

Periodico transadornese dei traduttori italiani

Direzione generale della Traduzione

Commissione europea

<http://ec.europa.eu/translation/italian/magazine>

**Frans Masereel**

*Un homme pas comme les autres*

**URBAN GRAFFITI**

Rue de la Chaufferette

**'O ROM**

**Crimini e misfatti**

**WOUNDS IN THE RAIN**

Percezioni dal fronte

**Il pelo nell'uovo**

**Sponsorizzazione dei rimpatri**

Comitato di redazione: [G. Gigante](#), [O. Calamita](#), [M. Gorini](#), [F. Nassi](#)

Collaboratori: [F. Amoruso](#), [D. Cosmaj](#), D. Del Grande

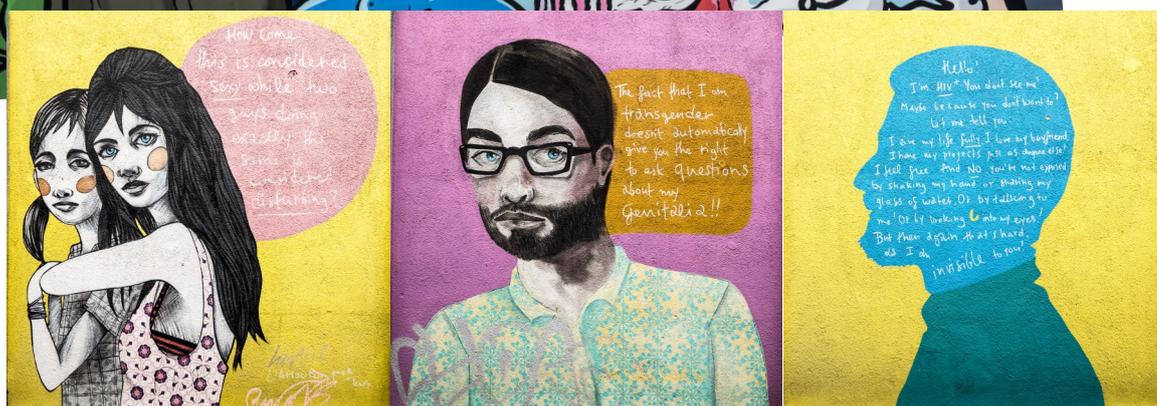
Indirizzo e-mail: [DGT-INTERALIA@ec.europa.eu](mailto:DGT-INTERALIA@ec.europa.eu)

Foto di copertina: [S. Bottarin](#)

Grafica: [B. Gechele](#)

## SOMMARIO

<b>CULTURALIA</b>	Urban Graffiti: rue de la Chaufferette (Francesca Amoruso)	pag. 3
	Frans Masereel, <i>un homme pas comme les autres</i> (Giulia Gigante)	pag. 4
	<i>Wounds in the Rain</i> . Percezioni dal fronte (Diletta Del Grande)	pag. 8
	o’Rom: contaminazioni linguistiche e musicali (Francesca Amoruso)	pag. 11
<b>L’ANGOLO DEL GIURISTA</b>	Crimini e misfatti (Marco Gorini)	pag. 15
<b>RIFLESSIONI</b>	La sponsorizzazione dei rimpatri (Francesca Nassi)	pag. 18
<b>IL PELO NELL’UOVO—23</b>	Divagazioni sulla pratica del tradurre (Domenico Cosmai)	pag. 22



Tutte le immagini in questo articolo ©Sylvia Bottarin



## Urban Graffiti Rue de la Chaufferette

di Francesca Amoroso



Rue de la Chaufferette, o Lollepote straat in neerlandese, è una stradina che si snoda tortuosa nel centro di Bruxelles, a pochi passi dalla Grand-Place. Il tracciato della stradina – un tempo chiamata Mosselgat (o Troux aux Moules) perché le chiatte vi attraccavano per rifornire Bruxelles di cozze – risale al medioevo.

Rue de la Chaufferette ha mantenuto la sua originaria forma sinuosa, sebbene delle case antiche resti solo quella che fa angolo con rue du Marché au Charbon. Oggi la fama della stradina non è più legata alle cozze ma a una serie di affreschi sulle tematiche LGBTQI+ e alla presenza di RainbowHouse, un'organizzazione ombrello che raggruppa circa cinquanta associazioni LGBTQI+ e che si definisce una grande famiglia impegnata a costruire una società libera da stereotipi e discriminazioni basata sulla solidarietà, l'inclusività e l'uguaglianza.

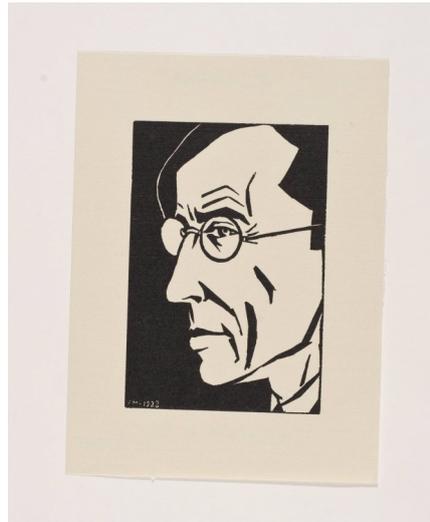
Ho scoperto questa strada per caso, mentre in un assolato pomeriggio estivo "post-lockdown" passeggiavo nel centro della città insieme a mio figlio, e non ho resistito alla tentazione di scattare decine di foto. Quelle che vi propongo nel seguente reportage però non sono le mie foto, bensì quelle (molto più belle) di Sylvia Bottarin, appassionata di fotografia, che ha lavorato alla DGT come traduttrice dal 2011 al 2016, prima di passare alla DG HOME.





## Frans Masereel, *un homme pas comme les autres*

di Giulia Gigante



F. Masereel, *Autoritratto*

Tra i grandi visionari a cui ha dato i natali il *plat pays* va senz'altro annoverato Frans Masereel, artista espressionista e uomo di pensiero di spiccata originalità.

Nato a Blankenberge nel 1889, ebbe una vita lunga e avventurosa e fu in contatto con gli artisti e gli intellettuali europei più interessanti dell'epoca. Abitò in Svizzera, Germania e soprattutto in Francia (dove è morto nel 1972) e fu amico, tra l'altro, di Stefan Zweig e Thomas Mann, George Grosz e Henri Barbusse. I suoi "romanzi in immagini", in cui la storia viene raccontata da illustrazioni in bianco e nero realizzate con la tecnica dell'incisione senza ricorrere mai alla parola, ne fanno un antesignano della "graphic novel".

Masereel, che fu anche pittore e illustratore, si dedica con particolare impegno alla xilografia, una forma d'arte in cui – scrive Stefan Zweig – egli riesce a "cogliere perfettamente lo spirito di questo nostro secolo".

E se la scelta di utilizzare una tecnica antica e tradizionale come l'incisione su legno per trasmettere un contenuto estremamente innovativo potrebbe sembrare inconsueta e un po' paradossale, in realtà essa corrisponde all'intento programmatico dell'artista di una diffusione più democratica dell'arte, da destinare non a musei o a raccolte di collezionisti, ma a un pubblico il più ampio possibile. Il suo sogno era quello di "realizzare una forma di espressione artistica che esca dai salotti e dai musei, che scenda nelle piazze, nelle strade e che, grazie a un nuovo esperanto, possa confrontarsi con tutti e perseguire l'ambizione prometeica di cambiare la vita delle persone". Così scrive Luca Sanfilippo, che ha curato la pubblicazione di diverse opere di Masereel, dando un contributo fondamentale alla sua riscoperta in Italia dove l'artista era caduto nell'oblio, pur avendo ricevuto nel 1950 il primo premio per la grafica alla Biennale di Venezia.



## Culturalia



J. de Bruycker, *Frans Masereel in his studio*, 1909  
©Derek Winterburn

Masereel studiò all'École des Beaux-Arts di Gand e viaggiò visitando paesi lontani, tra cui la Russia di Stalin e la Cina di Mao Tse-Tung dove scoprì, con stupore, di essere famoso grazie alla circolazione di copie clandestine dei suoi romanzi in immagini.

Negli anni della prima guerra mondiale, a cui non partecipò in ossequio al suo fiero antimilitarismo, si prodigò

per gli altri, lavorando come volontario presso l'Agenzia internazionale per i prigionieri di guerra della Croce Rossa in Svizzera. Convinto pacifista, si oppose sempre a qualsiasi forma di violenza.

Nel 1916 fondò a Ginevra, insieme allo scrittore anarchico Claude Le Maguet, la rivista "Les tablettes" con l'obiettivo di difendere "l'amore umano e l'internazionalismo dei popoli contro la guerra". Con lo stesso spirito collaborò al quotidiano pacifista "La Feuille", sempre di Ginevra, pubblicando regolarmente vignette di denuncia contro la barbarie della guerra, per "scuotere le coscienze



F. Masereel, vignetta  
contro la guerra in Vietnam

dei lettori conquistandoli alla causa del pacifismo radicale" (Sanfilippo).



F. Masereel, *La città* (incisione)

I ben 776 disegni, in cui l'elemento satirico si fa spesso caricaturale quando non grottesco, fungevano da "commenti grafici" (per usare la definizione di Masereel stesso) che accompagnavano citazioni da discorsi e dichiarazioni di politici o annunci apparentemente anodini mettendone a nudo l'ipocrisia, la paradossalità o l'iniquità. Quando la "Feuille", che nel suo periodo d'oro aveva raggiunto una tiratura di 7000 copie, smise di uscire, l'artista sentì la mancanza di questa tribuna che gli permetteva di dire ogni giorno quello che pensava.

Finita la guerra, la sua gamma tematica poté allargarsi. Ai temi più ideologici s'intrecciano numerosi altri motivi e suggestioni. Compagno elementi autobiografici, sia nelle figure rappresentate che sotto il profilo tematico, e un ruolo importante svolge la città che sembra esercitare un'attrazione magnetica sull'artista e al tempo stesso turbarlo. Masereel è affascinato dalla dimensione verticale della città e nelle sue immagini ne



## Culturalia

enfatisza la tensione verso l'alto, quasi una metafora della fantasia creatrice.

Nel "Libro d'ore", il suo primo romanzo in immagini, si vive, come in diretta, l'impatto della città sul protagonista che vi giunge in treno e si lancia in una nuova esistenza, piena di avventure e disavventure. La rappresentazione delle vicende di quest'uomo senza nome, che in parte incarna l'autore stesso, offre a Masereel – come dichiarò egli stesso - la possibilità di "esprimere un po' la sua filosofia".



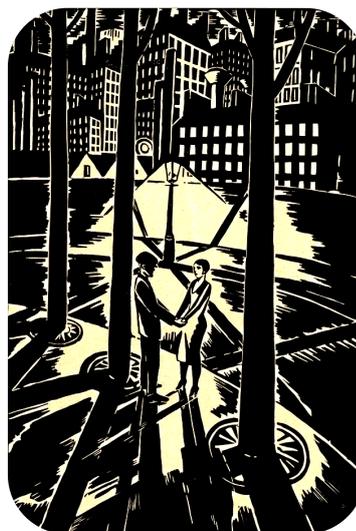
F. Masereel, *Port de Boulogne* (tela)

Se l'artista è affascinato dalla modernità dell'ambiente urbano, dai paesaggi industriali, dalle folle sciamanti e dai veicoli nelle strade, quasi altrettanto forte è per lui il richiamo esercitato dalla natura. Agli anni dell'infanzia trascorsi sul litorale del Mare del Nord si può probabilmente far risalire la passione per il mare, che si manifesta in diverse sue opere e che ispirò, tra l'altro, il ciclo di quadri dedicati ai flutti, alle spiagge e ai pescatori di Equihen. Questo piccolo borgo sulla costa d'Opale francese diventò il suo *buen retiro*, prima che la casetta di pescatori sulle dune, acquistata nel 1925 e in cui Masereel trascorreva diversi mesi all'anno, venisse saccheggiata e rasa al suolo nel 1942 con un raid che portò alla distruzione di numerose opere, dell'archivio e della biblioteca dell'artista.

Non solo il mare, ma anche più in generale l'acqua e gli altri tre elementi aristotelici

svolgono un ruolo di primo piano nell'arte di Masereel e, come il microcosmo della città, sembrano racchiudere in sé uno o più enigmi da decifrare.

Basti pensare a *Il Sole*, il romanzo in immagini realizzato nel 1919, espressione di una ricerca spasmodica del sole come luce che squarcia le tenebre della notte, anche e soprattutto in senso figurato. Il protagonista cerca in tutti i modi di salire verso il sole, prova a volare, si arrampica sugli alberi, sale sul tetto di una casa, sull'albero di una nave, sulla gru di un cantiere, si fa sollevare e trasportare da un ombrello e, ogni volta che cade e riprecipita sulla terra, riprova instancabilmente e senza mai arrendersi perché il sogno, l'ideale è più forte di qualsiasi sconfitta.



F. Masereel, *Abschied* (incisione)

Masereel è uno spirito ribelle. Profondamente convinto che l'artista non abbia il diritto di restare indifferente ai problemi della società, è un paladino della libertà, della giustizia, dei valori umanitari e della lotta contro il fascismo in tutte le sue forme. Non si limita ad essere testimone dell'epoca in cui vive, ma afferma con forza le sue idee e lancia un'accusa nei confronti degli aspetti della società che ritiene ingiusti. Resta però estraneo ai programmi di partito, il suo è un "comunismo anarchico" (come dichiarò in una lettera a Georg Reinhart del 1937),



F. Masereel,  
incisioni per *Calamus*  
di Walt Whitman

Edizioni du Sablier, 1919

idealista, che pone al primo posto la libertà. Quando fu invitato, insieme ad altri intellettuali del tempo, ad adeguarsi alle posizioni di lotta di classe del partito comunista francese, rispose con una sola frase: "Viva la libertà!".

Il pacifismo è, come si è visto, uno dei punti cardine del suo pensiero e probabilmente uno dei motivi che lo spinsero ad avvicinarsi all'opera di Lev Tolstoj, con cui condivideva l'etica pacifista e di opposizione a tutte le forme di violenza. L'affinità elettiva con il grande scrittore russo lo portò ad illustrarne alcune opere, tra cui un'edizione ginevrina di "Il diario degli anni giovanili" e un'edizione tedesca di "Il padrone e il servo". Masereel illustrò, *inter alia*, anche *La Ballata del carcere di Reading* di Oscar Wilde, *L'obbligo* di Stefan Zweig (entrambe le edizioni illustrate sono state pubblicate in italiano da Analogon, a cura di Luca Sanfilippo), *Germinal* di Emile Zola, *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo, *Il vecchio e il mare* di Ernest Hemingway, *Il testamento* di François Villon e la raccolta di poesie *Calamus* di Walt Whitman.

Il romanzo senza parole *L'Idée* del 1920 racconta attraverso una successione di immagini la nascita di un'idea (che è rappresentata con sembianze femminili) e le sue avventure sulla terra dove suscita scandalo e riprovazione (perché è nuda). Il pensiero

libero, ci raccontano le incisioni di Masereel, va incontro a persecuzioni di ogni sorta: può essere offeso, vilipeso, deriso, scacciato dai benpensanti, messo al rogo, ma non è mai domato. L'opera colpì il regista ceco Berthold Bartosch che vi si ispirò per un film sperimentale di animazione, "un poema vivente, umano di dolore e di rivolta" (Georges Altman, "Le Monde"), destinato evidentemente a un pubblico adulto, che venne proiettato a Parigi nel 1935 incontrando un'accoglienza favorevole. Nella prefazione a *Die Idee*, l'edizione tedesca del romanzo pubblicata nel 1927, Hermann Hesse sottolinea il coraggio dell'artista nel mettere a nudo l'orrore della guerra, di tutte le guerre.

Con l'avvento del nazismo, che mise al bando le sue opere destinandole al rogo, Masereel dovette sospendere il suo pacifismo militante. Pur continuando ad aborreire la violenza, proclamò la necessità di intervenire a difesa della democrazia e della giustizia. Dal canto suo, fece della sua arte un atto di denuncia contro gli orrori dell'epoca ("Danza macabra", "Destini", "Remember" e molte altre opere grafiche). Al termine della guerra, riprese il suo impegno per una società migliore e per un ritorno alla *joie de vivre* e continuò a combattere contro le ingiustizie fino alla morte, sopraggiunta ad Avignone nel 1972.



## ***Wounds in the Rain. Percezioni dal fronte***

di Diletta Del Grande



Stephen Crane in *The New Student's Reference Work*, 1914

Stephen Crane è stato uno scrittore, cronista e poeta precursore della letteratura giornalistica e del naturalismo statunitense. Per la forza e l'originalità del suo stile, così come per i temi trattati, è considerato dalla critica moderna tra i

più innovativi scrittori della sua generazione e uno dei padri della letteratura americana.

*Wounds in the Rain* ("Ferite nella pioggia") costituisce l'ultima opera dell'intensa, seppur breve, carriera letteraria dello scrittore. Il desiderio di tradurre e analizzare il racconto *God Rest Ye, Merry Gentlemen* ("Dio vi renda felici, Signori") e l'articolo di giornale da cui esso scaturisce (entrambi inediti in lingua italiana) nasce dalle emozioni che la lettura della raccolta ha suscitato in me. L'idea si è poi concretizzata con la stesura dello studio *Stephen Crane. Corrispondente di guerra e scrittore*, pubblicato nella collana *PassaParole* della casa editrice fiorentina Lorenzo de' Medici Press.

Misurarmi con la traduzione del racconto e dell'articolo di giornale ha rappresentato una sfida complessa e avvincente. L'aspetto più importante e delicato credo fosse trasmettere al lettore l'incisività stilistica di Crane,

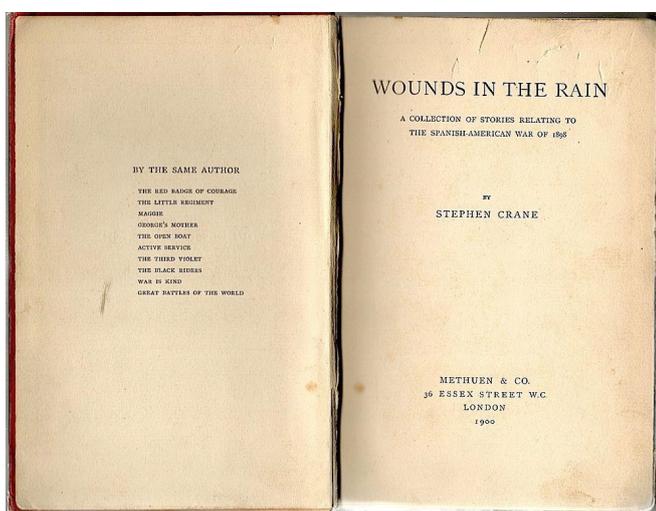
mantenendone intatta la brevità e lo spazio che l'autore lascia al non detto e al sarcasmo. La difficoltà maggiore è stata ritrovare in italiano quell'effetto ironico, a tratti straniante, reso possibile dalle scelte sintattiche e lessicali di Crane. Nella traduzione ho cercato di rimanere fedele all'intenzione dell'originale: ho privilegiato soluzioni che non innalzassero troppo il registro e preservassero il sapore dell'autenticità e dell'immediatezza che si avverte nel testo di partenza e nei dialoghi, nei quali ricorrono le espressioni gergali e le coloriture dialettali tipiche della varietà del "colore locale".

Con la traduzione dei due inediti intendevo condividere con i lettori il talento di uno scrittore che ha saputo esprimere le sottigliezze psicologiche e approfondire la tragedia umana con quell'ironia vitale e dissacrante che lo rendono, oggi come allora, un autore attuale e senza tempo.

Nel 1987 Crane ottenne l'incarico di corrispondente dal fronte per conto del "New York World" e poté seguire realmente gli sviluppi della guerra ispano-americana: il breve conflitto combattutosi tra gli Stati Uniti e la Spagna per il controllo delle colonie a Cuba. Curiosamente, il suo romanzo precedente, *The Red Badge of Courage* ("Il segno rosso del coraggio"), considerato il suo capolavoro, era stato scritto senza aver potuto assistere né prendere parte alla guerra civile e ne rappresenta soltanto una ricostruzione immaginaria. Eppure lo scrittore, con la sola forza delle parole, era comunque riuscito a offrire un'immagine vivida, come un'esperienza cinematografica, un turbinio di impressioni sensoriali in grado di ammaliare il lettore,



senza mai rinunciare all'aderenza alla verità. Crane scrisse numerosissime corrispondenze dal fronte da cui in seguito ricavò dei racconti che vennero riuniti nella raccolta *Wounds in the Rain*. Ciascuna delle storie che la compongono affronta una ferita, alcune fisiche, altre emotive, le quali, come sottolinea Gullason<sup>(1)</sup>, si rivelano con chiarezza soltanto alla fine e sono espressione dell'insensatezza della guerra e delle sue leggi più assurde e feroci.



Nonostante la somiglianza con *The Red Badge of Courage* per il tema bellico, i racconti offrono un punto di vista differente, il punto di vista di chi ha vissuto la vera guerra, *the real thing* come Crane stesso amava definirla<sup>(2)</sup>. Nella raccolta l'esperienza delle tensioni emotive e della complessa varietà degli stati d'animo percepiti (paura, adrenalina, esaltazione, dolore e perfino ironia) fluisce abilmente nella prosa e conferisce acutezza

e credibilità ai ritratti psicologici presentati, laddove in *The Red Badge* si intravede l'ombra dell'artificio.

In *Wounds in the Rain* la visione del conflitto cessa di assumere connotati biblici, fantasmagorici e si rivela in tutta la sua crudezza: quella che Henri Fleming<sup>(3)</sup> definisce "dragon" o, ancora, "blood-swollen-god", perde la sua valenza simbolica e diventa, realisticamente "death, and a plague of the lack of small things and toil" (morte e fatica, e tormento per la mancanza di piccole cose).

Il complesso meccanismo della trasformazione degli articoli di giornale in racconti ben rivela al lettore l'approccio narrativo dello scrittore statunitense. Crane non si limita a svolgere il compito di giornalista. Rifugge dalle convenzioni della stampa sensazionalista dell'epoca e ripudia ogni tipo di retorica militarista volta a idoleggiare l'esercito statunitense.

La sua esigenza più forte è quella di scandagliare l'animo umano, sviscerarne i meccanismi psicologici, le impressioni, ma anche, e soprattutto, le *espressioni*. La sua prosa, pur mantenendo quello stile asciutto e ironico cui la successiva generazione di scrittori statunitensi si ispirerà (Hemingway per citarne uno), è piena di colori, suoni, rumori che accentuano ed esprimono con forza gli stati psicologici e le emozioni più complesse. Non è privo di significato il fatto che le tonalità che "tingono" i suoi racconti siano pure e incisive: rosso, giallo, verde, nero, fango, quasi sempre nelle loro sfumature più accese. Come un pittore espressionista, attraverso il colore lo scrittore veicola la soggettività e la drammaticità dei contenuti che racconta.

La natura, dal canto suo, fa da sfondo alla tragedia della guerra: perpetua dignitosamente il suo ciclo e la sua bellezza.

(1) Gullason, T. (1959). *The Significance of "Wounds in the Rain"*. «Modern Fiction Studies», 5 (3): 235-242.

(2) È questo l'incipit del racconto *War Memories*, parte della raccolta: "But to get at the real thing...It seems impossible! It is because war is neither magnificent nor squalid; it is simply life, and an expression of life can always evade us" ("Afferrare la realtà...sembra impossibile: la guerra non è sublime né misera; è semplicemente vita, e un'espressione della vita può sempre sfuggirci!").

(3) Il giovane soldato protagonista di *The Red Badge of Courage*.



Ad accompagnare il colore si avverte sempre la presenza del suono: il rumore assordante dei boati, la vibrazione leggera della brezza, il brusio delle voci, il rumore degli animali che popolano la foresta cubana.

La produzione di Crane è segnata da una forte coloritura espressionista, peculiarità che si evince appieno nelle sue rappresentazioni psicologiche della paura e della follia della guerra.

Ben lo dimostrano il racconto *God Rest Ye, Merry Gentlemen* e le sue raffigurazioni:

“Apparve una sbarra, una recinzione con filo spinato. All’interno, campi ricoperti di erba alta, costellati di palme e lussureggianti alberi di mango. Erano i Campi Elisi, un posto per gli amanti, bello come l’Eden nella sua luce splendente, sotto il cielo blu. Ci si sarebbe potuti aspettare di vedere delle figure vestite di bianco intente a camminare lentamente tra le ombre. Un uomo morto, con il volto insanguinato, giaceva a terra raggomitolato con il busto stranamente contorto.”<sup>(4)</sup>

Qui il protagonista è nel bel mezzo dello scontro e, prima ancora di riuscire a capacitarsi di quanto stia accadendo, descrive con estrema immediatezza ciò che gli si presenta dinanzi agli occhi: una sbarra, una recinzione con filo spinato. Le sue percezioni, tuttavia, sembrano veicolare un’esperienza allucinatoria in cui si mescolano simbologia religiosa e prefigurazione della morte; i campi all’interno sono paragonati al giardino dell’Eden ma, improvvisamente, a quell’immagine splendente e rassicurante viene contrapposto brutalmente l’orrore della morte. Come in una sequenza cinematografica,

lo scenario muta e, tra le ombre, appare la morte nelle vesti di un uomo in fin di vita, insanguinato, raggomitolato su sé stesso.

Crane esplora in profondità l’animo umano e lo fa con un’intensità tale da condurre i critici<sup>(5)</sup> ad accostare il suo interesse per l’interiorità umana e la sua personalissima visione della guerra a scrittori del calibro di Tolstoj, in particolare dei *Racconti di Sebastopoli*, opera che, con molta probabilità, Crane non aveva letto.

Crane sembra volerci suggerire che la guerra non è altro che un insieme di dolorose contraddizioni, quasi impossibile da descrivere oggettivamente e lo fa attraverso uno stile unico nella sua modernità, una prosa ricca di sfumature che come scrive Minganti “s’accendono di valenze simboliche, di frammenti separati che alla fine si compongono in una visione unitaria, di sottile ironia che attraversa gli oggetti, gli individui, le situazioni”<sup>(6)</sup>.



(4) Stephen Crane. *God Rest Ye, Merry Gentlemen* (traduzione di Diletta Del Grande), in *Stephen Crane. Corrispondente di guerra e scrittore*, Firenze: Lorenzo de’ Medici Press.

(5) Cfr. Colvert, J. *Stephen Crane’s Literary Origins and Tolstoy’s “Sebastopol”*. «Comparative Literature Studies», 15 (1): 66-82.

(6) Cfr. Fink, G., Maffi, M., Minganti, F. & Tarozzi, B., *Storia della letteratura americana: Dai canti dei pellerossa a Philip Roth*, 2013: 210.



## o' Rom Contaminazioni linguistiche e musicali

di Francesca Amoruso



Gli 'o Rom sono una band napoletana che mescola con sapienza e originalità la tradizione musicale rom e quella dell'Italia meridionale. Li ho scoperti per caso durante un soggiorno a Napoli grazie a mia sorella, che è amica del cantante e chitarrista del gruppo, Carmine D'Aniello, un ingegnere edile con una grande passione per la musica. Durante un assolato pomeriggio estivo, mentre siamo in giro per commissioni, mia sorella infila un CD nell'autoradio e mi dice "ora ti faccio sentire un gruppo checazzo assai", dove *checazzo* è un termine napoletano che significa sfizioso, interessante, cool insomma, per dirla all'inglese. Mentre, da brava e ossessionata linguista, mi arrovello su come spiegherei a un ipotetico amico altoatesino il significato del termine *checazzo*, cercando di trovare un traduttore appropriato e giungendo alla conclusione che nella lingua italiana non esiste l'esatto corrispondente del termine (e che forse solo l'inglese cool si avvicina al suo significato), nell'abitacolo della macchina iniziano a diffondersi le note e le parole di *Aceto balcanico*, uno dei cavalli di battaglia degli 'o Rom, come scoprirò poi. Dall'autoradio mi giunge la voce di Carmine che dice: "*Ricette di opinioni preconfezionate / notizie scadute e consumate / si ripeto-*

*no a memoria come pagine stracciate / Giudizi diffusi, pareri confusi / di menti labili capaci di abusi / teorie corrotte di elettori illusi / che tifano senza penza / Ferma sti ruspe chavoro / Il burattino non lo farò / Fumo negli occhi a chi distratto ti ascolta...*". La voce di Carmine, le strofe della canzone e il ritmo incalzante della musica – che mi riporta alla mente alcune scene surreali e grottesche del film *Gatto nero, gatto bianco* del regista jugoslavo naturalizzato serbo Emir Kusturica – mi distolgono dai miei roveli linguistici, facendomi esclamare "Checazzissimo!" ("Very cool!", come direbbe un inglese), con grande soddisfazione di mia sorella, che si lascia sfuggire un sorriso compiaciuto e mi spiega che *chavoro* significa ragazzo in lingua romanes e che gli 'o Rom cantano in italiano, in napoletano e in romanes. *Aceto balcanico* è il primo di una serie di brani degli 'o Rom che mi conquistano letteralmente: *Opa Tsupa, Djelem Djelem, Maruska, O Gila* (per citarne solo alcuni tra quelli in romaní), *Mi abbandono* (tra quelli in italiano), *Napulèngre, Scampia Felix* e *Shukar Drom* (tra quelli in napoletano). Così come mi conquista il nome che la band ha deciso di darsi. Un nome che è tutto un programma.



## SHUKAR DROM (BEL VIAGGIO)

C. D'Aniello – C. Guarracino



Fermati nun ghì 'e pressa  
Nun vire ca 'a vita è sempe 'a stessa  
Pria 'a maronna ca oggi faje coccosa  
A sta senza fa niente 'a cerevella nun arreposa

*Fermati non avere fretta  
Non vedi che la vita è sempre la stessa  
Spera di riuscire a fare qualcosa oggi  
Che se stai senza far nulla il cervello non riposa*

Quann vire ca nun fernesce maje  
Nun t'avvilì si no so' sulo guaje  
Fatte curaggio si è luong é shukar drom  
Into a stu viaggio addiviente n'ommo

*Se ti accorgi che non finisce mai  
Non ti avvilitare altrimenti son solo guai  
Fatti coraggio che se è lungo è shukar drom (il viaggio è bello)  
Durante questo viaggio diventi un uomo*

Nun penzà e arrivà sempe primma e ll'ate  
Che te ne 'mporta si oggi nun t'hanno pavate  
Fa 'a strada cchiù bella e no chella cchiù corta  
Voglio verè 'o mare, ro rieste nun me 'mporta

*Non cercare sempre di arrivare prima degli altri  
Che ti importa se oggi non ti hanno pagato  
Fai la strada più bella e non quella più corta  
Voglio vedere il mare, del resto non mi importa*

Viene 'nzieme a me, senza fa rumore  
Uno doje e tre, se chiamm ammore  
Puorteme cu te, famme sentì 'a 'ddore  
Rinte a nu vico ca se chiamme ammore

*Vieni insieme a me, senza far rumore  
Uno due e tre, si chiama amore  
Portami con te, fammi sentire l'odore  
In un vicolo che si chiama amore*

'nmieze 'a via e 'ncuntre tutte quanti  
Favezi, 'mbrugliuni e piatti vacanti  
Si però te pienze ca si già arrivato  
Allora è overo ca tu staje 'nguajato?

*Per la strada li incontrerai tutti  
Falsi, imbroglioni e piatti vuoti (persone inutili)  
Se però credi di essere già arrivato  
Allora sei davvero nei guai*

Nun penzà e arrivà sempe primma e ll'ate  
Che te ne 'mporta si oggi nun t'hanno pavate  
Fa 'a strada cchiù bella e no chella cchiù corta  
Voglio verè 'o mare, ro rieste nun me 'mporta

*Non cercare sempre di arrivare prima degli altri  
Che ti importa se oggi non ti hanno pagato  
Fai la strada più bella e non quella più corta  
Voglio vedere il mare, del resto non mi importa*

Viene 'nzieme a me, senza fa rumore  
Uno doje e tre, se chiamm ammore  
Puorteme cu te, famme sentì 'a 'ddore  
Rinte a nu vico ca se chiamme ammore

*Vieni insieme a me, senza far rumore  
Uno due e tre, si chiama amore  
Portami con te, fammi sentire l'odore  
In un vicolo che si chiama amore*



### Intervista a Carmine D'Aniello, cantante e chitarrista del gruppo



**Vorrei iniziare questa intervista partendo dal nome della band. Perché vi chiamate 'o Rom?**

Quando io e Carmine Guarracino, nel 2008, abbiamo concepito questo progetto musicale, cercavamo un nome che in poche lettere riassumesse la miscela di sonorità che ci rappresenta. Un nome breve ma che nello stesso tempo raccontasse di una band di zingari napoletani che fondono i suoni e le melodie dell'Italia meridionale e del Mediterraneo con le suggestioni della musica balcanica e rom. Non a caso io provenivo da un lungo percorso nella musica popolare, mentre Guarracino dall'esperienza con i Balkanjia, prima band ad aver portato, negli anni '90, la musica balcanica in Italia, e molto prima di Bregovic. 'o Rom riassume questo mix, in queste sole quattro lettere c'è il napoletano, il romanes (la lingua parlata dai rom) e la contaminazione: "o rom" in lingua romanes significa l'uomo zingaro (mentre l'uomo non rom viene chiamato "o gagò" oppure "o gadjo"), ma anche in napoletano la lettera "o", con l'aggiunta di un apostrofo, diventa un articolo, per cui 'o rom significa lo zingaro (o il rom).

**Qual è la filosofia che ispira il gruppo?**

Il nostro percorso musicale è intriso di filosofia multiculturale e multirazziale. La nostra penisola e Napoli in particolare, per la loro posizione geografica, rappresentano da sempre un luogo di

incontro tra diverse culture. I tifosi della "razza" italiana e dei porti chiusi forse non sanno che siamo un popolo dalla cultura che è frutto di contaminazione. Le nostre tradizioni hanno diverse analogie con quelle di tutti i popoli dell'area mediterranea e non solo. Con la nostra musica proviamo a sottolineare il fatto che siamo a favore dell'integrazione razziale, dell'inclusione sociale e della multiculturalità.

**Il primo album degli 'o Rom è *Vacanze Romanes*. Mi parli di questo album, partendo se possibile dal titolo, che sembra rifarsi al film "Vacanze Romane" interpretato da Gregory Peck e Audrey Hepburn?**

Abbiamo parafrasato il titolo del film *Vacanze romane*, dove "romanes" indica la lingua parlata da rom e sinti, per affrontare in modo sarcastico il tema degli stereotipi e dei luoghi comuni legati ai rom. Alcuni rom vivono nei campi da oltre 20 anni non per scelta o perché amanti della vita da campeggio ma nella speranza di avere un'abitazione e una vita dignitose. I temi portanti del primo disco sono la musica come linguaggio d'integrazione, la voglia di dare vita a un'espressione musicale genuina, verace, contemporanea. In *Vacanze Romanes* abbiamo fatto un lavoro incentrato sulla tradizione gipsy e balcanica con suoni prettamente acustici, confrontandoci e suonando insieme a musicisti di etnia rom e dell'area balcanica. Per realizzare questo disco abbiamo suonato con Ion Tita (purtroppo da poco scomparso), Doru Zamfir (alla fisarmonica), Ilie Pipica (al violino) e Ilie Zbanghiu (al contrabbasso).

**L'album *Napulitan Gipsy Power* contiene una canzone bellissima che s'intitola *Shukar Drom*, il cui testo è in napoletano, anche se il titolo è in lingua romanes. Com'è nata l'idea di questa canzone?**

*Shukar Drom*, che in lingua romanes significa "bel viaggio", prova a dare un consiglio agli ascoltatori, esortandoli a godersi il viaggio; è un invito a intraprendere il percorso migliore per raggiungere la meta, percorso che non sempre coincide con la strada più corta. La strada migliore è quella più bella, quella che permette di ampliare il proprio bagaglio culturale e di arricchire la propria esperienza. *Shukar Drom* è una metafora della vita e si ispira a "Itaca", la bellissima poesia di Costantino Kavafis, ma è anche



una metafora della contaminazione che avviene quando due culture si incontrano e convivono, arricchendosi e completandosi reciprocamente.

**Per la canzone *Shukar Drom* avete realizzato un video molto bello, i cui protagonisti sono due bambini. Mi parli di questo video?**

Il video, con la sceneggiatura di Luca Delgado, è stato girato in gran parte a Scampia. I protagonisti sono due bambini nati e cresciuti nelle Vele (complesso residenziale tristemente noto del quartiere Scampia, che deve il suo nome alla forma triangolare delle costruzioni, che ricorda quella della vela di un'imbarcazione) e seguiti dal Centro insieme onlus, che prova a riscattare i ragazzi della zona grazie a progetti sociali e di integrazione. Nel video i due bambini si cercano per tutta la città, in un viaggio di coraggio e di paure, fino a incontrarsi in un vasto parco per ascoltare i suoni gipsy degli 'o Rom. Per i due bambini c'è in serbo un regalo: un concerto dedicato solo a loro.

**Altri due pezzi dell'album *Napulitan Gipsy Power* che mi hanno colpita sono *Scampia Felix* e *Aceto Balcanico*, il primo in napoletano e il secondo in italiano. Mi parli di questi brani, di come avete scelto questi titoli a dir poco geniali e del messaggio che veicolano?**

*Scampia Felix* nasce per la colonna sonora dell'omonimo docufilm del 2017, prodotto dal Gridas con la regia di Francesco Di Martino. Ci parla del riscatto sociale di un territorio raccontato attraverso il corteo di Carnevale ideato dallo scomparso artista Felice Pignataro, che ormai da oltre 30 anni si svolge, la domenica di Carnevale, per le strade di Scampia. La *Scampia Felix* è quella delle tante belle realtà associative e dei comitati che fanno un grande lavoro culturale e di lotta, sul territorio, che non è più quello narrato da Gomorra. Non è un caso che l'ospite, che esegue il brano insieme a noi, è Daniele Sanzone, vocalist e leader della band napoletana 'A67. È proprio in questo quartiere che è nato *Napulitan Gipsy Power*, al Drom Music Lab, il nostro laboratorio musicale, ubicato all'interno dell'Officina delle Culture "Gelsomina Verde". Possiamo dire con orgoglio che siamo parte integrante della *Scampia Felix*.

*Aceto Balcanico*, invece, come si può intuire già dal titolo, è un brano ironico nel quale vengono

messe alla berlina le fake news e le opinioni preconfezionate dei social.

È nato in un periodo in cui il pensiero di Salvini, all'epoca ministro, stava inquinando le pagine social anche attraverso il diffondersi, appunto, di false notizie costruite e diffuse ad arte. L'aceto balcanico, che altro non è se non la nostra musica, è l'antidoto contro l'odio verso ciò che viene considerato "diverso". Nel testo riprendiamo anche la frase cantata e scritta dal sottoscritto, resa famosa dal brano dei Terroni uniti *Gente do Sud*: "Ferma sti ruspe chavoro...". In questo brano gli ospiti d'onore sono Daniele Sepe al sax e Aldo Fedele (ex musicista di Lucio Dalla, Edoardo Bennato e Stadio) al piano.

**Carmine, ti ringrazio per avermi concesso questa intervista, che vorrei chiudere con la domanda di rito che solitamente viene rivolta agli artisti in questi casi: quali sono i progetti per il futuro degli 'o Rom?**

Grazie a te che ci hai dedicato questo spazio. I progetti futuri sono tanti e qualcuno non possiamo ancora svelarlo. Certamente abbiamo intenzione di continuare il percorso delle collaborazioni con artisti provenienti da altri generi musicali, come abbiamo già fatto dopo l'uscita dell'album *Napulitan Gipsy Power* con il brano *Zingari*, scritto insieme a Daniele Sepe e uscito a inizio 2020 con il disco *Le nuove avventure di Capitan Capitone*, e con il brano *Nun respiro*, uscito a luglio 2020, che abbiamo scritto e prodotto insieme a un collettivo di rapper napoletani e inteso come un inno contro il razzismo, come forma di dissenso all'indomani del drammatico episodio della morte di George Floyd. Se i lettori però sono proprio curiosi di carpire qualche informazione sul nostro futuro, allora il nostro invito è quello di ascoltare bene *Napulitan Gipsy Power*, dove troveranno la risposta che cercano.

*Shukar Drom* su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Whtdz1KHMKw>

*Aceto Balcanico* su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=VpHfBVINuQs>

Tutte le immagini in questo articolo

©Claudio Lombardi salvo diversamente specificato



### Crimini e misfatti: reati gravi e reati minori

di Marco Gorini

In un pomeriggio di fine giugno del '92, in un cinema d'essai quasi vuoto, insieme a un paio di amici e con pochi altri spettatori, mi sono imbattuto in uno dei capolavori assoluti di Woody Allen. Uscito nelle sale cinematografiche appena un mese prima con recensioni abbastanza buone, il film era stato incredibilmente snobbato dal pubblico, probabilmente perché troppo realistico e amaro nonché privo del catartico lieto fine.



In *Crimes and Misdemeanors* si racconta del delitto commesso da un facoltoso medico (Judah) che, dopo aver compiuto vari illeciti finanziari, incarica un sicario di far fuori l'amante che sta per denunciarlo. Paral-

lamente si svolge la vicenda di Cliff, documentarista di nicchia, che si innamora di una bella produttrice (Halley), la quale è corteggiata anche da Lester (interpretato da uno splendido Alan Alda), un comico ormai miliardario, dai modi pacchiani e arroganti.

Nel corso dell'intero film si assiste a una serie di atti meschini e a comportamenti carogneschi che si snocciolano in un crescendo

continuo, con un'accelerazione frenetica generata dalla geniale trovata di Cliff, il personaggio interpretato da Allen, il quale mostra in anteprima a Lester (che glielo aveva commissionato) un documentario che avrebbe dovuto essere una biografia elogiativa del comico straricco e cialtrone, ma che si risolve in una burla feroce, tanto che a un certo punto si alternano le immagini di Mussolini e di Lester inquadrati con le mani sui fianchi nello stesso atteggiamento di grottesca arroganza. Furibondo, Lester si vendica, conquistando pochi mesi dopo la produttrice cinematografica di cui è innamorato Cliff e provocando la reazione di quest'ultimo che di fronte al tradimento di Halley, sbotta apostrofandola amaramente ("...ma non è possibile: ti sei messa con questo pallone gonfiato che avevamo sempre preso in giro insieme...").

Il film si conclude con una sorta di confessione di Judah che, nel corso di una festa, si confida con Cliff, versando lacrime di cocco-drillo e ammettendo di essere il mandante dell'omicidio.

\*\*\*

Naturalmente quello che ci interessa qui riguarda soprattutto il titolo originale del film. La traduzione per il pubblico italiano è appunto "Crimini e misfatti" ed è davvero felice, visto che crime viene reso nei migliori dizionari con crimine o delitto, in quanto sottolinea così la gravità del fatto, mentre misdemeanor viene tradotto con atto illegale o reato minore, oppure più generica-



## L'angolo del giurista

mente con "trasgressione" o perfino con "cattiva condotta".

Insomma, in questo caso, gli addetti ai lavori incaricati di tradurre dall'inglese il titolo lo hanno reso efficacemente in italiano, ma questa felice soluzione richiede un chiarimento. E infatti, mi è tornata in mente la tripartizione delle figure professionali che lavorano sui copioni scritti originariamente in inglese (o in un'altra lingua).



Foto di [Will Francis](#), [Unsplash](#)

In effetti, prima di arrivare ai doppiatori, questi testi passano prima sul tavolo dei traduttori, ma anche dei dialoghetti e degli adattatori. Come è facile immaginare il traduttore si occupa soprattutto delle traduzioni dei titoli, oppure della cosiddetta "voce fuori campo" o anche degli eventuali sottotitoli, godendo di una libertà ben maggiore rispetto agli altri colleghi. Invece, dialoghetti e adattatori devono confrontarsi con i problemi del doppiaggio, primo fra tutti la sincronizzazione tra i movimenti labiali dell'attore di madre lingua inglese e la traduzione in italiano con espressioni adeguate.

Perciò, il problema vero e proprio si pone (ad esempio) quando nei film americani occorre tradurre un'espressione come *criminal offences*. Sempre più spesso adattatori e dialoghetti l'hanno tradotta con "reati penali" perché, com'è facile intuire, hanno cercato di facilitare il compito dei doppiatori, e si sono preoccupati soprattutto di seguire i movi-

menti labiali dell'attore anglosassone utilizzando due parole, visto che in questo caso traducendo soltanto con "reati", l'espressione italiana non avrebbe coperto il secondo lemma (*offences*). Inoltre, non avendo la necessaria conoscenza della terminologia giuridica, non si sono posti il problema dell'aggettivo ridondante ("penali") sdoganando perciò il relativo strafalcione. Purtroppo, la scelta tutto sommato giustificabile di adattatori e dialoghetti ha spianato la strada alla diffusione sfrenata di questo ennesimo calco lessicale.

E allora, a questo punto, dobbiamo sfogliare il nostro codice penale (magari insieme a un manuale di diritto penale) per poter chiarirci le idee.

In effetti, il reato è definito come "ogni fatto umano al quale l'ordinamento giuridico ricollega una sanzione penale, vale a dire una pena inflitta all'autorità giudiziaria a seguito di un procedimento giurisdizionale".

I reati si distinguono in delitti e contravvenzioni.

In questo senso l'elemento decisivo è rappresentato dalla pena: per i delitti è prevista la reclusione e la multa, mentre per le contravvenzioni è previsto l'arresto e l'ammenda.



Tuttavia, a questo punto occorre sottolineare che la qualificazione di un reato come delitto o come contravvenzione dipende solo da una scelta di politica criminale operata dal legislatore e che appunto si concreta nella previsione di una diversa sanzione, ma comunque per qualsiasi reato (delitto o contravvenzione) sarà **sempre comminata una pena** e quindi l'aggiunta dell'aggettivo



## L'angolo del giurista

“penale” risulta superflua e perfino nociva, instillando il dubbio che esistano magari “reati civili” o “reati amministrativi”.

In effetti, il codice penale disciplina i delitti nel libro II (dall'articolo 241 all'articolo 649) e le contravvenzioni nel libro III (dall'articolo 650 fino all'articolo 730).

Se ne deduce che la stragrande maggioranza dei reati è definita “delitto”, mentre il numero di reati contravvenzionali presenti nel codice penale è davvero limitato.

A questo punto però qualcuno mi ha sottoposto un'ulteriore questione e cioè se possano essere definiti “delitti” allo stesso modo reati di gravità molto diversa.

Infatti, se consultiamo un qualsiasi manuale di diritto penale vediamo che il furto rientra tra i delitti (contro il patrimonio) perfino quando si tratta del cosiddetto “taccheggio” (piccoli furti in supermercati o in grandi magazzini). E così, pur essendo nominalmente e teoricamente esatta la definizione di un furtarello come delitto, nell'immaginario collettivo si stenta a inserire questo reato accanto a reati molto più gravi come omicidi, rapine o attentati.

E così ci troviamo a dover dipanare la matassa una volta per tutte concludendo che in ogni caso, salvo rare eccezioni, per le fattispecie che di primo acchito non rientrano tra i reati più efferati è opportuno utilizzare quasi sistematicamente il termine reato o anche reato minore, visto che il codice penale definisce comunque la stragrande maggioranza dei reati “delitti” e solo raramente abbiamo a che fare con reati contravvenzionali.

Perciò, traducendo *criminal offence* con “reato penale”, gli adattatori hanno dato involontariamente ulteriore impulso all'errata traduzione di cui sopra, in pratica assorbendo il concetto sottostante alla terminologia giuridica anglosassone e soprattutto americana, cioè in qualche modo suggerendo allo spettatore che il reato minore non prevede

davvero una pena, e che soltanto un reato più grave stabilisce per il reo una sanzione di questo tipo.

Purtroppo (come al solito) l'opera svolta dal doppiaggio dei film americani e inglesi ha in qualche modo prodotto un effetto domino e il calco lessicale si è moltiplicato rapidamente tramite varie “scimmiettature”: dapprima Rocco Schiavone (superpoliziotto protagonista di uno dei telefilm di maggiore successo) per spaventare un ladruncolo lo ha avvertito: “Vedi ragazzo: questo è un reato, è un reato... penale...” e infine, incredibile ma vero, un arcinoto principe del foro si è lasciato attrarre dalla ridondanza di gran moda, e leggendo con voce stentorea la sentenza con la quale ha concluso un arbitrato si è lasciato sfuggire: “...d'altra parte il Sig. Tal dei Tali aveva già commesso un reato penale molti anni fa...”.

E così lo sdoganamento di questa orribile ridondanza ha beneficiato di una micidiale accelerazione. Come ha scritto (con felice intuizione) il paroliere di Gabbani:

*“La folla grida un mantra, l'evoluzione inciampa e la scimmia nuda balla!”*





## La sponsorizzazione dei rimpatri

di Francesca Nassi

con la collaborazione di Alessandra Centis



©Unione europea, 2020, [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Il concetto di “sponsorizzazione dei rimpatri” è una delle novità più evidenti del nuovo patto sulla migrazione e l’asilo proposto dalla Commissione europea il 23 settembre scorso, ed è anche uno dei punti più controversi e discussi nell’ambito dei negoziati interistituzionali. Prima di parlare del termine “sponsorizzazione” è però utile fare un passo indietro e tracciare una breve sintesi del patto.

Si tratta di un’importante riforma composta da cinque proposte legislative, tre raccomandazioni e due comunicazioni, con la quale la Commissione intende affrontare i problemi nel settore della migrazione e dell’asilo che sono rimasti irrisolti e anzi si sono notevolmente aggravati dall’epoca in cui sono stati emanati i primi atti legislativi in questo settore: il cosiddetto regolamento Dublino sull’esame delle domande di protezione internazionale e le direttive sull’accoglienza dei richiedenti asilo, sulla qualifica di rifugiato, sulle procedure per il riconoscimento dello status di protezione internazionale e sul rimpatrio, tutti originariamente adottati tra il 2003 e il 2008.

La Commissione von der Leyen raccoglie anche il frutto dell’impegno della precedente Commissione Juncker, che nel 2016 aveva presentato una serie di proposte di riforma

del sistema europeo comune di asilo sulla base dell’Agenda sulla migrazione del 2015.

Il nuovo patto riformula la normativa in tutti questi settori, rielaborando il regolamento Dublino e la direttiva procedure (trasformata in un regolamento che stabilisce una procedura comune di protezione internazionale) e introducendo altri tre regolamenti, rispettivamente sugli accertamenti alle frontiere esterne, su Eurodac e sulle situazioni di crisi e di forza maggiore.

Tra i vari problemi che l’Unione cerca di affrontare fin dalla prima fase di emergenza migratoria nel 2015, il più preoccupante per la sua solidità interna consiste nella ripartizione delle responsabilità tra gli Stati membri di fronte alla crescita del numero di migranti e richiedenti asilo che premono alle sue porte e tendono inevitabilmente a riversarsi sugli Stati di primo arrivo; Stati che sono chiamati, in virtù del regolamento Dublino, a trattare per default tutte le domande di protezione internazionale presentate da chi entra nell’Unione attraverso le loro frontiere.

Un altro aspetto problematico è costituito dal tasso di rimpatrio nei paesi di origine dei migranti a cui non viene riconosciuto il diritto di restare nell’Unione, tasso che rimane inferiore alle attese.



## Riflessioni

La “sponsorizzazione dei rimpatri” è concepita come mezzo per rispondere a entrambi questi problemi.



Il quartier generale di Frontex a Varsavia  
©Unione europea, 2019  
(fonte: [EC - Audiovisual Service](#))

Le Commissioni Juncker e von der Leyen, riconoscendo il peso sproporzionato che grava sui paesi di primo arrivo, hanno cercato

di introdurre meccanismi che favorissero la solidarietà degli Stati membri, tra cui il principale è la redistribuzione di una parte dei richiedenti asilo (la cosiddetta ricollocazione, in inglese *relocation*); ma l’esperienza ha dimostrato che questo strumento è difficile da accettare per alcuni Stati membri.

Di conseguenza la Commissione von der Leyen ha proposto una forma alternativa di solidarietà obbligatoria: gli Stati che non accetteranno la ricollocazione dei richiedenti asilo dovranno in alternativa contribuire al rimpatrio dei migranti in situazione irregolare, con la sponsorizzazione. Si tratta di un meccanismo delicato e complesso, dalla cui riuscita dipenderà in gran parte il successo dell’intera gestione del fenomeno dei rimpatri, ma anche della solidarietà concreta tra gli Stati europei.

Ma vediamo più da vicino il contesto, ossia la proposta di regolamento sulla gestione dell’asilo e della migrazione (COM (2020) 610)<sup>(1)</sup>, che intende sostituire il regolamento Dublino. Quest’ultimo, “che stabilisce i criteri e i meccanismi di determinazione dello Stato membro competente per l’esame di una domanda d’asilo presentata in uno degli Stati membri da un cittadino di

un paese terzo”, nato nel 2003 dalla Convenzione internazionale firmata a Dublino nel 1990, verrebbe abrogato “ed è probabile che la Commissione auspichi anche che la stessa espressione ‘regolamento Dublino’ scompaia anche dal glossario UE”<sup>(2)</sup>. Le norme sulla determinazione dello Stato membro competente per l’esame di una domanda di protezione internazionale vengono riprese dal nuovo regolamento, nell’ambito di un “approccio globale alla gestione dell’asilo e della migrazione”. È appunto nella parte IV della proposta di regolamento, dedicata ai “Meccanismi di solidarietà”, che troviamo il concetto di *return sponsorship*, in italiano “sponsorizzazione dei rimpatri”.

La sponsorizzazione è appunto una forma di solidarietà tra Stati alternativa alla ricollocazione. Ricordiamo che quest’ultima consiste nel “trasferimento di un cittadino di paese terzo o di un apolide dal territorio di uno Stato membro beneficiario al territorio di uno Stato membro contributore”, un trasferimento fisico “effettuato in forza di una decisione che acconsente a una richiesta di presa in carico”<sup>(3)</sup>.

La sponsorizzazione è invece un meccanismo nuovo per cui uno Stato membro “adotta misure per effettuare il rimpatrio di [...] cittadini di paesi terzi dal territorio dello Stato membro beneficiario”, si impegna insomma ad aiutarne un altro, soggetto a pressione migratoria, a svolgere le attività necessarie per rimpatriare i migranti il cui soggiorno è irregolare (articolo 55 e considerando 27).

(2) Chiara Favilli, *Il patto europeo sulla migrazione e l’asilo: “C’è qualcosa di nuovo, anzi d’antico”*, <https://www.asgi.it/asilo-e-protezione-internazionale/il-patto-europeo-sulla-migrazione-e-lasilo-ce-qualcosa-di-nuovo-anzi-dantico/>

(3) Proposta modificata di regolamento del Parlamento europeo e del Consiglio che istituisce l’“Eurodac” per il confronto delle impronte digitali (<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:52020PC0614>)

(1) <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:52020PC0610>



## Riflessioni

Le attività di sostegno, da svolgere in stretto coordinamento con lo Stato beneficiario (e con l'appoggio di un coordinatore UE per i rimpatri), sono molteplici: vanno dalla "consulenza in materia di rimpatrio e reintegrazione" all'"assistenza logistica e finanziaria" al "dialogo politico e gli scambi con le autorità dei paesi terzi al fine di agevolare la riammissione", alla verifica dell'identità presso le autorità del paese terzo e al rilascio di un documento di viaggio, alle "modalità pratiche di esecuzione del rimpatrio" (ad esempio voli charter o di linea).

Nella formulazione della proposta – che tuttavia potrebbe essere ampiamente modificata dagli emendamenti apportati dai legislatori durante la procedura legislativa ordinaria – la discrezionalità dello Stato "sponsor" è limitata alla scelta tra le possibilità elencate all'articolo 55, paragrafo 4.

Inoltre, se il rimpatrio sponsorizzato non è attuato entro 8 mesi, lo Stato sponsor è tenuto a trasferire le persone interessate nel proprio territorio.

La scelta di uno tra i possibili strumenti di solidarietà internazionale (oltre alla ricollocazione e alla sponsorizzazione, sono evocati il sostegno operativo e l'aiuto allo sviluppo di capacità) non può comunque essere lasciata al caso, o alla volontà degli Stati membri in un particolare momento: dopo una valutazione della pressione migratoria a carico di ogni singolo Stato, la Commissione dovrà redigere una "relazione sulla pressione migratoria" e sollecitare gli Stati membri a dichiararsi disponibili ad accogliere una parte dei migranti tramite il tradizionale meccanismo di ricollocazione volontaria, o a collaborare al rimpatrio. Le intenzioni devono essere dichiarate nei piani nazionali "per la risposta di solidarietà", e i "contributi di solidarietà" a carico di ciascuno Stato devono essere accuratamente calcolati mediante "quote" in base alla popolazione e al PIL. La natura al contempo obbligatoria e flessibile di questo meccanismo di solidarietà (obbligo

di contribuire, ma discrezionalità sui modi in funzione delle priorità nazionali) dovrebbe facilitarne la riuscita, anche se la proposta ha suscitato molte discussioni: c'è chi sostiene che la sua unica speranza concreta di successo consiste in una drastica riduzione degli arrivi<sup>(4)</sup> e chi si chiede se questo meccanismo di "Realpolitik" possa veramente garantire una sufficiente solidarietà per gli Stati frontalieri, e se d'altra parte rischi di aumentare la vulnerabilità dei migranti<sup>(5)</sup>.

Per tornare all'aspetto linguistico, con l'espressione "sponsorizzazione dei rimpatri" l'italiano ha scelto di ricalcare la lingua di partenza; soluzione condivisa, con sfumature diverse, da altre lingue (lo spagnolo "patrocinio de retornos", il portoghese "patrocínio de regressos", il tedesco "Rückkehrpatenschaften"), mentre il francese si distingue con una più originale "prise en charge des retours".

Questa scelta si spiega considerando che si tratta, come abbiamo visto, di un meccanismo nuovo, la cui attuazione pratica sarà probabilmente complessa e si chiarirà soltanto nel corso del tempo. In simili casi di concetti innovativi, la scelta dell'espressione nella lingua di arrivo è particolarmente delicata: si rischia di 'interpretare' in modo restrittivo (ad esempio la traduzione "presa in carico dei rimpatri" potrebbe essere interpretata come una "presa in carico" esclusivamente fisica, analoga alla ricollocazione) o estensivo (ad esempio "assistenza al rimpatrio" potrebbe indurre a pensare che lo Stato sponsor è libero di decidere il tipo e l'entità dell'intervento che più gli fa comodo) con il rischio, più che reale, di portare fuori strada chi è chiamato a dare attuazione pratica alla normativa europea.

(4) *Il patto europeo sulla migrazione e l'asilo* cit.

(5) Olivia Sundberg Diez, Florian Trauner, *EU return sponsorships: High stakes, low gains?*, [https://wms.flexious.be/editor/plugins/imagemanager/content/2140/PDF/2021/EU\\_Return\\_Sponsorships\\_v3.pdf](https://wms.flexious.be/editor/plugins/imagemanager/content/2140/PDF/2021/EU_Return_Sponsorships_v3.pdf)



## Riflessioni

A proposito di "sponsorizzazione" è utile ricordare che il termine inglese *sponsor*, in italiano "garante", ha già una tradizione nel settore dei visti: nel codice dei visti (regolamento (CE) n. 810/2009) indica chi garantisce che lo straniero che richiede un visto per un breve soggiorno disponga di mezzi sufficienti per soggiornare nell'UE e ritornare nel paese di origine; la *proof of sponsorship* "dichiarazione di garanzia" è appunto l'attestazione dell'esistenza di tale garante. È chiaro che si tratta in quel caso di una *sponsorship* completamente diversa, vale a dire di una 'garanzia' prettamente economica, lontana dalla natura più variegata della *sponsorship* come intesa nella proposta di regolamento COM(2020) 610.

Se il verbo 'sponsorizzare' tende a essere usato soprattutto in un contesto finanziario (finanziare qualcuno o qualcosa a scopo pubblicitario), i vocabolari riportano comunque il significato figurato di patrocinare, sostenere (Dizionario Zingarelli), garantire con il proprio appoggio economico (Vocabolario Treccani).

Non va del resto dimenticata l'origine etimologica: il latino *sponsor* indica il garante, mallevadore o padrino e deriva dal verbo *spondeo* che significa promettere, assumere un impegno (in una vasta gamma di contesti che vanno dalle alleanze ai contratti ai matrimoni), dare la propria parola, oppure dare garanzia, rendersi mallevadore.

"Sponsor" può essere quindi classificato tra quei latinismi che sono stati reintrodotti in italiano senza adattamenti formali attraverso una tradizione settoriale-specialistica, in particolare con la mediazione della tradizione anglosassone. Il reinserimento del termine in italiano non ha provocato problemi di ordine grammaticale, perché se il sostantivo è stato reimportato tale e quale (con l'avvertenza della Crusca, non universalmente condivisa, che deve rimanere invariabile al plurale)<sup>(6)</sup>, il verbo e il derivato *sponsorship* sono stati importati con la semplice aggiun-

ta di suffissi.

Dal punto di vista semantico, invece, è evidente lo slittamento verso il contesto finanziario: ad esempio il Vocabolario Treccani prevede come primo significato di "sponsor" quello di "azienda, società commerciale, ente o singola persona che sostiene finanziariamente una manifestazione sportiva, artistica, culturale, un'impresa scientifica, una trasmissione radiotelevisiva o altre iniziative, allo scopo di pubblicizzare i propri prodotti o di aumentare il proprio prestigio e la propria notorietà", e solo come secondo significato "sostenitore autorevole, protettore, patrocinatore"; lo Zingarelli indica come primo significato "chi, specialmente per ricavarne pubblicità, finanzia l'attività di atleti singoli o in squadra, di cantanti o di artisti in genere, l'organizzazione di spettacoli pubblici e mostre d'arte, la diffusione di trasmissioni televisive o radiofoniche", e come secondo "protettore, patrocinatore".

Il recupero della "sponsorizzazione" dalla lingua inglese offre l'opportunità di ri-ampliare la sfera semantica del vocabolo riconquistando sfumature perdute nel passaggio da una tradizione linguistica all'altra: lo Stato "sponsor" è in questo caso quello che si rende garante e patrocinatore del rimpatrio, assumendo l'impegno di seguire e portare a buon fine l'operazione. La scelta del termine non è quindi in contraddizione con il contenuto effettivo di questo meccanismo, che consiste nel sostenere e favorire i rimpatri in varie maniere, ma essenzialmente con mezzi di sostegno finanziari, politici e organizzativi. Il futuro percorso di questa proposta di regolamento ci rivelerà il destino non soltanto del termine, ma del principio stesso della sponsorizzazione dei rimpatri.

---

(6) <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/latino-o-inglese/775>. Ma il Vocabolario Treccani indica *sponsors*, mentre il Sabatini-Coletti propone l'alternativa tra l'invariabile e il plurale *sponsors*.



## Il pelo nell'uovo

di

Domenico Cosmai

Che della parola scritta non ci sia da fidarsi non mi è mai parso così evidente come dall'inizio di questa pandemia. E sì che la cosa che più mi piace fare al mondo è leggere. Dovrei quindi credere a occhi chiusi al potere taumaturgico del *lógos* di costruire ponti di comprensione e reciproca intelligenza collaborativa tra esseri umani. Eppure, da quando la crisi sanitaria ci ha costretto a una vita da reclusi, dove la comunicazione non è più soccorsa come un tempo da elementi paralinguistici o addirittura non verbali, le cose per me vanno male. Usare un'intonazione altisonante in certe affermazioni e una sommessa in altre, magari in contrasto con il significato delle parole che usiamo, serve a instillare in chi ci ascolta il sospetto che si stia facendo dell'ironia o dell'iperbole per esprimere un senso che quei segni verbali, da soli, non sono in grado di trasmettere. Idem per il modo in cui ci guardiamo in faccia mentre discutiamo, ci martirizziamo le mani o ci inerpichiamo sulla poltrona come Fracchia di fronte a Gianni Agus. Tutto fa brodo – ogni singola ruga d'espressione, ogni contorcimento spasmodico degli arti, ogni accenno di sorriso o di cipiglio – per contribuire a capirci vicendevolmente.



Foto di [Olya Kobruseva](#), [Pexels](#)



Foto di [Denis Cherkashin](#), [Unsplash](#)

Che tutto questo non sia possibile quando si scrive un'email o si posta un messaggio in un gruppo di conversazione online è alla base della creazione e della crescente fortuna di emoticon ed emoji. La nuova etichetta della messaggistica veloce mi sembra permettere che si possano scrivere le peggio cose a patto di farle seguire da una faccina di segno positivo, nel qual caso si riducono i rischi che il destinatario se la prenda per il tenore del messaggio e dia una rispostaccia. Ma in tempi di telelavoro coatto le reti sociali possono sopperire solo in parte alle esigenze della comunicazione professionale, e solo per dare informazioni o notizie immediate. Per

comunicazioni più canoniche tra colleghi ci si autoinfligge il martirio di scrivere valanghe di email contenenti, man mano che ci si addentra in meandri tecnici o procedurali, sempre più farraginosi tentativi di spiegazione; tentativi che, inevitabilmente, si presteranno ai più odiosi fraintendimenti. Sennonché, se prima del marzo scorso, al ricevere un messaggio di risposta che esordiva con frasi del tipo "Domenico, I am not sure I understand", oppure "De mon côté j'ai plusieurs précisions à faire", il mio impulso pavloviano era balzare dalla sedia e andare a fare una chiacchierata di persona, ora posso solo decidere se scrivere un nuovo messaggio – si spera più perspicuo del precedente –, telefonare o fare una videochiamata, sempre che la connessione regga, per cercare di capire in che punto il contenuto scritto non è passato e che cosa ha fatto tilt nella mente del destinatario. Certo, nessuno di questi strumenti, e in fondo neanche la chiacchierata, mette al riparo dai rischi di incomprensione. Né aiutano il contesto multilingue e la secchezza formale delle nostre comunicazioni scritte in lingue straniere che padroneggiamo, sì, ma solo – e lo sappiamo – se ci muoviamo entro ben definiti limiti contestuali e lessicali.



Foto di [Matthew Brodeur](#), [Unsplash](#)

L'unico motivo per cui adoro i qui pro quo da me scatenati al netto dei problemi che causano è che mi permettono di vedere, a patto di guardare con il necessario distacco, in che cosa la mia comunicazione è stata fallace o, peggio, controproducente, quando io aspiravo invece alla limpidezza. Si possono fare così belle scoperte su sé stessi e sul proprio modo di scrivere, e per chi ama i labirinti del linguaggio non è poco. Sarà per questo che uno dei miei scrittori preferiti è il romanziere austriaco Thomas Bernhard, la cui lettura è per me piacere puro.

In opere come *Camminare* (*Gehen*, 1971) in modo più esplicito, ma in filigrana pressoché in tutta la sua produzione, emerge il debito di Bernhard nei confronti di Wittgenstein e delle sue teorie sul linguaggio, nonché l'ammirazione per un uomo che, esattamente come lui, osò farsi ribelle e, a dispetto dei suoi alti natali, finì per essere rinnegato dalla società austriaca<sup>(1)</sup>. Stringendo all'osso, le parole non sono che etichette che attacchiamo alle cose per definirle, in virtù delle quali assumono un significato identico e inequivocabile per tutti. Una parola non coincide con la realtà intrinseca dell'oggetto a cui si riferisce, ma solo con il

(1) Nella sterminata produzione di Bernhard, la figura di Ludwig Wittgenstein torna non solo nell'autobiografico *Il nipote di Wittgenstein* (*Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*), del 1982, ma anche, più significativamente, nel racconto *Goethe muore* (*Goethe schtirbt*), sempre del 1982. Qui si immagina un Goethe che, in punto di morte, chiede ai suoi collaboratori di invitare a Weimar Wittgenstein, il filosofo più amato e l'unico da lui ritenuto in grado di occupare il suo posto nella cultura di lingua tedesca. In realtà Goethe era già morto nel 1832, oltre cinquant'anni prima della nascita di Wittgenstein, avvenuta nel 1889. Al di là di questo evidente anacronismo, il tono irrisorio del racconto è annunciato dallo stesso titolo, dove il dialettalismo *schtirbt* è usato al posto del canonico *stirbt* ("muore"), e che avrebbe quindi potuto essere tradotto con soluzioni più irrituali del tipo "Goethe se ne more" o "Goethe schkiatta", cf. il titolo scelto per la traduzione francese *Goethe se mheurte*.



Ludwig Wittgenstein

significato che di volta in volta decidiamo di attribuirle a seconda dei contesti e degli scopi della comunicazione<sup>(2)</sup>. Ogni cosa è un "cosiddetto" (parola chiave in Bernhard) qualcosa, nel senso che viene da noi indicata con un nome che ne limita fatalmente le caratteristiche. E ogni cosa è in qualche modo nota non nella sua essenza, ma per come viene tramandata oralmente da qualcuno a qualcun altro. Donde l'equivoco che in *Camminare* porta al parossismo lo scienziato Karrer, il quale si ostina a chiamare "merce di scarto cecoslovacca" ciò che invece il negoziante ha etichettato come "tessuto inglese di prima qualità". La storia, come di frequente in Bernhard, non è raccontata da un narratore onnisciente, ma riportata in un asfissiante soliloquio da un certo Oehler, amico di Karrer, a un tale Scherrer, e al tempo stesso al lettore:

"Il commesso, com'è naturale in modo esasperato, diceva a Karrer che i tessuti utilizzati per i suoi pantaloni, non erano né merce di scarto né merce di scarto cecoslovacca, bensì tessuti inglesi di primissima qualità, ma non appena Karrer diceva: tutti questi pantaloni sono merce di scarto cecoslovacca, il commesso gettava i pantaloni che aveva appena tenuto contro luce su quel cumulo di pantaloni, e faceva il gesto di uscire dal negozio per andare nell'ufficio sul retro del negozio. Sempre uguale, così Oehler a Scherrer: di colpo Karrer dice merce di scarto cecoslovacca, il commesso getta i pantaloni, appena tenuti in alto contro luce, sul cumulo di pantaloni, dice esasperato tessuti inglesi di primissima qualità e fa il gesto di uscire dal negozio per andare nell'ufficio sul retro del negozio, muove anche qualche passo, così Oehler a Scherrer, e precisamente verso Rustenschacher [il padrone del negozio e zio del commesso], ma davanti a Rustenschacher si ferma, si gira e torna al banco, dove Karrer con il bastone alzato dice: non ho niente contro la lavorazione dei pantaloni, no, non ho niente contro la lavorazione, non parlo certo della lavorazione ma della qualità dei tessuti, niente contro la lavorazione, assolutamente niente contro la lavorazione, cerchi di capirmi, ripete Karrer più volte al commesso, così Oehler a Scherrer, d'accordo, la lavorazione di questi tessuti è la migliore in assoluto, così Karrer, così Oehler a Scherrer, e subito Karrer dice al nipote di Rustenschacher: del resto conosco Rustenschacher da troppo tempo per non sapere che la lavorazione di questi tessuti è la migliore che possiamo immaginarci. Ma constatare che, di là della lavorazione, nel caso dei tessuti di quei pantaloni si trattava di merce di scarto e, come appariva con ogni evidenza, merce di scarto cecoslovacca, lui, Karrer, non poteva ometterlo, doveva molto

(2) L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche (Philosophische Untersuchungen)*, trad. Renzo Piovesan e Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 2009.

semplicemente continuare a ripetere che nel caso dei tessuti di quei pantaloni si trattava di merce di scarto cecoslovacca."<sup>(3)</sup>

La sequenza, che ha l'andamento ipnotico caratteristico delle opere di Bernhard, con incessanti andirivieni sulle stesse parole e sui medesimi concetti, occupa un buon quarto del romanzo e si conclude, come si diceva, con la prima intuizione da parte del narratore dell'ormai avvenuto impazzimento di Karer. L'assunto di fondo, presente in gran parte dell'opera di Bernhard, è la sfiducia nella capacità del linguaggio di descrivere la realtà, così come ciascuno di noi la concepisce nella propria coscienza. Ciò che le parole possono fare è solo avvicinarsi per approssimazione, per difetto o per eccesso, a quella verità che si intende comunicare. Sicché, come si accennava, ogni parola può essere solo riferita così com'è stata detta da altri (i tre "così Oehler a Scherrer", nel brano precedente), e meglio ancora se premessa dall'aggettivo "cosiddetto", che ne limita il significato alla sola intenzione comunicativa e alla sola porzione semantica di chi l'ha pronunciata. Non stupirà da quanto precede che, come dichiara il principe Saurau nell'interminabile monologo che costituisce la seconda parte di *Perturbamento* (*Verstörung*, 1967), essere fraintesi, cioè compresi quanto meno in parte e di tanto in tanto, sia in fondo la più provvida delle venture:

"Ognuno di noi continua a parlare un linguaggio che lui stesso non intende, ma che *ogni tanto* viene inteso. Il che ci permette di esistere e di essere perciò quanto meno *fraintesi*. Se esistesse un linguaggio in grado di essere inteso, disse Saurau, non ci sarebbe bisogno di nient'altro."<sup>(4)</sup>

Lo stesso concetto ritorna quando, nei cinque volumi che compongono la sua autobiografia, l'autore riflette sulla propria storia personale e sulla propria scrittura. Ne *Il freddo* (*Die Kälte*, 1981), ad esempio:

"Il linguaggio non serve quando si tratta di dire la verità, di comunicare qualcosa, il linguaggio permette a chi scrive soltanto l'approssimazione, sempre e soltanto la disperata e quindi anche dubbia approssimazione all'oggetto, il linguaggio non riproduce che un'autenticità contraffatta, un quadro spaventosamente deformato, sebbene chi scrive si dia



Thomas Bernhard  
([Thomas Bernhard Nachlaßverwaltung](#), opera derivata: [Hic et nunc](#), [CC BY-SA 3.0 DE](#))

(3) T. Bernhard, *Camminare* (*Gehen*), trad. Giovanna Agabio, Milano, Adelphi, 2018.

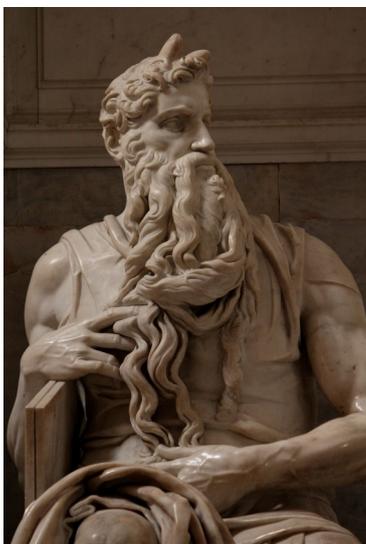
(4) T. Bernhard, *Perturbamento* (*Verstörung*), trad. Eugenio Bernardi, Milano, Adelphi, 1981.

un gran da fare, le parole calpestando e deformano tutto, e sulla carta trasformano la verità assoluta in menzogna."<sup>(5)</sup>

E, in maniera ancora più esplicita, ne *La cantina* (*Der Keller*, 1976):

"Parlo un linguaggio che io solo capisco, nessun altro, così come ognuno parla soltanto il proprio, e quelli che credono di capire sono degli imbecilli oppure dei ciarlatani. Se parlo sul serio, la mia serietà non viene compresa, è sempre comunque fraintesa, per capire l'umorismo di alto livello a quanto pare non esistono ricette. Per cui ogni uomo, a prescindere da quello che è e a prescindere totalmente da quello che fa, viene ricacciato continuamente in se stesso, ogni uomo è un incubo abbandonato soltanto a se stesso."<sup>(6)</sup>

Se i malintesi pullulano tra due interlocutori che si esprimono nella stessa lingua (in quest'ultimo estratto Bernhard si rivolge anzitutto ai suoi censori austriaci), figurarsi cosa può avvenire quando la comunicazione, orale o scritta che sia, necessita di un transito da una lingua all'altra.



Michelangelo, Mosè  
(foto di [Jörg Bittner Unna](#),  
[CC BY 3.0](#))

L'aneddotica riporta stuoli di equivoci filologici entrati nella storia con conseguenze a volte divertenti, talora tragiche: dalle corna che sbucano dalla chioma del Mosè di Michelangelo per una possibile interpretazione errata del termine ebraico *keren* קֶרֶן, che vuol dire tanto "raggio di luce" quanto "corno"; all'espressione giapponese *mokusatsu suru* 黙殺する, letta come "respingere con disprezzo" anziché "considerare ulteriormente" in relazione all'ultimatum di Potsdam, contribuendo alla decisione statunitense di sganciare l'ordigno nucleare su Hiroshima nel 1945<sup>(7)</sup>; al trattato di Ucciali che Menelik II d'Abissinia siglò con l'Italia nel 1889 senza comprendere che un celebre passaggio, reso in modo diverso in italiano e in amarico, cedeva l'attuale Eritrea alla potenza coloniale<sup>(8)</sup>. Eppure, non c'è niente che riveli l'ambiguità del linguaggio, la sua incompletezza, il suo carattere solipsistico e la propensione latente al fraintendimento quanto l'esperienza dell'essere tradotto.

(5) T. Bernhard, *Il freddo. Una segregazione* (Vol. IV dell'Autobiografia) (*Die Kälte. Eine Isolation*), trad. Anna Ruchat, Milano, Adelphi, 1991.

(6) T. Bernhard, *La cantina. Una via di scampo* (Vol. II dell'Autobiografia) (*Der Keller. Eine Entziehung*), trad. Eugenio Bernardi, Milano, Adelphi, 1984.

(7) J.B. Sykes, "The Intellectual Tools Employed", in C. Picken (ed.), *The Translator's Handbook*, London, Aslib, 1989, p. 45.

(8) M. Wrong, *I Didn't Do It for You. How the World Betrayed a Small African Nation*. New York: Harper, 2000.

Nel 2014 una casa editrice belga mi propose di far tradurre in inglese un libro che avevo pubblicato qualche anno prima in Italia. Per buona sorte, il traduttore era, oltre che un italianista irlandese di grande perizia, un amico, il che ci permise scambi regolari nel corso di un intero anno intorno al modo migliore di rendere il testo di base. A questi scambi furono associati altri due colleghi, uno di madrelingua inglese e un'altra italiana, esperti di traduzione nelle istituzioni europee, che era il soggetto del libro, i quali intervennero soprattutto su questioni di terminologia e tecnica traduttiva. Fu quindi un lavoro certosino condotto da un traduttore, con l'apporto di altre tre persone, tra cui il sottoscritto e due revisori, il che avrebbe dovuto bastare ampiamente a garantirne l'esattezza. Eppure, quando mi capita di buttare l'occhio su quel pure eccellente lavoro di traduzione, vengo sempre colto da una sorta di alienazione, come se quelle parole inglesi su carta non fossero davvero mie e traducessero i pensieri e il sentire di un altro. Riconosco il senso, ma non l'idioletto. Riproduco la prima frase del volume italiano:



"La molteplicità delle lingue ufficiali e di lavoro dell'Unione europea, reputata a seconda dei casi e degli orientamenti ideologici un punto di forza o un vero e proprio ostacolo al progredire dell'idea comunitaria, presenta, anzitutto e al di là di ogni considerazione pratica, un innegabile valore simbolico: in un contesto come quello dell'Unione, che si dà orgogliosamente come motto "l'unità nella diversità", il principale e più perspicuo elemento di tale diversità consiste nella moltitudine di lingue in uso negli attuali Stati membri."<sup>(9)</sup>

Il testo risale al 2007 e riprende, credo alla lettera, uno scritto di tre anni prima. Oggi mi dico, con imbarazzo, che non scriverei più così. Cercherei di ascoltare mio padre che, da ammiratore di Enzo Biagi, mi esortava negli anni universitari a fare come se scrivessi un telegramma da cui dipende la mia vita. E affondava il coltello nella piaga: elimina gli aggettivi, taglia gli avverbi, riduci le subordinate. Non credo sarò mai capace di rinunciare a una certa tendenza all'arzigogolo, come dimostra la mia passione per Bernhard, ma l'età, l'esperienza e il lavoro che faccio mi aiutano certo a captare se ciò che scrivo rischia di non essere capito. Ecco la traduzione inglese del mio incipit:

"The European Union's broad assortment of both "official" and "working" languages is deemed, according to circumstance and ideological inclination, either a strong point or an outright impediment to the advancement of deeper integration. Looking beyond mundane practicalities, however, the languages of Europe are bestowed with obvious symbolic value: in a context in which the EU's proud motto reads "united in

(9) D. Cosmai, *Tradurre per l'Unione europea. Prassi, problemi e prospettive del multilinguismo comunitario dopo l'ampliamento a est*, Seconda edizione, Milano, Hoepli, 2007, p. 1.

diversity", the most prominent feature of this diversity is the very multitude of languages currently in use across the Member States."<sup>(10)</sup>

Una frase italiana colpevolmente lunga è tagliata in due nel testo tradotto. È bene che lo sia, anche se in quel modo finisce magari per mettere l'accento non più sulla valenza simbolica del multilinguismo europeo, bensì sulla diatriba – presentata *en passant* nell'originale e approfondita altrove nel libro – tra chi crede che sia giusto così e chi pensa invece che troppe lingue ufficiali siano una palla al piede per l'Europa. L'accento a un concetto fumoso come il progredire dell'idea comunitaria diventa qualcosa di tangibile sul piano politico: *the advancement of deeper integration*. Un inciso banalmente espresso come "al di là di ogni considerazione pratica" – mio padre mi avrebbe chiesto di espungerlo senza rimorsi – viene ammantato di una certa qual dignità letteraria dall'espressione *beyond mundane practicalities*, la stessa conferita dal verbo *bestow* poco dopo.

Mi fermo qui con gli esempi, ma più vado avanti nella lettura incrociata più incappo in un triplice effetto straniante: straniante rispetto al mio italiano di un tempo, rispetto al fraseggiare inglese usato per rendere le mie idee, e rispetto a quella che sarebbe la mia spontanea maniera di scrivere nella lingua del Bardo, in cui non entrerebbero con facilità vocaboli come *mundane* o *impediment*. Nessun errore di traduzione, ma un *qui pro quo* con me stesso, che col tempo credo di aver risolto capendo come le parole da noi scritte non ci appartengano, o meglio non del tutto. Come un figlio, una volta uscite dalla casa della nostra coscienza, prendono la loro strada e iniziano a brillare di luce propria. Entrano a contatto con il resto del mondo, che poi le giudicherà per come le vede e le intende, le citerà per ciò che pensa vogliano dire, le tradurrà sulla base di ciò che ritiene di cogliere in esse, e non necessariamente tutto ciò coinciderà con il modo in cui vorresti che fossero intese.

Per quanto mi riguarda, da anni applico il principio che, laddove ci sia buona fede nell'interlocutore o nel lettore, le parole sono più di chi le legge che di chi le enuncia, e mi sta bene così. Vale per un libro, per un articolo, un'email, un messaggio e al limite anche per un'emozione. Se la parola da me prodotta innesca suo malgrado un cortocircuito comunicativo, forse è preferibile – e per un linguista mi sembra basilare – partire da un esame di coscienza e chiedersi che cosa si è voluto dire e perché non si è riusciti a farlo.

(10) D. Cosmai, *The Language of Europe. Multilingualism and Translation in the EU Institutions: Practice, Problems and Perspectives* (translated and edited by D. A. Best), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2014, p. 29.