoir rejoints et vous donne à tous deux bien le bonjour. J'ai, pour vous rattraper, monté la côte de Tottenham à grandes enjambées, en espérant que vos occupations pourraient vous mener devers Ware où je me rends par cette belle et fraîche matinée de mai.

Venator. Monsieur, quant à moi, je remplirai vos espérances ou peu s'en faut, car mon propos est de boire le coup du matin à la "Chaumière de Hoddessden" et je ne compte point faire arrêt devant que je n'y sois arrivé, car j'ai assigné là rendez-vous à un ami ou deux ; mais, pour ce gentilhomme que vous voyez en ma compagnie, je ne saurais vous dire comment il entend poursuivre son voyage ; il est depuis si peu en ma société que je n'ai guère eu le temps de l'interroger à ce sujet.

Auceps. Monsieur, avec votre permission, je vous accompagnerai jusqu'au manoir Théobald et là je prendrai congé de vous, car il faudra alors que je me dirige vers la demeure d'un mien ami qui élève pour moi un faucon que j'aurais maintenant grand plaisir à voir.

Nella traduzione di Chassé confluisce, come si vede, una commistione di accenti anticheggianti e moderni. Ai termini e alle *tournures* sintattiche con cui il traduttore si industria di conferire un sapore *d'antan* alla narrazione (*devers Ware* per *vers Ware*, *devant que je n'y sois arrivé* per *avant que je n'y sois arrivé*, *d'un mien ami* per *d'un de mes amis* o, al limite, *d'un ami à moi*)¹¹ si

10 Tutti i riferimenti alla traduzione francese di Walton saranno tratti da questa edizione.

11 Nel *Petit Robert* della lingua francese i tre lemmi *devers*, *devant* nel senso di *avant* e *mien* in espressioni come *d'un mien ami* vengono preceduti dalla sigla vx, spiegata

affiancano costrutti lessicali e sintattici ricalcati sull'originale (*boire le coup du matin* per *to drink my morning's draught*, *pour ce gentilhomme* per *for this Gentleman*), ma non sempre convincenti alla lettura (come *je suis [...] bien satisfait [...] et vous donne à tous deux bien le bonjour*, dove la ripetizione del rafforzativo *bien* e la fusione delle prime due frasi dell'originale rendono lunga e macchinosa la proposizione risultante). Il risultato sono tre personaggi che parlano in un francese di gran lunga meno spontaneo dei tre personaggi di Walton (basti comparare la gioviale stringatezza di *You are well overtaken, Gentlemen! A good morning to you both* con l'affettazione enfatica di *Je suis messieurs, bien satisfait de vous avoir rejoints et vous donne à tous deux bien le bonjour*, acuita dalla ripetizione dell'avverbio *bien*). Il secondo problema insito nell'idioletto dei tre protagonisti della versione di Chassé è la difficoltà di attribuire a esso una precisa dimensione temporale: non la contemporaneità, ovviamente, la quale si affianca, come si è visto, a costrutti linguistici che non le appartengono, ma per il motivo opposto nemmeno la produzione letteraria francese del XVII secolo. Inoltre, il fatto di simulare una serie di modalità espressive arcaiche per sottolineare la dimensione diacronica del discorso sembra andare a detrimento della spontaneità dell'eloquio. Quanto tali interventi artificiali sulla lingua siano veramente necessari o opportuni, lo si desume da un'altra osservazione di Rega (2001: 66):

La lontananza temporale è comunque data da altri elementi che non hanno nulla a che fare con una lingua anticata che potrebbe risuonare soltanto falsa: fra di essi si potrebbero ricordare già solo i nomi geografici e di persone [...], il modo stesso in cui è portata avanti l'azione e le situazioni [...] [e] l'uso di metafore remote [...].

Scartata, per i motivi esposti, una scelta metodologica analoga a quella di Chassé, restava l'alternativa di rendere l'opera di Walton in una lingua italiana che suonasse moderna – analogamente a quanto esperito dai primi lettori di Walton – ma allo stesso tempo evocativa del passato remoto in cui si situa la narrazione. Alla fine si è optato per l'uso di un italiano standard, talora vagamente connotato sul piano formale, nell'idea che quest'ultimo elemento avrebbe potuto contribuire a produrre nel lettore l'impressione del divario tra la contemporaneità e un passato non meglio situato nel tempo (Walton 1993: 9):¹²

come segue (Petit Robert 1995: XXIX): “*vieux: mot, sens ou emploi de l'ancienne langue, incompréhensible ou peu compréhensible de nos jours et jamais employé, sauf par effet de style: archaïsme*”.

12 Tutti i riferimenti alla traduzione italiana di Walton saranno tratti da questa edizione.

Piscator. Finalmente vi ho raggiunti, signori! Auguro il buongiorno a entrambi. Per raggiungervi ho dovuto camminare a passo serrato su per la collina di Tottenham, nella speranza che i vostri affari vi conducessero dalle parti di Ware. È lì che mi sto recando in questa bella e fresca mattinata di maggio.

Venator. Per quel che mi riguarda, signore, risponderò in parte alle vostre speranze. La mia destinazione, infatti, è la locanda dal tetto impagliato di Hoddesdon dove ho intenzione di farmi il mio goccetto mattutino, e non penso di fermarmi a riposare se non una volta arrivato, in quanto lì ho un appuntamento con un paio di amici. Quanto a questo signore che vedete con me, non so fin dove abbia intenzione di proseguire il suo viaggio: l'ho appena conosciuto e non ho avuto il tempo di chiederglielo.

Auceps. Signore, col vostro permesso vi terrò compagnia fino al palazzo di Theobald, e lì mi congederò da voi. Vado a far visita a un amico che alleva un falcone in gabbia appositamente per me, ed io non vedo l'ora di dargli un'occhiata.

Nonostante lo sforzo di mantenere il timbro vagamente formale, non mancano colloquialismi che tendono ad abbassare il registro e a ridurne l'uniformità. Espressioni come “ho intenzione di farmi il mio goccetto mattutino” o “e io non vedo l'ora di dargli un'occhiata”, pur rendendo con vividezza il tono confidenziale degli enunciati originali, potrebbero essere percepite – soprattutto la prima – come troppo colorite e stridenti con la solennità che caratterizza in altri punti l'idioletto dei personaggi (ad esempio, “auguro il buongiorno a entrambi” o “col vostro permesso vi terrò compagnia fino al palazzo di Theobald”). Altre volte, invece, l'obiettivo di naturalezza sembra bloccarsi dinanzi a termini (spesso veri e propri *realia*) di ardua trasposizione, a meno che non si ricorra a soluzioni perifrastiche. Proprio l'eccesso di precisione che caratterizza le soluzioni scelte in questi casi risulta forse tale da inceppare la lettura in punti come “la locanda dal tetto impagliato”, per *Thatcht house*, o “alleva un falcone in gabbia”, per *mews a Hawk*, laddove un semplice “alleva”, per quanto non del tutto adeguato, avrebbe appesantito meno la costruzione della frase.

3.1. Lingua e stile in Walton

Il problema della ricerca di una patina di arcaicità che – per quanto mal percepito – può affliggere il traduttore già a monte della trasposizione è ovviamente legato all'esigenza di colmare in qualche modo lo scarto temporale che separa la sua versione dall'opera originale, e non certo, quanto meno nel caso in questione, alla necessità di ricalcare un'anfrattuosità intrinseca del testo. In effetti, il *Compleat Angler* si è attestato nel corso degli anni proprio come

modello di semplicità stilistica e lessicale, semplicità che il passare del tempo non sembra avere intaccato.

Nel loro classico studio sulla stilistica comparata del francese e dell'inglese, Vinay e Darbelnet (1958: 73) mettono in rilievo la generale predilezione della lingua inglese, anche nella lingua letteraria, per vocaboli semplici e concreti (i cosiddetti *mots images*, secondo la terminologia dei due autori) attinti all'antico fondo lessicale germanico, laddove il francese e, analogamente, l'italiano mostrerebbero piuttosto una propensione per termini situati a un livello di astrazione superiore. Questa annotazione calza Walton alla perfezione, il cui vocabolario si distingue per essenzialità, senza tuttavia apparire semplicistico. Si veda il seguente scambio tra Piscator e Peter:

Piscator. *Well met Brother Peter, I heard you and a friend would lodge here to night, and that hath made me bring my Friend to lodge here too. My Friend is one that would fain be a Brother of the Angle, he hath been an Angler but this day, and I have taught him how to catch a Chub by daping with a Grass-Hopper, and the Chub he caught was a lusty one of nineteen inches long. But pray Brother Peter, who is your companion?*

Peter. *Brother Piscator, my friend is an honest Country-man, and his name is Coridon, and he is a downright witty companion that met me here purposely to be pleasant and eat a Trout. And I have not yet wetted my Line since we met together, but I hope to fit him with a Trout for his breakfast, for I'le be early up.* (pp. 84-85)

Questo breve dialogo consente di rilevare alcune caratteristiche lessicali generalizzabili all'intero volume: sul piano etimologico, il ricorso a voci di prevalente derivazione germanica, con la quasi totale assenza di latinismi dotti (a meno che non si considerino come tali i due nomi Piscator e Coridon, quest'ultimo di ispirazione virgiliana); sul piano semantico, uso di un vocabolario di base, non aulico, improntato alla massima concretezza, sobrio ma – come si era notato in rapporto all'*incipit* dell'opera – non scevro di occasionali colloquialismi (*I have not yet wetted my Line, I'le be early up*). Anche il lessico più specialistico (*chub, daping*) rientrava certamente nell'uso corrente non solo degli spiriti colti, ma anche di chiunque si diletta di pesca nell'Inghilterra della fine del XVII secolo, il che non toglie che esso costituisca invece un problema per il lettore odierno. Particolarmente dissuasivi appaiono gli elenchi di specie faunistiche sciorinati a più riprese nel corso della narrazione, come nel seguente monologo di Auceps:

And now to return to my Hawks from whom I have made too long a digression; you are to note, that they are usually distinguished into two kinds; namely, the long-winged and the short-winged Hawk: of the first kind, there be chiefly in use amongst us in this Nation,

The Gerfalcon and Jerkin.
The Falcon and Tassel-gentel.
The Laner and Laneret.
The Bockerel and Bockeret.
The Saker and Sacaret.
The Marlin and Jack Marlin.
The Hobby and Jack.
There is the Stelletto of Spain.
The Bloud Red Rook from Turkey.
The Waskite from Virginia.
And there is of short-winged Hawks
The Eagle and Iron.
The Goshawk and Tarcel.
The Sparhawk and Musket.
The French Pye of two sorts.
These are reckoned Hawks of note and worth; but we have also of an
inferiour rank.
The Stanyel, the Ringtail.
The Raven, the Buzzard.
The forked Kite, the bald Buzzard.
The Hen-driver, and others that I forbear to name. (pp. 28-29)

Questo elenco di nomi, per lo più desueti nella stessa lingua inglese, viene affrontato e risolto dal traduttore francese (p. 18) con una moltitudine di approcci che sembra quasi rispecchiare la varietà degli sforzi tesi all'interpretazione dell'originale:

- a. la giustapposizione di due sinonimi, di cui il primo rappresenta la denominazione pseudo-scientifica e il secondo la denominazione popolare: *faucon noble (tiercelet)* per *Falcon*;
- b. il calco: *le boquerel et le boqueret, le steletto [sic] d'Espagne*;
- c. il prestito: *le saker, le stanyel*;
- d. il calco definitorio in forma di esplicitazione: *la corneille rouge sang qui vient de Turquie, le faucon-milan qui vient de Virginie*;
- e. la giustapposizione di un calco al termine originale inglese posto fra parentesi: *l'oie-faucon (goshawk)*;
- f. la giustapposizione di un calco perifrastico al termine scientifico latino fra parentesi: *la terreur des poules (circus cyanæus)* per *the Hen-driver*;
- g. la perifrasi definitoria: *l'oiseau qui porte à la queue une bague colorée* per *Ringtail*.

Nella versione italiana si è cercato di rendere l'elencazione in modo da salvare la valenza discorsiva originaria, tenendo conto cioè che il lungo catalogo avicolo altro non è che parte dell'arringa di Auceps sulla falconeria, e non una

pagina di enciclopedia. Anche qui non mancano prestiti di denominazioni di specie inesistenti in Italia (“il bockerel”), giustapposizioni (“il falco spagnolo, o falco di palude”) e calchi definitivi, anche se costruiti in maniera più ellittica rispetto al francese (“la cornacchia rosso sangue della Turchia, il gheppio della Virginia”). *Ringtail*, reso in francese con *l’oiseau qui porte à la queue une bague colorée*, è tradotto in italiano sulla base della classificazione linneiana con “falco hudsoniano”, espressione senz’altro meno forzata di quella francese, ma anche meno icastica, giacché rinuncia all’immagine su cui fa perno la denominazione popolare inglese. Un’ultima particolarità della terminologia inglese è la presenza di appellativi maschili e femminili per molte delle specie citate da Auceps (ad esempio, le coppie *marlin* e *Jack marlin* o *Hobby* e *Jack*), laddove in francese e in italiano, non esistendo alcuna differenziazione lessicale tra il maschio e la femmina di una specie, si è optato per un’unica denominazione epicena: “il girfalco maschio e femmina”, “il lanario maschio e femmina”, “il sagro maschio e femmina”, ecc.

La difficoltà di sciogliere i nodi della terminologia scientifica con cui Walton contrappunta i discorsi dei vari oratori conduce in alcuni casi a disparità interpretative nella versione francese e in quella italiana, senza che si possa stabilire con ragionevole certezza quale delle due sia la più rispondente al pensiero dell’autore. Un esempio è il termine *Eires*, che figura subito dopo l’elenco appena citato, nel proseguo del discorso di Auceps (p. 29):

Gentlemen, if I should enlarge my discourse to the observation of the Eires, the Brancher, the Ramish Hawk, the Haggard, and the two sorts of Lentners, [...], it would be much, very much pleasure to me: but lest I should break the rules of Civility with you, by taking up more than the proportion of time allotted to me, I will here break off [...].

Nella versione italiana (p. 15), *Eires* diventa la circonlocuzione “falchetti non ancora addestrati”. L’interpretazione alla base di tale scelta è confortata – oltre che, beninteso, da un’adeguata ricerca su vocabolari storici della lingua inglese – dall’accostamento, nell’originale, delle voci *brancher* (denotante i falchi che iniziano a lasciare il nido) e *Ramish Hawk* (giovani falchi). Il testo francese (p. 19) ha invece *les eires*, accompagnato da una nota a piè di pagina, che recita sibillantemente: “*une des appellations de l’aigle femelle*”.

Passando al piano dello stile, John Buchan ([1901] 1987: XXII) parla di “*sweet persuasiveness*”, “*naturally-cadenced voice*”, “*deftness of phrase*”, “*use of mellifluous words*”, “*pleasant cadence of the sentences*” e infine “*an exercise in clear English*”, il tutto in una ventina di righe. In questo modo egli sintetizza molti dei tratti tradizionalmente attribuiti dalla critica allo scrittore inglese: chiarezza dell’espressione, ritmo cadenzato – anche se, per opinione pressoché unanime, non eccelse abilità versificatorie –, e maestria nella costruzione di frasi

scorrevoli e melate. Ciò non toglie che persino un estimatore come lui senta la necessità di ridimensionare in qualche modo la sequela di elogi tributati a Walton, sottolineando (Buchan [1901] 1987: XXI) che “*at its worst [his style] is monotonous, the sentence falling away into shapelessness and a flat and ugly close*”.

La costruzione frastica in Walton tende a sfrangiarsi maldestramente soprattutto nei monologhi di intento dottrinale, dove poca attenzione è rivolta all'interazione tra i personaggi, e quindi a una loro eventuale caratterizzazione contrastiva, e l'autore si concentra unicamente sui suoi intenti didascalici. La finalità enciclopedica di tali intermezzi dà a volte l'impressione che essi siano stati strutturati a partire da un nucleo di riflessione primario, al quale si è aggiunta una serie di considerazioni accessorie o citazioni di classici (introdotte per lo più dalla congiunzione *and*), man mano che sono venute alla mente dell'autore. La frase si dilata così a volte in modo tanto più fastidioso quando si considera la sua natura – nell'artificio letterario – di discorso orale. Un esempio di affastellamento di concetti in forma per lo più paratattica è il discorso (qui citato in parte) con cui Auceps magnifica le virtù dell'aria, l'elemento fondamentale per la sua attività di falconiere, rispetto a quelle della terra e dell'acqua, che caratterizzeranno i corrispondenti elogi di Venator e di Piscator.

And first, for the Element that I use to trade in, which is the Air, an Element of more worth than weight, an Element that doubtless exceeds both the Earth and Water; for though I sometimes deal in both, yet the Air is most properly mine, I and my Hawks use that most, and it yields us most recreation; it stops not the high soaring of my noble, generous Falcon; in it she ascends to such an height, as the dull eyes of beasts and fish are not able to reach to; their bodies are too gross for such high elevations; in the Air my troops of Hawks soar up on high, and when they are lost in the sight of men, then they attend upon and converse with the gods; therefore I think my Eagle is so justly styled, Joves servant in Ordinary: and that very Falcon, that I am now going to see deserves no meaner a title, for she usually in her flight endangers her self, (like the son of Daedalus) to have her wings scorched by the Suns heat, she flies so near it, but her mettle makes her careless of danger; for she then heeds nothing, but makes her nimble Pinions cut the fluid air, and so makes her high way over the steepest mountains and deepest rivers, and in her glorious carere looks with contempt upon those high Steeples and magnificent Palaces which we adore and wonder at; from which height I can make her to descend by a word from my mouth (which she knows and obeys), to accept of meat from my hand, to own me for her Master, to go home with me, and be willing the next day to afford me the like recreation. (p. 24)

Il passaggio non presenta particolari difficoltà di traduzione, ma obbliga quanto meno a una riflessione generale sull'opportunità di mantenere inalterata

l'interpunzione originale (come sceglie di fare Chassé per la versione francese), puntando così a un effetto straniante, o di modificarla al fine di agevolare la lettura, come si decide di fare per la traduzione italiana con l'aggiunta di alcuni punti fermi e la creazione di un ulteriore capoverso a introduzione del monologo. Nessun cambiamento invece appare necessario quanto all'ordine con cui si susseguono i pensieri dell'autore.

Un problema stilistico più spinoso ai fini della trasposizione, rispetto a quello evidenziato da Buchan, riguarda la tendenza di Walton a intraprendere percorsi sintattici tortuosi e ridondanti di incisi. Questa caratteristica è tipica del personaggio di Piscator, che proprio con la sua eloquenza persuade Venator a diventare un *brother of the angle* e sembra distinguersi da tutte le altre figure del libro proprio per una peculiare forbitezza espressiva, come si vedrà anche in seguito. Si consideri il frammento seguente:

But, my worthy friend, as I would rather prove my self a Gentleman, by being learned and humble, valiant, and inoffensive, vertuous and communicable, than by any fond ostentation of riches, or wanting those vertues my self, boast that these were in my Ancestors (and yet I grant that where a noble and ancient descent and such merits meet in any man, it is a double dignification of that person:) So if this Antiquity of Angling, (which for my part I have not forced,) shall, like an ancient family, be either an honour or an ornament to this vertuous Art which I profess to love and practice, I shall be the gladder that I made an accidental mention of the antiquity of it; of which I shall say no more but proceed to that just commendation with I think it deserves. (pp. 38-39)

La lunghezza della frase e l'accavallarsi delle interpolazioni rendono di difficile comprensione, almeno a una prima lettura, questa analogia tra i meriti – ottenuti per virtù propria o per via genealogica – tanto dagli esseri umani quanto dalla pesca. Difficile, in questo e in tanti casi analoghi, sfuggire alla tensione tra l'istinto del traduttore di esplicitare i nessi logico-causali del testo per facilitarne l'appropriazione da parte del lettore, e la necessità – a maggior ragione imperiosa se il testo da tradurre è un'opera letteraria – di astenersi da ogni banalizzazione lessicale, sintattica e stilistica. La soluzione scelta mantiene inalterato, soprattutto nella prima parte, l'andamento sinuoso della frase:

Ma, egregio amico mio, così come preferirei essere definito un gentiluomo avvalendomi della mia cultura, umiltà, ardimento, mitezza, virtù e socievolezza, piuttosto che ostentando ricchezze o vantando nei miei antenati virtù di cui io sono privo (e tuttavia, riconosco che esiste una doppia dignità nella persona in cui un'origine antica e nobile si combina a meriti individuali simili a quelli dei suoi antenati); allo stesso modo, non insisterò ulteriormente sull'antichità della pesca, caratteristica che, da parte mia, non ho considerato estremamente rilevante. Se

nondimeno, si dimostrasse che quest'arte virtuosa che professo di amare e praticare, è caratterizzata da un grande lignaggio, suo onore e ornamento, allora sarò tanto più felice di averne incidentalmente menzionato l'antichità. Su questa, quindi, non insisterò oltre, e procederò piuttosto a quelle giuste lodi che la pesca a mio parere merita. (p. 22)

La complessa proposizione originale è stata scissa nelle tre parti logiche che compongono il pensiero di Piscator: (i) la lunga similitudine tra i meriti umani e quelli della pesca a sua volta suddivisa con un punto e virgola in modo da farne risaltare gli elementi costitutivi ("così come"...; "allo stesso modo"...), (ii) l'ipotesi che si riallaccia alla conclusione dell'analogia precedente, e (iii) la conclusione dell'intero cappello introduttivo, con la promessa di passare alla trattazione di aspetti ben più rilevanti.

I problemi sorgono nella seconda frase della prima parte (quella introdotta da "allo stesso modo"), che in realtà non esiste nell'originale. La decisione di aggiungere una porzione di testo, il cui senso per inciso coincide con quello dell'ultima frase del capoverso (si veda la ripetizione del verbo "insistere") e introduce quindi una tautologia inesistente in Walton, sorge dalla necessità di completare la similitudine con cui si apre il paragrafo ("così come preferirei essere definito un gentiluomo..."). Quanto alla scelta di spersonalizzare la seconda parte (*if this Antiquity of Angling* → "se nondimeno si dimostrasse che quest'arte virtuosa..."), essa è legata a due esigenze: (i) evitare la ripetizione del termine *antiquity*, oltre che dell'aggettivo semanticamente affine *ancient*, e soprattutto, (ii) risolvere l'anacolutto che chiude il periodo, il quale appare evidente quando si provi a leggere il testo senza le sue numerose parentetiche: *if this Antiquity of Angling ... shall ... be either an honour or an ornament to this vertuous art ..., I shall be the gladder that I made an accidental mention of the antiquity of it*. L'estrema tortuosità della tramatura testuale ha evidentemente preso la mano a Walton, impedendogli di accorgersi di questo spostamento di soggetto dall'inizio alla fine della frase, ma obbligando in qualche modo il traduttore a riformulare la frase.

Eppure, malgrado le motivazioni di cui si è detto, a uno sguardo retrospettivo la traduzione italiana appare troppo distante dall'andamento dell'originale: è come se il traduttore, non essendo riuscito a districarne adeguatamente la tortuosità, abbia cercato di spiegarla al lettore con una lunga parafrasi, la quale però banalizza il testo e allunga eccessivamente l'esito traduttivo. Una versione più rispettosa del testo di Walton avrebbe potuto essere la seguente:

Ma, egregio amico mio, così come preferirei essere definito un gentiluomo avvalendomi della mia cultura, umiltà, ardimento, mitezza, virtù e socievolezza, piuttosto che ostentando ricchezze o vantando nei miei antenati virtù di cui io sono privo (e tuttavia, riconosco che esiste una doppia dignità nella persona in cui un'origine antica e nobile si

combina a meriti individuali simili a quelli dei suoi antenati); allo stesso modo, se la vetustà della pesca (su cui da parte mia non ho insistito) si rivelerà, proprio come un antico lignaggio, un onore o un ornamento di quest'arte virtuosa che professo di amare e praticare, allora sarò tanto più felice di averla incidentalmente menzionata. Di ciò quindi non dirò più oltre e procederò piuttosto a quelle giuste lodi che la pesca a mio parere merita.

3.2. Personaggi e idioletto

I vagabondaggi dei protagonisti nella campagna inglese offrono il destro a Walton per inserire nella narrazione un gran numero di situazioni e di tipi umani: locandiere, lattaie, zingari e contadini entrano nella vicenda fornendo, con i loro interventi, un gradevole contraltare ai monologhi di Piscator, alle poesie, ai canti e ai conversari. A un esame superficiale, i colloqui fra Piscator, Venator e Auceps, personaggi evidentemente appartenenti a una medesima classe sociale, non sembrano tendere a una caratterizzazione distintiva in termini linguistici o psicologici, il che, se pure può rappresentare una mancanza sul piano artistico, concorre ad accentuare nel lettore l'impressione di coesione dell'opera. Inoltre, anche i personaggi minori e di estrazione sociale presumibilmente più umile sembrerebbero esprimersi con modalità stilistiche e linguistiche assimilabili a quelle dei protagonisti. Ciò non toglie che a un più attento esame traspaia qualche differenza. Si è visto nell'esempio precedente come a Piscator – autentico demiurgo delle coscienze altrui – l'autore abbia voluto attribuire stilemi più aulici rispetto ai suoi interlocutori, oltre che più atti alla persuasione. A ciò fanno da contrappunto il frequente uso di colloquialismi e lo stile generalmente meno curiale che caratterizza i discorsi di alcuni personaggi minori. Un esempio di discrasia è fornito dal seguente dialogo tra Piscator e la lattaia:

Piscator. [...] *God speed you good woman, I have been a-Fishing, and am going to Bleak-Hall, to my bed, and having caught more Fish than will sup my self and my friend, I will bestow this upon you and your Daughter, for I use to sell none.*

Milk-maid. *Marry God requite you Sir, and we'll eat it chearfully: and if you come this way a Fishing two months hence, a grace of God I'll give you a Sillybub of new Verjuice in a new made Hay-cock, for it, And my Maudlin shall sing you one of her best Ballads [...].*(p. 80)

L'apostrofe di Piscator rivela una serie di scelte sofisticate che investono sia il piano lessicale (*I use to sell none* o *I will bestow this upon you*, in contrasto con l'espressione – identica di senso, ma ben più ordinaria – della lattaia *I'll give you*) sia la costruzione ipotattica (*and having caught more Fish than will*

sup my self and my friend, I will...), tipica di chi sa strutturare bene il proprio pensiero. La risposta della lattaia, al contrario, si esplica nell'ambito di una sequenza paratattica in cui la congiunzione iterata *and* sembra accentuare la foga del discorso (*and we'll eat it chearfully: and if you come this way, ... and my Maudlin shall sing...*). La maggiore informalità del registro della lattaia è attestata non solo dall'uso di termini correnti come il già notato *give* a fronte del *bestow* di Piscator, e da espressioni popolari come *a grace of God*, ma anche dall'impiego di forme verbali abbreviate (*we'll eat, I'll give you*). Quest'ultimo elemento, in particolare, che caratterizza tutti i personaggi dell'opera, manca quasi del tutto in Piscator (*I have been a-fishing, I will bestow*), a segno della maggiore solennità delle sue parole.

Se non è facile rinvenire nel testo originale i segni linguistici di una disparità di censo tra i vari personaggi, ancora più ardua è l'impresa di trasferire interlinguisticamente le poche peculiarità idiolettiche incontrate. La traduzione italiana non avrebbe potuto rendere tali peculiarità se non attraverso una forzatura (ad esempio, orientandole verso forme dialettali o varietà diastratiche): in questo modo, però, si sarebbe corso il rischio di una caratterizzazione caricaturale in palese contrasto con le finalità dell'opera. L'esito traduttivo mostra quindi per forza di cose una tendenza al livellamento linguistico più marcata che nell'originale:

Piscator. [...] Che Dio vi protegga, buona donna. Sono stato a pescare e mi sto recando a Bleak Hall, nel mio letto. Poiché ho preso più pesce di quanto basti per la mia cena e per quella del mio amico, regalerò questo a voi e a vostra figlia, giacché non sono solito vendere ciò che pesco.

Lattaia. In fede mia, che Dio ve ne renda merito, signore: mangeremo il vostro pesce con piacere e se, da qui a un paio di mesi, a Dio piacendo, vi trovaste a passare da queste parti per andare a pescare, vi darò in cambio una quagliata con agresto nuovo che mangerete seduto su un mucchio di fieno appena preparato e la mia Maddalena vi canterà una delle sue migliori villanelle [...]. (p. 54)

L'intento di Walton non è sottolineare le differenze di classe fra i personaggi, bensì accentuare, in una sorta di afflato ecumenico, la loro appartenenza a una classe di creature accomunate da un'unica, divina sensibilità. Il *Compleat Angler* è un inno costante alla creazione¹³ e alla contemplazione dell'universo, non per niente il primo capitolo pullula di brani tratti dal poema sacro *La première semaine* (1578) del Du Bartas.¹⁴ L'idea panteistica della divinizzazione del creato permea di sé tutta l'opera e sembra

13 Non è un caso che, nel suo saggio, Miguel de Unamuno (1966) faccia un riferimento esplicito al francescano *Cantico delle creature*.

14 Nella traduzione di Joshua Sylvester del 1605.

quasi impedire a Walton di caratterizzare i propri personaggi in forma contrastiva: nel *Compleat Angler* non solo non esistono buoni e cattivi, ma tutti si esprimono con pari urbanità, indipendentemente dal posto che presumibilmente occupano nella gerarchia sociale. L'unica eccezione è costituita da Piscator, le cui modalità argomentative sono ben più complesse di quelle delle altre *dramatis personae*. Questa differenza, lo si è visto, è legata anzitutto al suo ruolo di persuasore che, per essere credibile, necessita di adeguate capacità oratorie. Eppure è difficile non vedere nel saggio pescatore un'emanazione dello stesso autore, e questa impressione si conferma al confrontare le caratteristiche espositive di Piscator con quelle di Izaak Walton, nei momenti in cui questi si esprime in prima persona. Il frammento che segue è tratto dall'epistola dedicatoria (a John Offley) premessa al libro e firmata dall'autore, ma avrebbe potuto essere facilmente pronunciato da Piscator, tanto si confà alle caratteristiche lessicali e sintattiche esaminate in precedenza:

Sir, this pleasant curiosity of Fish and Fishing, (of which you are so great a Master) has been thought worthy the Pens and Practices of divers in other Nations, that have been reputed men of great Learning and Wisdom, and amongst those of this Nation, I remember Sir Henry Wotton (a dear lover of this Art) has told me that his intentions were to write a Discourse of the Art, and in praise of Angling, and doubtless he had done so, if death had not prevented him; the remembrance of which hath often made me sorry, for if he had lived to do it, then the unlearned Angler had seen some better Treatise of this Art, a Treatise that might have prov'd worthy his perusal, which (though some have undertaken) I could never yet see in English. (p. 4)

3.3. La dimensione poetica

Nella sezione precedente si è visto come la caratterizzazione idiolettica dei personaggi, seppure non meglio definita e non essenziale alla natura del testo, venga fatalmente a perdersi nel passaggio traduttivo. Un secondo caso di ipotraduzione riguarda l'elemento poetico presente nel *Compleat Angler*, che si esaminerà brevemente in quest'ultima sezione.

Il *Compleat Angler*, lo si è visto a più riprese, è un'opera variegata sul piano non solo tematico, ma anche espressivo: la struttura dialogica si alterna infatti a momenti narrativi, a descrizioni e ad argomentazioni, e alle più svariate forme poetiche. La traduzione della poesia, momento di per sé estremamente complesso che necessita di innegabili conoscenze tecniche, è resa ulteriormente complicata in questo caso da una serie di considerazioni di fondo, tra cui la natura ancillare dell'elemento poetico rispetto alle finalità del testo, la compresenza di testi originali inglesi e tradotti (si pensi, appunto, alla *Settimana*

del Du Bartas, che richiederebbe semmai di essere trasposta alla luce dell'originale francese) e, infine, l'estrema varietà dei metri utilizzati: pentametro giambico, anche in forma non rimata (*blank verse*) e a rima baciata (*heroic couplet*), il *common meter* tipico delle ballate, il tetrametro giambico, ecc. La congerie di forme poetiche risulta particolarmente spiazzante perché può indurre alla tentazione di stabilire volta per volta equivalenze ritmiche accettabili tra metro inglese e metro italiano. Inutile dire che si tratta di un'operazione impervia e arrischiata, tranne nei pochi casi consacrati dalla tradizione.¹⁵ Un'ultima considerazione preliminare al problema della traduzione degli spazi poetici in Walton è legata all'uso della rima, la cui musicalità è destinata a disperdersi già solo in ragione dei mutamenti intervenuti nella pronuncia del *Modern English*¹⁶ dal XVII secolo ai giorni nostri. Questo problema riguarda ovviamente non poca della produzione poetica inglese: ad esempio, nel lasso di tempo relativamente esiguo di una decina di generazioni i ben noti versi di Alexander Pope (*Essay on Criticism* ii, 325)

*Good-nature and good-sense must ever join;
To err is human, to forgive, divine*

o (*The Rape of the Lock* iii, 7)

*Here thou, great Anna! whom three realms obey,
Dost sometimes counsel take – and sometimes Tea,*

hanno perso parte della loro armonia – anche se non della loro garbata arguzia –, dati i cambiamenti sopraggiunti nel frattempo nella pronuncia di *join* e *tea*, che ai tempi di Pope dovevano rimare rispettivamente con *divine* e *obey* (cfr. Baugh 1957: 18).

Dato che, come si è visto, il *Compleat Angler* non si propone al lettore come opera specificamente poetica, tutte le osservazioni finora esposte hanno condotto naturalmente, seppure a malincuore, alla decisione di rendere in versi sciolti i carmi inseriti nel corso della narrazione. Nonostante la ricerca, all'evenienza, di soluzioni allitteranti in grado di restituire almeno in parte il ritmo originale, l'esito finale è quasi sempre sconsigliato, giacché la perdita degli accenti ritmici che scandiscono il verso è quasi totale. L'inadeguatezza

15 Gli esempi più noti sono il *blank verse* (pentametro giambico non rimato), sovente adattato alle forme del più classico dei versi italiani, l'endecasillabo, e l'alessandrino francese, di solito riprodotto dagli autori nostrani con il verso martelliano.

16 Cioè l'ultima fase evolutiva della lingua inglese, dal 1500 ca. ai giorni nostri, riconosciuta dai glottologi (cfr. Baugh 1957: 59), dopo l'*Old English* (450 ca. - 1150 ca.) e il *Middle English* (1150 ca. - 1500 ca.).

della traduzione italiana appare maggiore nei casi in cui più incalzante è il ritmo, come nelle villanelle e nelle ballate, in cui cioè la forma supera per importanza l'enunciato, mentre il risultato è più accettabile per i versi di indole più contemplativa (come ad esempio quello dei poeti metafisici Donne e Herbert), per i quali la strutturazione in versi è finalizzata a dare un ordine alla parola poetica, ma non è preponderante rispetto al contenuto. Un esempio intermedio è costituito dalle tre stanze¹⁷ che seguono, tratte dalla seconda parte di un contrasto amoroso, ma recitate da una donna ormai anziana:

*If all the World and Love were young,
And truth in every Shepherds tongue,
These pretty pleasures might me move
To live with thee, and be thy Love.
[...]
The flowers do fade, and wanton fields
To wayward Winter reckoning yields,
A hony tongue, a heart of gall,
Is fancies spring, but sorrows fall.
[...]
But could Youth last, and love still breed,
Had joys no date, nor age no need;
Then those delights my mind might move,
To live with thee, and be thy Love. (p. 83)*

Le due successioni di quaternari a rima alternata conferiscono un carattere impetuoso e trascinate al canto. Il verso sciolto adottato nella traduzione produce un'impressione più melanconica che è però in sintonia con l'argomento trattato, la primavera e la giovinezza che lasciano il posto all'inverno e alla vecchiaia:

*Se il mondo intero e l'amore fossero giovani,
E la verità dimorasse nella lingua di ogni pastore,
Questi bei piaceri potrebbero spingermi
A vivere con te, ed essere il tuo amore.
[...]
I fiori avvizziscono, e i campi allegri
Cedono il passo al capriccioso inverno,
Lingua di miele, cuore di fiele,
Primavera di allegria, autunno di pene.
[...]
Ma se la giovinezza potesse durare e l'amore rinnovarsi,
Se le gioie non avessero tempo, né età né bisogni,
Allora i piaceri che descrivi potrebbero muovere il mio animo
A vivere con te ed essere il tuo amore. (p. 56)*

17 Rispettivamente la prima, la terza e l'ultima.

4. Conclusioni

Se l'opera letteraria attraversa lo spazio e il tempo ammantata da un'aura di inviolabile perfezione – come un assioma che non va discusso, ma unicamente accettato –, anche la più impeccabile delle traduzioni sembra presentare, quasi per caratteristiche ontologiche, un risvolto di imperfezione e di non definitività. Ritornare indietro negli anni per giudicare criticamente una propria traduzione è un'operazione ardua e non di rado fastidiosa: ciò che all'epoca è stato letto e riletto da sé e da altri, setacciato alla luce delle presunte intenzioni dell'autore e della propria coscienza di traspositore, a distanza di anni può apparire inadeguato a rendere una sfumatura nascosta nei meandri della sintassi, a far giustizia di una linea interpretativa secondaria, a compensare il senso di una perdita nel passaggio linguistico. Questa sensazione di definitiva sconfitta, talora avvertita anche nel caso in esame, nasce in definitiva da un falso presupposto. La frustrazione del traduttore, il quale ambirebbe a un risultato artistico valido al pari dell'originale, non ha una vera ragione d'essere, giacché – con buona pace delle teorie decostruzionistiche e salvo casi molto sporadici – il testo fonte e la sua trasposizione si situano su livelli estetici paralleli e non coincidenti: lo dimostra il fatto che anche le traduzioni più celebrate, vedi ad esempio le versioni shakespeariane di A.W. Schlegel, non indurrebbero nessuna persona seria a istituire un confronto qualitativo con gli scritti del Bardo.

Eppure, è spesso grazie a trasposizioni tutt'altro che felici che le esperienze letterarie di paesi lontani penetrano nella nostra coscienza culturale. Si pensi ad esempio alle prime traduzioni italiane della prosa russa dell'Ottocento, le quali – basandosi per lo più su riduzioni francesi più che disinvolve – non potevano certo dirsi modelli di attenzione filologica all'originale, ma hanno avuto comunque il merito di costituire la prima presa di coscienza degli italiani con quella particolare temperie letteraria. L'iter che ha condotto all'elaborazione del *Pescatore perfetto*, e che si è cercato di descrivere in sintesi nelle pagine che precedono, è stato motivato soprattutto dalla volontà di facilitare la conoscenza del lettore italiano con un autore ancora poco noto nel nostro paese. Il favore con cui il volume è stato accolto in Italia al tempo stesso da anglisti (*anglicists*) e pescatori (*anglers*) fa sperare che tale obiettivo sia stato almeno in parte raggiunto.

Riferimenti bibliografici

- Bassnett S. (1980) *Translation Studies*, London, Methuen.
Baugh A. (1957) *A History of the English Language*, New York, Appleton-Century-Crofts, Inc.

- Buchan J. ([1901] 1987) "Introduction", in I. Walton, *The Compleat Angler*, Oxford, Oxford University Press, pp. VII-XXIV.
- D'Elia G. (1993) "Introduzione", in I. Walton, *Il pescatore perfetto*, Bari, Ladisa, pp. V-XIV.
- Petit Robert (1995) *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Pignata P. (1973) "Walton, Izaak", in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, vol. XIX, Torino, UTET, p. 636.
- Praz M. (1951) *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni.
- Rega L. (2001) *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET.
- Schleiermacher ([1813] 1963) "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", in *Das Problem des Übersetzens*. Hrsg. von H.J. Störig, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, pp. 38-70.
- Steiner G. (1994) *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, 2^a ed.. Trad. di R. Bianchi e C. Béguin, Milano, Garzanti.
- Unamuno, M. de (1966) "El Perfecto Pescador de Caña, después de leer a Walton", in *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Escelicer.
- Venuti L. (1992) "Introduction", in *Rethinking Translation – Discourse, Subjectivity, Ideology*. Ed. by L. Venuti, London/New York, Routledge, pp. 1-17.
- Venuti L. (1995) *The Translator's Invisibility*, London/New York, Routledge.
- Vinay J.P. & Darbelnet J. (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Marcel Didier.
- Walton I. (1986) *Le Parfait Pêcheur à la Ligne ou le divertissement du contemplatif*. Trad. par C. Chassé, Montbonnot-St. Martin, Jérôme Millon.
- Walton I. ([1653] 1987) *The Compleat Angler*, Oxford, Oxford University Press.
- Walton I. (1993) *Il pescatore perfetto*. Trad. di D. Cosmai, Bari, Ladisa.