

*Anna Laura e Giulio Lepschy*

TRADUZIONE E AUTOTRADUZIONE.  
SU UN ROMANZO  
DI CAROLINA INVERNIZIO

*Traduzione e autotraduzione<sup>1</sup>*

In situazioni di bilinguismo si incontrano espressioni considerate equivalenti, senza che una si presenti come originale e l'altra come tradotta, per esempio in istruzioni per l'uso, etichette, avvertenze quali «vietato fumare» e «no smoking», accordi o trattati internazionali in cui testi in lingue diverse vengano giudicati ugualmente validi e autorevoli, e non ritenuti uno originario (o *traducendo*), e l'altro derivato (o *traducente*).<sup>2</sup>

Un caso particolare, ben noto nella tradizione europea, sia nella cultura classica, sia in quella medioevale e moderna, riguarda singoli autori bilingui che usino lingue diverse, come greco e latino, latino e volgare, o volgari diversi, o, in contesto italiano, lingua letteraria e uno o più dialetti.

Possiamo anche trovare autori che producono una stessa opera in due idiomi diversi, come Pirandello che scrive *Liolà* prima per la scena, in siciliano (1916), poi, l'anno successivo, in italiano per chi aveva difficoltà a seguire il dialetto, e infine, sempre per il teatro, in italiano

<sup>1</sup> Questo testo italiano si fonda su una versione del saggio presentato in inglese alla Miscellanea in onore di Franco Marengo.

<sup>2</sup> Giulio Lepschy, *Tradurre e traducibilità. Quindici seminari sulla traduzione*, Aragno, Torino 2009, pp. 10-11.

(1928).<sup>3</sup> Un altro esempio, di un testo scritto in due lingue, ci è offerto da Annie Vivanti che pubblica *The Devourers* prima in inglese (1910) e poi in una versione italiana intitolata *I divoratori*.<sup>4</sup>

Qui parleremo di un romanzo di Carolina Invernizio, uscito in piemontese col titolo *Ij delit d'na bela fia* (1889-1890) e in italiano come *Storia d'una sartina* (1892).<sup>5</sup> In un articolo dedicato a questi due romanzi circa trent'anni fa, uno dei due autori di questa comunicazione notava che, forse per la diversità dei titoli, a quanto pare non era stato osservato (neppure nella moderna ristampa del testo piemontese),<sup>6</sup> che si trattava dello stesso romanzo. Sembra che *Ij delit*, pubblicato in 21 puntate settimanali su «L birichin», sia l'unico romanzo in piemontese di Carolina Invernizio. Si è manifestata qualche incertezza riguardo alla lingua di un altro romanzo, *Il piccolo di Vanchiglia* (*L cit d'Vanchija*) (1895). Le parole piemontesi nel titolo si riferiscono a un noto criminale della zona di Vanchiglia a Torino, conosciuto come *L cit d'Vanchija*, ma il testo del romanzo è integralmente in italiano.

### *Piemontese o toscano?*

Dai suoi romanzi appare chiaro che Carolina Invernizio usava correntemente sia l'Italiano sia il Piemontese. Non ci è capitato di trovare dichiarazioni esplicite riguardo alla sua lingua materna, ma questo non sorprende nel contesto dell'Italia della seconda metà dell'Ottocento. Era nata a Voghera, che allora apparteneva al Piemonte, nel 1851 (sebbene desse come data di nascita il 1858 o il 1860). Il padre era un funzionario del dazio, e dopo una promozione la famiglia si spostò a Firenze nel 1865.<sup>7</sup> Nel 1877 Salani pubblicò il suo primo romanzo, *Rina o l'angelo delle Alpi*. Ma esistono precedenti esperienze letterarie:

<sup>3</sup> Si veda Anna Laura Lepschy, in corso di stampa in «Cuadernos de Filología Italiana» [Madrid].

<sup>4</sup> Anna Laura Lepschy, *Are there rules of the game? Invernizio, Vivanti, Liala and the popular novel*, «The Italianist», 23, 2003, pp. 321-335.

<sup>5</sup> Anna Laura Lepschy, *Carolina Invernizio's Ij delit d'na bela fia and Storia d'una sartina*, «Italian Studies», 34, 1979, pp. 93-104.

<sup>6</sup> Carolina Invernizio, *Ij delit d'na bela fia*, Viglongo, Torino 1976.

<sup>7</sup> Giovana Ioli, *I due volti di Carolina*, in Guido Davico Bonino, Giovanna Ioli, a cura di, *Carolina Invernizio. Il romanzo d'appendice*, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1983, p. 135.

l'autrice diciassettenne era stata espulsa dalle Scuole Normali di Firenze per aver scritto una narrazione considerata sconveniente,<sup>8</sup> e nel 1876 aveva pubblicato con l'editore Barbini di Milano il «bozzetto sociale» *Un autore drammatico*.<sup>9</sup> Nel 1881 sposò Marcello Quinterno, un tenente dei bersaglieri, con il quale rientrò in Piemonte, prima a Torino, nel 1896, e poi a Cuneo, nel 1914, dove morì due anni dopo.

Sembra ragionevole considerarla come una parlante di madre lingua sia italiana sia piemontese, anche se oggi un linguista troverebbe difficile documentare precisamente queste definizioni, e analizzare la sua competenza tanto nel Piemontese, parlato e scritto, usato a Voghera, Torino e Cuneo, quanto nell'italiano usato a Firenze, dove passò molti anni. La lingua letteraria nel periodo fra Otto e Novecento, quando Carolina componeva i suoi romanzi, era una lingua prevalentemente scritta piuttosto che parlata.

Umberto Eco ha osservato che Carolina Invernizio «ha il coraggio di inventare una lingua narrativa. La inventa in un modo singolare, dove non si sa se lodare maggiormente l'astuzia commerciale, l'innocenza incosciente, l'intuizione profonda [...] usa un italiano che, letto oggi, sembra ancora (benché brutto) abbastanza moderno [...] [È] questo italiano che rende l'Invernizio così popolare».<sup>10</sup> Di fatto, se non fosse per l'ambiguità della designazione, si sarebbe tentati di considerarlo un esempio di «italiano popolare».

### *Fortuna critica delle galline*

Nello *Pseudolus* (I, I, 30) di Plauto, riguardo a una grafia indecifrabile si dice: *has quidem gallina scripsit*. Oggi è quasi impossibile trovare un riferimento alla Invernizio e alla letteratura popolare senza un rinvio alla frase di Gramsci: «questa onesta gallina della letteratura»

<sup>8</sup> Guido Davico Bonino, *Introduzione*, in Guido Davico Bonino, Giovanna Ioli, op. cit. p. 7.

<sup>9</sup> Ricardo Reim, *Introduzione*, in Carolina Invernizio, *Nero per signora*, a cura di Riccardo Reim, Editori Riuniti, Roma 1986, p. xxiii; Riccardo Reim, *Introduzione*, in Carolina Invernizio, *Tre storie in giallo e nero*, Armando, Roma 2002, p. 5.

<sup>10</sup> Umberto Eco, a cura di, *Tre donne intorno al cor...*, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 22-23.

e «questa onesta gallina della letteratura popolare».<sup>11</sup> Edizioni diverse di *Letteratura e vita nazionale* differiscono leggermente nel citare questo passo. L'espressione è curiosa perché manca dell'acume e della penetrazione che normalmente ci aspettiamo da Gramsci. «Cervello da gallina» si riferisce di solito a una stupida meschinità che non è caratteristica della letteratura popolare né un tratto dei romanzi della Invernizio. Ci si chiede se Gramsci abbia creato lui questa frase infelice ma fortunata, o se avesse in mente altri critici. L'espressione non si trova nello sgradevole e presuntuoso saggio di ironia offerto da Giovanni Papini (1916),<sup>12</sup> a cui rinvia Gramsci.

A questo proposito ricordiamo un passo segnalatoci dal nostro collega Alessandro Carlucci che sta preparando un PhD su Gramsci all'Università di Londra. In una lettera alla madre del 25 aprile 1927 Gramsci scrive: «quelle galline, che non facevano mai l'uovo, mi hanno beccato e rovinato tre o quattro romanzi di Carolina Invernizio (meno male!)».<sup>13</sup> Invernizio era tradizionalmente apprezzata per la regolarità con cui produceva romanzi come se fossero stati uova.<sup>14</sup> Fino a non molti anni fa essa era stata disprezzata e trascurata dai critici accademici; ma aveva risposto tranquillamente: «Io ho dei critici un'allegria vendetta. Ché le mie appassionate lettrici ed amiche sono appunto le loro mogli, le loro sorelle».<sup>15</sup>

### *Cbi la leggeva?*

Molti romanzi di Carolina Invernizio erano designati come «romanzo storico sociale» o «romanzo sociale», e a volte questo aspetto era particolarmente sensibile, come in *I drammi degli emigrati* (1910), che

<sup>11</sup> Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere*. Edizione critica dell'Istituto Gramsci. A cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975: Quaderno III, 1930, p. 344; Quaderno XXI, 1934-1935, p. 2118.

<sup>12</sup> Giovanni Papini, *Scrittori e artisti* (Tutte le opere, IV), Mondadori, Milano 1959, pp. 1325-1330.

<sup>13</sup> Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*. A cura di Sergio Caprioglio e Elsa Fubini, Einaudi, Torino 1965, p. 80.

<sup>14</sup> Andrea Viglono, *La Invernizio e il romanzo in piemontese*, in Guido Davico Bonino, Giovanna Ioli, a cura di, *op. cit.*, p. 82.

<sup>15</sup> Riccardo Reim, Introduzione, in Riccardo Reim, a cura di, in Carolina Invernizio, *Nero per signora*, *op. cit.*, p. xxxviii.

fu ufficialmente criticato per aver illustrato la promiscuità e l'estrema miseria che dovevano tollerare gli italiani che emigravano per l'America all'inizio del secolo. Gli interessi sociali si erano già manifestati in una conferenza tenuta da Carolina Invernizio nel 1890 alla Società Operaia di Napoli su *Le operaie italiane* in cui deplorava lo sfruttamento subito in particolare dalle donne della classe lavoratrice. Il suo desiderio di rivolgersi con i suoi scritti a un pubblico popolare e sprovvisto di mezzi risulta anche dal biglietto con cui rispose ai complimenti di Sibilla Aleramo: «Grazie per le buone parole. Ho scritto per la gente che cammina a piedi».<sup>16</sup>

È probabile che i suoi romanzi in italiano fossero diffusi largamente nelle classi popolari, ma che un libro in piemontese avesse un pubblico per certi aspetti più limitato, di persone capaci di leggere sia l'italiano sia il dialetto. Chi sapeva solo il dialetto e non l'italiano a quell'epoca era probabilmente analfabeta, e quindi non era in grado di approfittare di romanzi in dialetto.

### *La trama dei due romanzi*

Qui in uno schematico riassunto faremo seguire ai nomi e ai luoghi della versione piemontese (*Delit*) quelli della versione italiana (*Storia*).

Clarín / Giselda, la bella sartina, figlia di una madre cieca e di un padre alcolizzato, sedotta e abbandonata, partorisce segretamente una bambina, la strangola, e si disfa del cadavere gettandolo in un fossato / nell'Arno. Quando l'infanticidio viene scoperto, al processo essa rifiuta di rivelare l'identità del seduttore e viene condannata a tre anni di prigionia. Mentre la ragazza sconta la pena, la madre non sopravvive al dolore, e il padre muore in un incidente stradale. Dopo la scarcerazione essa viene accolta da una vicina di buon cuore, Maddama Ghitin / Giulia. La protagonista si reca a Milano dove, travestita da uomo, riesce a farsi ricevere dall'amante che l'aveva abbandonata, Gerard / Gerardo, un conte, che sta per sposare la figlia di un marchese, Luisa / Amalia. La sartina indignata lo colpisce a morte con un acuminato pugnale, ma prima di morire il conte la perdona, e lascia una lettera per la sua fidanzata in cui dichiara di essersi suicidato.

<sup>16</sup> A. Cantelmo, *Carolina Invernizio e il romanzo d'appendice*, Atheneum, Firenze 1992, p. 37.

Clarín / Giselda torna a Torino / Firenze e si annega gettandosi nel Po / nell'Arno.

Gli avvenimenti sono esattamente paralleli, ma come vedremo ci sono piccole differenze nella struttura e nella tecnica narrativa. Vale la pena di segnalare una minuta variante nei fatti narrati, che illumina di una luce diversa i rapporti fra la sartina e il conte. Durante l'incontro a Milano, dopo i tre anni passati da Clarín / Giselda in prigione, dalla versione piemontese emerge che i due protagonisti si erano incontrati cinque anni prima. Dalla versione italiana risulta invece che il loro rapporto risale a quattro anni innanzi e il conte dichiara di averla amata solo per qualche mese. Senza dichiarazioni esplicite, il testo piemontese sembra presupporre un legame più serio e un periodo più lungo che porta alla gravidanza, e quindi attribuisce al conte una maggiore responsabilità, mentre il testo italiano, pur senza assolvere il conte, presenta la relazione come più transitoria.

L'elemento più drammatico nella narrativa è forse l'uccisione della neonata, e va sottolineato che l'infanticidio era una questione vigorosamente discussa alla fine dell'Ottocento, come si può vedere tra l'altro dal testo di Francesco De Cola Proto del 1874 e dallo studio di Adriano Stoppato del 1887.<sup>17</sup>

### *Due brani a confronto*

Confronteremo alcuni aspetti di un episodio da *Delit* e da *Storia* (notevolmente più lungo nel testo italiano) la notte in cui Clarín / Giselda elimina il cadaverino della neonata.

*Delit*, p. 49

Clarín l'è andait ant la soa stanssia.

'L temp a l'era oribil, pròpi coi temp favorevoi ai delit: neir, piovos, tempestos: d'antant antant a losnava, 'l vent a smiava ch'a voreissa fe andè giù le muraie dle cà.

– A va giusta bin – a l'ha mormorà Clarín, ch'a l'avìa pressa 'd finila.

<sup>17</sup> Francesco de Cola Proto, *L'infanticidio*, Capra, Messina 1878; Alessandro Stoppato, *Infanticidio e procurato aborto. Studio di dottrina, legislazione e giurisprudenza penale*, Drucker e Tedeschi, Padova 1887. Si veda anche Patrizia Guarnieri, *Madri che uccidono. Diritto, psicologia e mentalità sull'infanticidio dal 1810 ad oggi*, in Mimma Bresciani Califano, *Sapere e narrare. Figure della follia*, Olschki, Firenze 2005, pp. 145-174.

A s'è butasse an testa an fassolet, l'ha durvì 'l burò, l'ha pià 'l cadaverin 'd soa pcita; peui, pian pian, a l'è surtia d'an soa stanssia, a l'ha durvì la pòrta ch'a dasìa sla scala, e, 'n moment dòp, a l'era 'nt la strà.

Clarín a l'ha subit goardasse antorn, a l'ha vist gnun, e lòn a l'ha daie corage, seben una specie 'd sudor freid ai coreissa pèr la vita, a s'è butasse a core verss i prà. Còsa diau voria fè? Sbarassesse 'd col mortin...

'Nvece 'd fichelo tranquilament an mes a l'erba, a l'ha campalo ant un fossal.

*Sartina*, pp. 43-44

Giselda era sola nella sua camera.

Batteva la mezzanotte.

– È l'ora, – mormorò la disgraziata che aveva fretta di finirla.

Si mise in capo una pezzuola di lana, si avvolse il corpo in un ampio scialle, ed aperto l'armadio, tolse l'involto che conteneva il cadavere della sua bambina.

La sensazione che provò a quel contatto, sarebbe impossibile descriverla. Fu uno squarciamiento dolorosissimo, ma non durò che un istante. Giselda finì per stringere con moto convulso quel funebre fagotto. Che passava nel suo spirito? Aveva conservato il suo sangue freddo o agiva sotto l'impeto di una ispirazione esaltata, folle?

Non lo sapremmo dire. Il fatto sta, che Giselda accese risoluta un cerino, spense il lume che era sulla tavola, e con una calma spaventosa, uscì dalla camera, aprì pian piano la porta che dava sulla scala, la lasciò accostata, e adagio adagio discese in strada, senza incontrare alcuno.

Il tempo era proprio orribile: il vento impetuoso fischiava cupamente, e pareva allo orecchio di Giselda di sentire come dei fremiti, delle grida di aiuto.

Ella aveva spento il suo cerino e per un minuto rimase ritta sul gradino, che era dinanzi alla porta di casa, guardando a dritta ed a sinistra. La strada era perfettamente deserta...

Allora Giselda si lanciò correndo dalla parte di via dei Serragli e costeggiando i muri delle case, si diresse verso l'Arno.

Chi l'avesse veduta, col volto animato, gli occhi brillanti, il corpo agitato da un tremito convulso, non avrebbe potuto far a meno di pensare, che qualche funesto pensiero passasse nell'anima di lei.

Il tragitto non era lungo. E l'andatura di Giselda si faceva sempre più rapida.

Giunse fino alla spalletta dell'Arno. Il fiume era gonfio, minaccioso; le acque si frangevano sotto gli archi del ponte, con un sordo e lungo frastuono.

Giselda volse un rapido sguardo all'intorno, e le parve di essere sola. Allora sollevò il fagotto che teneva sotto lo scialle, e con un gesto violento lo gettò nel fiume.

In *Delit* il brano si apre con Clarín che si rifugia nella sua camera, e il tono emotivo è appropriatamente preparato dal temporale e dalla violenza del vento. In *Storia* le intemperie vengono descritte, più convenzionalmente, solo dopo che Giselda è uscita di casa, e il suono del

vento pare ricordare «dei gemiti, delle grida di aiuto». *Delit* continua con Clarin che si getta in testa un fazzoletto, toglie il cadaverino dal cassetto dove l'aveva nascosto la notte prima, e scende in istrada. Notiamo il suffisso affettivo usato dal narratore per indicare le intime emozioni di Clarin: «l' cadaverin 'd soa pcita».

In *Storia* invece si trova un riferimento più lungo e formale ai sentimenti di Giselda. Quando essa solleva il corpicino, «la sensazione che provò a quel contatto, sarebbe impossibile descriverla». Seguono varie domande come: «Che passava nel suo spirito?», e la conclusione è che non siamo in grado di dirlo. C'è una descrizione particolareggiata della giovane che accende una candela, spegne il lume nella stanza, ecc. con specificazioni che rendono più esplicita la narrativa: «accese risoluta», «calma spaventosa», «apri pian piano», «adagio adagio discese». E solo a questo punto emerge la descrizione della notte.

In *Delit* Clarin, appena esce sulla strada, si preoccupa di controllare che non ci sia nessuno, e vengono introdotte considerazioni psicologiche che motivano le sue scelte: «lòn a l'ha daie corage, seben una specie 'd sudor freid ai coreissa pèr la vita», come premessa per l'azione successiva, che di nuovo tocca il lettore con il patetico diminutivo «mortin». Il narratore continua a guidarci, offrendo un'alternativa fra l'atto più controllato di nascondere il corpo (si noti l'avverbio sorprendente) «tranquillament an mes a l'erba», e il ricorso a un gesto più brusco e disperato, «campalo ant un fossal». Questa sequenza breve ed energica è invece resa in *Storia* con un resoconto più esplicito. Dopo che Giselda ha scrutato la strada, spegne la candela, si immerge nelle tenebre e si avvia verso l'Arno. Il narratore interviene di nuovo, descrivendo l'aspetto della protagonista e ricorrendo ad aggettivi più scontati: «volto animato [...] occhi brillanti [...] tremito convulso [...] funesto pensiero [...] fiume gonfio e minaccioso [...] rapido sguardo [...] gesto violento».

Come si è notato nell'articolo del 1979 che offriva un confronto complessivo fra i due romanzi, alcuni dei tratti che appartengono necessariamente al romanzo popolare sono più prominenti in *Storia* che in *Delit*. Le espressioni convenzionali che abbondano in *Storia* costituiscono un tratto positivo e non un difetto, perché i lettori volevano essere avvinti dalla trama, piuttosto che sorpresi dal linguaggio. *Delit* è un testo più spoglio e rigido e meno melodrammatico, ma il melodramma era un ingrediente importante nel romanzo popolare. *Delit* è un romanzo più originale, adatto al pubblico a cui si rivolge, ma *Storia* è meglio riuscito come esempio tipico nel suo genere.