

Storia di un romanzo africano in Italia

Le traduzioni de *L'Enfant noir* di Camara Laye

Linda Framattei
(Università di Bologna, Italia)

Abstract The idea from which this study originates is that of bringing together two relevant subjects: Postcolonial Literature and Translation Studies, particularly focusing on translation criticism. The novel *L'Enfant noir*, by the African writer Camara Laye, was first published in France in 1953. The first Italian translation *Io ero un povero negro* was brought out in 1956, while the second one *Un bambino nero* appeared more than thirty years later, in 1993. After a brief introduction on Laye's novel, its plot and main features, this article will deal with the general frame of Postcolonial African Literature, essential to understand the circumstances in which the novel was received and the reactions it provoked. Later on, the article will focus on the central issue of translation, considered on two levels: the first one dealing with what is external to the text itself, that is to say the paratextual elements, such as title and cover image, and the second one referring to the text itself, affected by different translation strategies and choices. This study is aimed at offering a view on the history of *L'Enfant noir* in Italy, thus reconstructing the evolution Italian culture went through during the second half of the twentieth century. Translation represents a unique insight into the frame of mind of a particular period as well as an extremely influential factor in its shaping. This is why we should highlight its importance and motivate people to translate valuable works again, in order not to lose them and keep them always alive and topical.

Sommario 1 Storia di un'infanzia. – 2 (Post)colonialismo e cultura tradizionale africana. – 3 La prima ricezione dell'opera. – 4 Le traduzioni del romanzo. – 5 Nel cuore del testo. – 6 Una nuova traduzione. – 7 Conclusione.

Keywords Postcolonial Literature. Translation. Italy and Africa.

«J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père. Quel âge avais-je en ce temps-là? Je ne me rappelle pas exactement. Je devais être très jeune encore: cinq ans, six ans peut-être. Ma mère était dans l'atelier, près de mon père, et leurs voix me parvenaient, rassurantes, tranquilles, mêlées à celles des clients de la forge et au bruit de l'enclume» (Laye 1953, p. 9).¹ Così si apre l'universo narrativo de *L'Enfant noir*, opera prima dell'autore guineano Camara Laye, entrata ormai a pieno titolo tra i classici della letteratura africana francofona.

Attraverso un breve excursus dell'opera e del panorama storico-lettera-

1 Nel seguito indicato con (EN) a fine citazione.

rio in cui ha avuto origine e sbocco, ci proponiamo di fornire gli elementi essenziali per la successiva presentazione delle due traduzioni che, a più di trent'anni di distanza l'una dall'altra, hanno portato *L'Enfant noir* al cospetto del pubblico italiano. Attraverso lo studio diacronico del destino del romanzo di Laye emergerà la duplice valenza che ogni traduzione intrinsecamente possiede: il potere, da un lato, di plasmare l'opera ed esercitare un'influenza sul contesto di ricezione, e, dall'altro, la rilevanza che essa detiene in quanto documento e specchio dei tempi in cui è prodotta.

1 Storia di un'infanzia

Nel corso dei dodici capitoli in cui il romanzo è suddiviso, il narratore ripercorre la propria infanzia ed adolescenza trascorse nella Guinea Conakry, territorio dell'Africa Occidentale che fu colonia francese sino al 1958. Alcune tappe fondamentali segnano il percorso di crescita del giovane e comportano una serie di sofferti distacchi dagli affetti famigliari e dal modo di vita caratteristico del villaggio natale, Kouroussa.

In primo luogo, l'avvento del sistema scolastico francese, seppure in un'area toccata soltanto in parte dalla presenza coloniale, scava una profonda crepa negli usi e costumi tradizionali. L'istruzione dà avvio ad un processo di progressiva distanziamento del giovane Laye dal resto della comunità Malinké, a cui appartiene ufficialmente dopo il compimento dei riti di iniziazione all'età adulta. Una prima separazione lo conduce a Conakry, capitale della Guinea francese e sede dell'istituto tecnico che frequenta, mentre il distacco finale, che porta a conclusione il romanzo, è segnato dalla partenza per la Francia, luogo di un ignoto futuro che si apre al giovane grazie ad una borsa di studio. Ciò attesta l'evoluzione ormai avvenuta all'interno della società africana e la netta spaccatura creatasi tra generazioni contigue.

La madre di Laye, che assurge a simbolo dell'Africa stessa, e a cui è indirizzata la struggente dedica iniziale, è la figura che più fermamente si oppone al progresso forzato del marchingeo della modernità, nella strenua e vana difesa di un sistema di valori che è destinato a tramontare per sempre. In una nota nostalgica il narratore adulto medita sull'estraneità di un passato che, per quanto vicino – si tratta della sua infanzia – appare così distante da non poter essere compreso a pieno. Ormai nulla è più come prima: «le monde bouge, le monde change et le mien plus rapidement peut-être que tout autre» (*EN*, p. 65).

Il romanzo, di grande ricchezza e profondità tematica, trova pieno respiro nel dipinto di un mondo passato e rimpianto, che è ricreato con semplicità ed esattezza. Proprio la sensibilità con cui Laye sviluppa il racconto, che si dispiega illustrando il modo di vita della sua famiglia e della sua comunità, fa sì che il lettore penetri, con una delicata immersione, in

quell'ambiente che si scopre essere tanto lontano, eppure così vicino. In effetti, gli interrogativi, le emozioni, i sentimenti che traspaiono nel romanzo sono quelli in cui ciascuno può riconoscere i propri, relativamente alle difficili fasi della crescita personale. La forza di questa 'narrazione dell'io' sta proprio nell'atemporalità dei temi affrontati, seppure questi emergano all'interno di una cornice culturale nettamente delineata e rappresentata come componente fondamentale nella crescita del protagonista.

2 (Post)colonialismo e cultura tradizionale africana

L'importanza assegnata alla cultura tradizionale africana si spiega collocando l'opera di Camara Laye all'interno della produzione letteraria postcoloniale. Per comprendere i temi e le caratteristiche formali di tale letteratura, per coglierne a pieno il valore e l'importanza nel panorama letterario mondiale e nella società contemporanea, è indispensabile mettere a fuoco la dimensione storica da cui essa ha avuto origine, componente imprescindibile perché strettamente connessa e intrecciata con la scrittura.

Il dominio coloniale francese nell'Africa Occidentale, avviato già a partire dal XVII secolo, si consolida, nel corso del XIX secolo, con lo sviluppo di un apparato amministrativo ben definito ed istituzionalizzato dalla costituzione approvata nel 1854. Improntato sulla dottrina dell'assimilazione, esso prevede l'istituzione di un sistema scolastico che permetta di diffondere in primo luogo la lingua e la cultura francesi.

L'universo tradizionale africano, caratterizzato dal ruolo preponderante assegnato all'oralità come mezzo principale di trasmissione del sapere, è profondamente e irreversibilmente mutato dall'imposizione delle nuove strutture coloniali. La lingua francese si affianca alla molteplicità di lingue autoctone già presenti sul territorio, e corrispondenti alla notevole frammentazione etnica caratteristica del continente africano, lingue che spesso non conoscono trasposizione scritta. Le forme artistiche tradizionali subiscono inevitabilmente il forte impatto della cultura del colonizzatore ed in particolare l'avvento della scrittura fa sì che in pochi decenni l'oralità perda l'esclusività del suo ruolo. Pertanto è possibile parlare di una vera e propria 'rivoluzione culturale' che investe le forme di espressione della civiltà africana: «à une civilisation de l'oralité se substitue donc progressivement une civilisation de l'écriture dont l'émergence est attestée par l'apparition d'une littérature négro-africaine en langue française» (Chevrier 1984, p. 5).

Si assiste alla nascita di una nuova produzione letteraria, originata dall'incontro della cultura africana con la lingua del colonizzatore: «une des caractéristiques de la littérature africaine francophone est d'être le croisement historique de la langue française et des cultures africaines» (Bokiba 2006, p. 9). Questo tratto distintivo conferisce ai testi un carattere

costitutamente ibrido, nonché un grado di complessità maggiore rispetto ad opere in cui esiste identità tra lingua e cultura. Jean-Marc Moura sottolinea il carattere composito e contraddittorio da cui scaturisce tale complessità: «La contradiction entre des usages linguistiques et littéraires européens et un ancrage référentiel et auctorial non européen produit une complexité énonciative que masque le critère linguistique» (2007, p. 51).

Ed è proprio attraverso lo strumento della lingua europea che si opera un rivoluzionario capovolgimento del punto di vista: coloro che sono stati a lungo fotografati da uno sguardo europeo di supposta superiorità divengono artefici di un'inversione di prospettiva, dando voce a quelle soggettività che non hanno fino ad allora trovato espressione, poiché sempre appiattite a puro oggetto di osservazione.

La volontà di prendere la parola e di imporsi con dignità di fronte al mondo dà avvio al noto movimento della *négritude*,² una corrente di pensiero che rappresenta la prima netta rottura nei confronti del sistema coloniale improntato sull'ideologia eurocentrica. Dopo secoli di denigrazioni, la *négritude* si definisce come un'impresa di riabilitazione dei valori dell'uomo nero, di rifiuto di una passiva assimilazione e di rivendicazione della propria autenticità razziale, attraverso il mezzo privilegiato della poesia. Anche la nascita e lo sviluppo del romanzo africano, che si affianca con forza alla produzione poetica, contribuiscono, come l'opera di Camara Laye dimostra, a mettere in luce in modo inedito la cultura africana.

3 La prima ricezione dell'opera

Quando Camara Laye, dopo svariate revisioni, ottiene, nel 1953, presso l'editore parigino Plon, la pubblicazione del suo romanzo di esordio, l'opinione pubblica si divide:

The Guinean writer was long considered in Europe as the most talented of African novelists[...]. By the same token he has been denigrated by his contemporary compatriots, more interested in a positive contribution to the literature of Negritude than an expression of poetic and subjective nostalgia (Blair 1976, p. 194).

Per certa parte degli intellettuali africani il romanzo esula dall'obiettivo di contestazione e denuncia politico-sociale a cui aspirava la letteratura del momento: «lorsqu'en 1953 parut *L'Enfant noir* son auteur fut accusé du péché d'apolitisme par une fraction notoire de l'intelligentsia nègre»

2 Per approfondimenti sul tema della *négritude* si vedano Joubert 1986; Brambilla 1993; Benelli 1995; Hausser, Mathieu 1998; Sperti 2013.

(Chevrier 1984, p. 132). Il più celebre portavoce di questa irritazione è lo scrittore camerunense Mongo Beti (pseudonimo di Alexandre Biyidi) che, in un numero speciale della rivista *Présence Africaine*, in una nota critica rimprovera a Laye di compiacersi del ritratto stereotipato di un’Africa «paisible, belle, maternelle» (Biyidicitato, in Joubert 1986, p. 33), perfettamente conforme alle attese del pubblico borghese europeo tralasciando l’aspetto politico più importante: «Est-il possible que pas une seule fois, Laye n’ait été témoin d’une seule petite exaction de l’administration coloniale?» (p. 33).

Ma a quanti contestano a Laye la mancanza di *engagement* sul piano politico anticoloniale, risponde il fronte opposto di coloro i quali apprezzano invece il quadro della cultura africana che l’autore offre al pubblico occidentale. La spaccatura all’interno del mondo intellettuale africano è così forte da poter affermare che «no French African novelist has inspired more controversy amongst black critics and intellectuals than Camara Laye» (Blair 1976, p. 194). A rispondere a Beti, in testa alla fazione di pensiero opposto, è Senghor, che rivendica il valore della letteratura in quanto prima di tutto opera d’arte: «étrange critique, vraiment que celle qui demande à l’artiste de faire non point œuvre d’art, mais de polémique... Lui reprocher de n’avoir pas fait le procès du colonialisme, c’est lui reprocher de ne pas avoir fait un roman à thèse, ce qui est le contraire du romanesque, c’est lui reprocher d’être resté fidèle à sa race, à sa mission d’écrivain» (Senghor, citato in Yépri 1987, p. 77).

L’Enfant noir contribuisce, agli occhi di Senghor, a mostrare che l’Africa possiede una sua cultura propria, di cui l’infanzia del protagonista si erge a simbolo e culla,³ e favorisce in questo modo il superamento del sentimento di inferiorità razziale e la spinta verso l’autogoverno. Dunque, seppure apparentemente apolitico, il romanzo va nella stessa direzione di rivalutazione dell’Africa, promuovendo una liberazione culturale che è presupposto indispensabile a quella politica.

Inoltre Senghor, come Laye, auspica un nuovo equilibrio, un’unione piuttosto che una brutale separazione, tra Africa e Occidente: come osserva Adele King, «Laye is similar to Senghor in wanting a blend of African and European values, in assuming that it will be necessary to harmonise the two cultures in modern Africa» (King 1983, p. 99). Pertanto cadrebbe l’accusa di mancanza di consapevolezza storica da parte di Laye ed anzi il

3 La rappresentazione dell’infanzia africana costituisce un tema portante della *négritude*, incompreso da coloro che criticavano Laye: «To many negritude militants, [...] Laye’s novel appeared like a total diversion, little short of a ‘betrayal’ to the common focus of the moment. This emotional reaction seemed clearly to have lost sight of the important vista of negritude which Laye had just opened: namely childhood as a vital clue to the understanding of the ‘Homo Africanus’ and the ‘Black Soul’. [...] Basic to this culture, history and destiny is the childhood that the African passed through. [...] There, in the values that constitute it, in the crises that traverse or characterize it lies the essence of negritude» (Okolie 1998, pp. 29-30).

tema della relazione tra cultura tradizionale e moderna, così presente nel romanzo, mostra piena coscienza del progredire della storia.

In Europa, la critica occidentale non solo apprezza il contenuto tematico del romanzo, ma ne esalta spesso anche le caratteristiche stilistiche. Nel 1954 *L'Enfant noir* è insignito del Prix Charles Veillon, fondato nel 1947 dal mecenate svizzero cui è intitolato, con l'intento di far conoscere romanzi «that would 'help to create links between men'» (King 1983, p. 15). Si tratta di un importante riconoscimento, tanto più che «Laye was the first non-European to win the prize» (p. 15).

Tra le ragioni del successo europeo c'è senza dubbio il senso di nostalgia provato da una società che aveva attraversato la seconda guerra mondiale ed era sempre più tecnologizzata e soggetta ad alienazione: «in describing a simpler society *L'Enfant noir* found a response in European nostalgia» (p. 98). In svariate occasioni nel romanzo, Camara Laye si dimostra pienamente cosciente di rivolgersi al pubblico occidentale e attento nei suoi riguardi. Per questo utilizza parafrasi esplicative, come quella che chiarisce che cosa sia la *cora* definendola «notre harpe» (*EN*, p. 22). In quest'ultimo caso l'autore, pur identificandosi nella sua cultura di origine, manifesta chiaramente il suo ruolo di mediatore verso la cultura occidentale, che occupa uno spazio «in between»⁴ (Diallo 2008, p. 26), tratto caratteristico degli autori dell'era postcoloniale. La figura stessa del bambino richiama quella di un intermediario: ad esso è affidato «un rôle de médiateur essentiel pour l'avenir» (Sow 2001, p. 97) capace di operare una sintesi tra passato e futuro, tra Africa e Occidente. Per la volontà di far conoscere al pubblico occidentale la propria cultura, si può affermare insieme a Mahamadou Diallo che *L'Enfant noir* sia di per sé un'opera di traduzione, nel senso metaforico del termine: «*L'Enfant noir*, with its highly ethnographic and sociological overtones, is a translation of the Malinké culture into the French language» (p. 26). La conseguente pluralità di sfere culturali e linguistiche che si intrecciano nel testo determina un grado di difficoltà maggiore qualora ci si appresti alla traduzione verso un'altra lingua e cultura.

4 Le traduzioni del romanzo

La prima traduzione del romanzo risale al 1955 e si tratta della versione in lingua inglese dal titolo *The Dark child*, successivamente modificato in *The African child*, realizzata da James Kirkup, autore prolifico di romanzi, fra cui ricordiamo l'autobiografico *The Only Child* (1957), in cui emerge chiaramente l'influenza de *L'Enfant noir*. La traduzione inglese rappre-

4 Sulla definizione di 'in between' si vedano inoltre Bhabha 1994; Mehrez 1992.

senta un indicatore importante del successo immediatamente riscontrato dall'opera e, al tempo stesso, un fattore che ne ha favorito la diffusione e la fama, presentandola al vasto pubblico anglofono.

L'attenzione per il romanzo di Laye si spiega anche in considerazione del clima culturale che sin dai primi decenni del XX secolo aveva suscitato un nuovo interesse per il continente africano, dapprima sul piano artistico, grazie alla riscoperta dell'arte nera ad opera dei maggiori pittori europei e alla *Negro Renaissance* sviluppatasi ad Harlem negli anni '20 (Chevrier 1984, pp. 18-19; Hausser et Mathieu 1998, pp. 28-34), e in seguito anche su quello politico. L'avvento dei contingenti africani in Europa nel corso dei due conflitti mondiali aveva infatti contribuito a mettere in luce la questione africana, segnata, a partire dal secondo dopoguerra, da una spinta sempre più viva alle indipendenze. Anche in Italia, dopo un lungo periodo di propaganda coloniale, avviata già nel periodo postunitario ed esacerbata durante il ventennio fascista, si giunge negli anni '50 e '60 ad un nuovo tipo di percezione, più solidaristica, seppure tacitamente condizionata da quel pesante retaggio culturale.

È nel 1956 che il romanzo di Laye è proposto al pubblico italiano dall'editore Massimo, con sede a Milano, in una traduzione firmata da Aldo Calesella. Il titolo, elemento paratestuale di primaria importanza per l'identificazione di un'opera letteraria, è *Io ero un povero negro*.

L'allontanamento dall'originale *L'Enfant noir* è evidente: la struttura nominale, che lasciava indeterminatezza temporale, è sostituita da una frase in cui il verbo al tempo imperfetto getta uno sguardo di retrospiezione sul racconto; inoltre, mentre nell'originale la figura dell'enfant appare centrale e prepara ad una narrazione incentrata soprattutto sul tema dell'infanzia, il titolo italiano omette questo importante riferimento attraverso l'uso sostantivato di negro. È bene sottolineare che la scelta di questo termine, che non era all'epoca caricato della connotazione spregiativa che assumerà in seguito, era consueta anche in traduzione dei più neutri noir o black. Una spiegazione plausibile è da ricercare nella simbologia associata al colore nero nella precedente storia italiana: «Dans le second après-guerre cette fortune de 'negro' à l'époque favori par rapport à 'nero', s'explique aussi par le désir de contourner toute évocation possible d'une relation avec le fascisme, dont le souvenir était encore très proche» (Nannoni 2012, p. 121).

Negli anni '50 i riferimenti anche impliciti all'era fascista sarebbero stati avvertiti molto chiaramente e di conseguenza è comprensibile che si ricorresse ad espliciti atti ad evitarli.

L'elemento forse più sorprendente del titolo italiano, poiché assente nell'originale francese, è l'aggettivo 'povero', che proietta una connotazione di tipo pietistico, patetico sulla vita passata del narratore ormai adulto. Si tratta di una proiezione non confermata dal testo di Laye che al contrario, fin dalla dedica alla madre e dai capitoli iniziali, mira piuttosto

a ricreare l'universo gioioso ed armonico della sua infanzia, in cui il vero motivo di turbamento sembra essere l'irruzione della modernità. Il rimpianto che emerge tanto chiaramente verte proprio su quell'età perduta per sempre. Pertanto l'allusione commiserevole alla sfera della povertà appare disomogenea rispetto al contenuto del romanzo che non presenta questa tematica né sul piano materiale – si tratta infatti di una società organizzata e ben sviluppata sul piano economico – né tanto meno su quello spirituale, ricchissimo di sfaccettature.

Come spiegare dunque la scelta di un titolo tanto diverso? Una possibile risposta è fornita dall'analisi della dimensione intertestuale che tale frase attivava per i lettori dell'epoca: Io, povero negro è infatti il titolo di un romanzo di Orio Vergani, risalente all'epoca della propaganda coloniale italiana, che si era distinto per il maggior successo riscontrato rispetto a tante altre opere cadute in breve nell'oblio (cfr. Ghezzi 1992, p. 276). La volontà da parte dell'editore di suscitare nei lettori una sensazione di familiarità, che giocava sulla notorietà del romanzo precedente, può allora chiarire questa scelta traduttologica, di grande peso nel ridisegnare il 'volto' del romanzo che il pubblico italiano avrebbe conosciuto.

La prima edizione de *Io ero un povero negro* (fig. 1) è inserita nella collana *Il Mosaico* che presenta «I grandi scrittori di tutto il mondo», senza distinzione tra letteratura straniera ed italiana. Successivamente, nel 1966⁵ e nel 1974, due nuove edizioni compaiono questa volta all'interno della collana *Verdi anni*, formata da testi destinati all'uso scolastico.

Nell'arco temporale intercorso tra le diverse edizioni il contesto culturale italiano, in ritardo rispetto alle grandi potenze europee colonizzatrici, si apre gradualmente alla letteratura africana, con pubblicazioni sempre più frequenti, a partire dagli anni '60, di scrittori del calibro di Senghor e Césaire. Nel 1959 si svolge a Roma il II Congresso mondiale degli scrittori e artisti neri, promosso da *Présence Africaine* insieme all'Istituto italiano per l'Africa (l'allora Istituto italo-africano), evento che suscita però soltanto una scarsa risonanza ed «un'eco distratta, e puramente di cronaca, nei quotidiani» (Brambilla et al. 1994, p. 69). Inizialmente l'espressione artistica africana rimane infatti «un'entità remota per gli italiani, appannaggio esclusivo di ristretti gruppi di intellettuali, di amanti dell'esotico, di nostalgici del nostro passato coloniale o, al più, di specialisti» (Ghezzi 1992, p. 278). A partire dagli anni Sessanta, secondo quanto suggerito dalle nuove direttive europee, la scuola italiana si avvia a promuovere la conoscenza delle culture straniere e favorisce pertanto l'inserimento nei programmi scolastici di testi idonei alla realizzazione di tale obiettivo. Si spiega così il nuovo indirizzo dato all'opera di Laye, considerata un valido strumento didattico, adeguato ad un pubblico di giovani lettori.

5 Nel seguito indicato con (PN '66) a fine citazione.

In sintonia con il nuovo intento, una introduzione firmata da Giuseppe Ricca ed un apparato di note a piè di pagina, ben più corposo rispetto alla prima edizione, compaiono ad accompagnare il testo, così come una serie di quesiti e spunti per la ricerca, posti al termine di ogni capitolo. Lo scolaro è guidato passo a passo nella lettura e nella comprensione del testo, attraverso un corollario di elementi non scevri dal rischio di 'manipolare' il testo stesso. In primis l'introduzione, dallo spiccato intento di inquadramento storico-geografico, propone numerosi dati utili all'arricchimento culturale dei giovani lettori, ma cade anche nella tipizzazione dell'"uomo africano", presentato attraverso una serie di stereotipi che ne delineano le straordinarie doti comunicative, l'innata nobiltà e la fierezza. Si legge:

C'è poi nel negro africano un'ammirevole fierezza. Fierezza, non superbia: una fierezza non certo esente dalla suscettibilità, in particolare quando s'incontrano civiltà diverse con le quali non esiste ancora un punto di equilibrio. Fierezza, che è anche nobiltà: ed è un tratto da tener presente perché ha una sua precisa importanza anche in campo politico. (PN '66, p. 12)

Inoltre, le note e i quesiti tradiscono spesso un punto di vista di superiorità da parte della società occidentale nei confronti di popolazioni definite «primitivi d'oggi» (PN '66, p. 136), o paragonate negli usi e nelle credenze agli «antichi Romani» (PN '66, p. 30). A tal proposito, alcune scelte lessicali quali quelle di «stregoni africani» (PN '66, p. 91), e «mondo tribale» (PN '66, p. 5) sono indicative della mancanza di equità intellettuale con cui si guarda all'"altro".

Infine, le due nuove edizioni propongono un ulteriore elemento paratestuale di grande impatto: l'immagine di copertina. Si tratta in entrambi i casi di un disegno, dai tratti più abbozzati nel primo (fig. 2), più netti e definiti nel secondo (fig. 3), che ritrae una figura umana dalla pelle nera. Mentre nel volume del '66 si tratta di un adulto, di spalle, rivolto alla contemplazione di un paesaggio, l'edizione del '74 propone invece lo scenario di un villaggio in cui si distingue, in primo piano, un bambino accovacciato, con atteggiamento triste e contrito, che osserva le capanne di fronte a lui. La prima delle due copertine, seppure suggerisca l'idea di retrospezione e ricordo da parte di un uomo maturo, colloca la figura in un ambiente che non corrisponde affatto alla realtà metropolitana in cui Laye compose realmente il romanzo, e ricorda piuttosto l'iconografia schiavista, tanto più che il soggetto è raffigurato a petto nudo. La seconda, invece, trasmette un senso di malinconia che è forse adeguato alla riflessione a posteriori del narratore, ormai lontano dal luogo, ma incongruo rispetto al piccolo protagonista, che vive ogni episodio con grande entusiasmo e partecipazione, sensazioni che riemergono forti e vivide anche nella memoria dell'adulto, che sembra calarsi nuovamente in quell'atmosfera vitale.

La connessione con il titolo, che sovrasta in entrambi i casi le immagini, appare allora illuminante per comprendere le due raffigurazioni, tanto incongrue rispetto al contenuto del romanzo. Sembra che il riferimento per il disegnatore sia quel *povero negro* piuttosto che ciò che emerge nel seguito. La traduzione del titolo, elemento con cui il testo si identifica, fino a coincidervi, investe con una serie di conseguenze gli altri elementi del peritesto che insieme costruiscono una soglia fuorviante e dipingono un volto non conforme al testo.

5 Nel cuore del testo

Al di là delle differenze di tipo paratestuale, le tre edizioni de *Io ero un povero negro* pubblicate da Massimo presentano il medesimo corpo testuale. La traduzione di Aldo Calesella offre un romanzo dalla lettura scorrevole, aderente ai canoni del linguaggio letterario italiano e del tutto adeguato dal punto di vista sintattico e lessicale. Si tratta cioè di un testo che rientra nei parametri del sistema letterario della lingua di arrivo. Ora, *L'Enfant noir* è caratterizzato da una serie di tratti stilistici peculiari: la costruzione sintattica delle frasi, spesso formulate con strutture di tipo additivo, e l'uso di una punteggiatura che ricalca l'enfasi del discorso diretto conferiscono al testo i tratti di un racconto orale.⁶ Inoltre, la presenza rilevante di procedimenti iterativi, elemento peculiare della tessitura testuale del romanzo, investe sia il piano retorico che quello ritmico-semantico, apportando al tempo stesso coesione ed enfasi e rinforzando l'effetto del parlato: «le roman dans son intégralité apparaît être la parole d'un locuteur qui raconte [...]. La catégorie récit-discours [...] s'affirme comme une modalité obligatoire du texte de Camara Laye» (Yépri 1987, p. 18).

Di tale aspetto troviamo in traduzione un riflesso spesso sfumato, conseguenza di una generale tendenza alla *rationalisation* (cfr. Berman 1999). A titolo di esempio, è interessante osservare come il traduttore annulli totalmente l'effetto iterativo dell'originale in questo breve estratto sulla donna africana: «Chez nous, la costume ressortit à une foncière indépendance, à une fierté innée; on ne brime que celui qui veut bien se laisser brimer, et les femmes se laissent très peu brimer» (EN, p. 60). In *Io ero*

6 «Que regardaient à vrai dire ces yeux? Je ne sais pas. Les alentours? Peut-être! Peut-être les arbres au loin, le ciel très loin. Et peut-être non!» (EN, p. 51). «Ils chantaient, nos hommes, ils moissonnaient; ils chantaient en chœur, ils moissonnaient ensemble: leurs voix s'accordaient, leurs gestes s'accordaient; ils étaient ensemble!» (EN, p. 51). «Pauvre chère maman! [...] Pourtant je suis sûr qu'elle s'était éloignée, très droite, très digne; elle se tenait toujours très droite, et parce qu'elle se tenait si droite, elle paraissait plus grande qu'elle n'était; et elle marchait toujours très dignement: sa démarche était naturellement digne» (EN, p. 123). «Je souhaitais que le train eût du retard [...]; peut-être aujourd'hui aussi aurait-il du retard? Je regardai l'heure, et il avait du retard! Il avait du retard!..» (EN, p. 134).

un povero negro si legge: «Da noi il costume è connesso con uno spirito di grande indipendenza e dignità innata; si infierisce soltanto verso chi si lascia sottomettere, e le donne si lasciano pochissimo tiranneggiare» (PN '66, p. 89).

Il traduttore introduce diverse varianti sinonimiche del verbo 'brimer' e mostra una notevole ricchezza lessicale, che tuttavia non riproduce lo stile più secco ed incisivo di Laye. Un simile intervento traduttivo di 'normalizzazione', applicato in modo generalizzato ad un testo dalle caratteristiche tanto marcate ed indicative dell'appartenenza ad una data cultura, compromette la trasmissione dell'opera nella sua completezza e specificità e ne presenta piuttosto una versione edulcorata, impoverita.

L'Enfant noir è inoltre ricco di elementi lessicali inerenti a diversi aspetti del mondo africano, dalla flora, agli usi e costumi, alle credenze e ai rituali. Anche in questo ambito, alcune scelte traduttive risultano carenti o addirittura fuorvianti rispetto ai referenti originali. È questo il caso del riferimento all'albero del 'nééré', caratteristico del paesaggio africano e presentato dal narratore nel corso di un tragitto percorso insieme allo zio: «il choisissait un arbre, un kapokierou un nééré, dont l'ombre lui paraissait suffisamment dense, et nous nous asseyions». (EN, p. 34). Nella traduzione italiana, «sceglieva un albero, un 'kapok' o un 'baobab', la cui ombra gli sembrava abbastanza fitta, e ci sedevamo» (PN '66, p. 48), l'albero rappresentato non è un 'nééré', bensì un 'baobab', scelto evidentemente sulla base di una maggiore rispondenza del termine rispetto all'immaginario comune di uno scenario 'esotico'. In altri casi, come per quanto riguarda i termini 'brousse' e 'gombo', si registra la netta omissione del riferimento, con conseguente perdita di un importante contenuto di valore culturale.⁷ Di peso notevole sono anche alcuni traduttori errati, come nel caso del nome della popolazione 'peul', stanziata in un'area della Guinea che Laye attraversa durante il viaggio in treno verso Conakry. Laddove nell'originale si legge «J'entendis parler le peul: Dabola est à l'entrée du pays peul». (EN, p. 136), il traduttore scrive: «Sentivo parlare il berbero; Dabola è all'entrata del paese dei berberi». (PN '66, p. 176). La scelta del termine 'berbero' risulta erronea in quanto non corrispondente al referente originale.

Gli errori riscontrati giungono in taluni casi a compromettere il senso del testo, fino a modificarne il contenuto. Si consideri la traduzione del sostantivo 'canari', indicante un orcio da cui il giovane era solito abbeverarsi durante la notte: «Ou je me levais et j'allais prendre une gorgée d'eau au canari posé au sec sur sa couche de gravier» (EN, p. 58). «Oppure mi alzavo e andavo a portare qualche goccia d'acqua al canarino rimasto a secco nella sua gabbietta» (PN '66, p. 86).

⁷ I termini indicano rispettivamente un'area del paesaggio ed un vegetale tipici dell'Africa Occidentale (si vedano note 9 e 10).

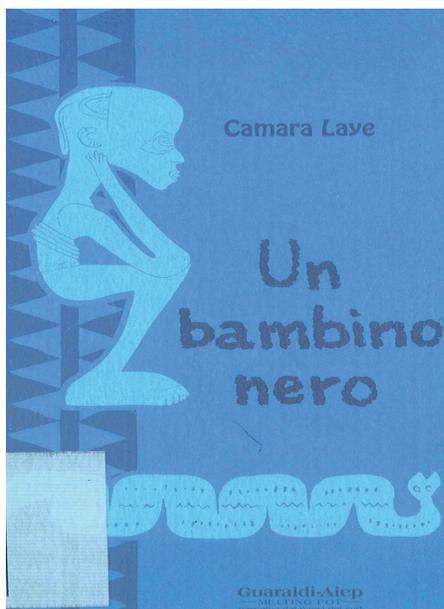
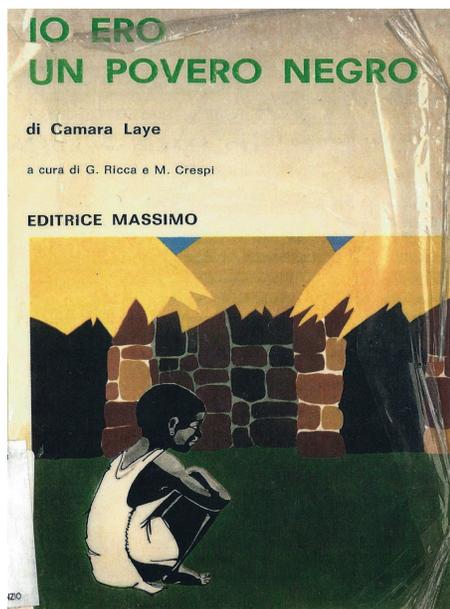
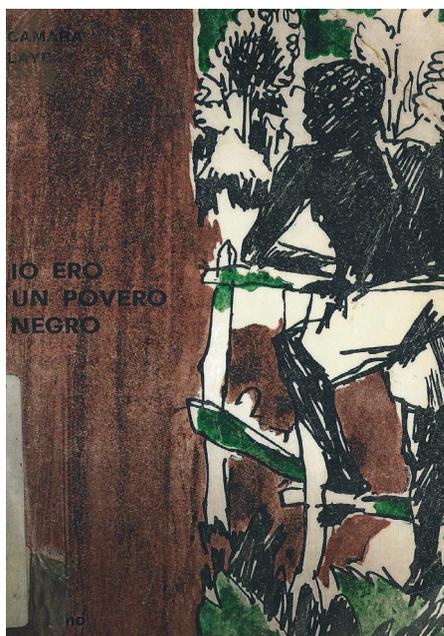
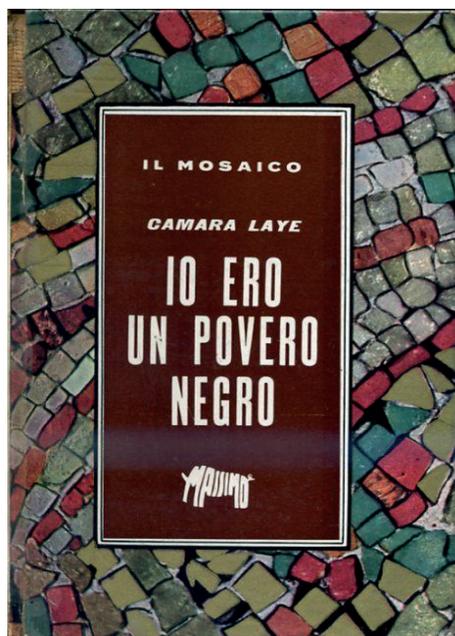


Figure 1-4. *Io ero un povero negro*. Copertine dalla prima alla terza edizione (1956, 1966, 1974) e ritraduzione (1993)

A partire dal fraintendimento del termine, il traduttore costruisce una scena che è del tutto incongrua rispetto a quella dell'originale: non soltanto non troviamo alcun riferimento ad un canarino, ma anche la presenza di una 'gabbietta' è assolutamente estranea al testo de *L'Enfant noir*. In realtà è lo stesso protagonista a «prendere un sorso d'acqua», come è per altro evidente dall'uso della prima persona e del verbo 'prendre'. È evidente che il quadro ne risulta totalmente trasfigurato.

6 Una nuova traduzione

A distanza di circa vent'anni dall'ultima edizione de *Io ero un povero negro*, nel 1993, la casa editrice Aiop pubblica la ritraduzione del romanzo di Laye, firmata da Maria Teresa Palazzolo, dal titolo *Un bambino nero*.⁸

L'aderenza al titolo originale *L'Enfant noir* è evidentemente maggiore rispetto alla precedente traduzione. È qui preservato il riferimento al 'bambino', con tutte le connotazioni ad esso associate e le aspettative create nel lettore, e l'aggettivo 'nero' sostituisce il termine 'negro' nel frattempo divenuto spregiativo in senso razziale. Il contesto socioculturale italiano ha conosciuto in quell'arco temporale un'evoluzione che ha portato lo 'straniero' a contatto diretto con il nostro territorio, ed in numeri via via maggiori, con la conseguente esplosione, a partire dagli anni '90, di un diffuso sentimento di intolleranza. La percezione 'razziale', ereditata dalla tradizione coloniale, è riemersa allora in tutta la virulenza che la prossimità con il 'diverso' ha innescato. Si comprende quindi la necessità di sostituire un termine non più neutro. Nonostante l'aderenza all'originale, notiamo che un elemento del titolo è però mutato: l'articolo indeterminativo sposta la figura dell'*enfant* da emblema, modello e prototipo del suo gruppo umano, a persona dotata di unicità, non riducibile a stereotipo.

Il romanzo fa parte del progetto editoriale *Melting Pot*, collana che conta oggi all'attivo ventiquattro testi di autori stranieri, suddivisi in ulteriori sottocollane, di cui «Viaggi di iniziazione» è quella che si apre proprio con il testo di Laye. Una nuova introduzione, realizzata dall'antropologa Paola Berbeglia, prepara il lettore fornendo una serie di informazioni sulla cultura guineana, utili ad illuminare e comprendere alcune tematiche fondamentali del romanzo, cogliendone la rilevanza. L'accuratezza e la precisione con cui Paola Berbeglia sviluppa il discorso su *L'Enfant noir* denotano il profondo rispetto che si deve all'opera.

Nell'immagine di copertina (fig. 4) osserviamo una cornice ed una figura maschile stilizzata che richiama i tratti tipici dell'arte africana, in particolare scultorea, ed il viso, rappresentato di profilo e di dimensioni

8 Nel seguito indicato con *BN* a fine citazione.

sproporzionate rispetto al corpo, ricorda le grandi maschere africane che hanno ispirato importanti artisti anche in Europa. La scelta di manifestare l'origine dell'opera con un richiamo all'Africa conferma una strategia editoriale già in atto. La grande differenza che risalta, però, rispetto a tutte le precedenti edizioni è che per la prima volta la rappresentazione de *L'Enfant noir* passa per una forma di espressione artistica tipica dell'Africa. Non è più lo sguardo dell'europeo che lo disegna o lo fotografa dal suo punto di vista, ma si registra uno slittamento di prospettiva: è il bambino stesso ad offrire una sorta di 'autoritratto' che lo rappresenta come lui si propone e secondo l'arte del suo popolo. Una semplice immagine può rivelare molto sulla presa di coscienza di individui che reclamano il diritto di autodefinirsi, anche nella loro africanità, e non necessitano più di essere interpretati.

La traduzione di Palazzolo dà origine ad un testo che si dissocia da alcuni dei parametri tradizionali del linguaggio letterario, in favore di una stretta aderenza alla lettera dell'originale, tale da scaturire in una sintassi scandita dalle martellanti ripetizioni, in grado di riprodurre lo stile dell'autore. Prendiamo in esame ad esempio l'estratto riguardante la donna africana: «non viene vessato se non chi vuole lasciarsi vessare e le donne si lasciano vessare assai poco» (BN, p. 77), in cui nessuna variante sinonimica del verbo corrispondente a 'brimer' è introdotta, o consideriamo l'accorato ricordo della sofferta partenza per la capitale: 'je souhaitais que le train eût du retard [...]; peut-être aujourd'hui aussi aurait-il du retard? Je regardai l'heure, et il avait du retard! Il avait du retard!..». (EN, p. 134). «Mi auguravo che il treno fosse in ritardo: a volte era in ritardo; forse anche oggi sarebbe stato in ritardo. Guardai l'ora ed era in ritardo! Era in ritardo...» (BN, p. 161).

In entrambi i casi, i tratti stilistici dell'originale emergono chiaramente. Tuttavia, la propensione alla spiccata vicinanza al testo di partenza sfocia anche in una serie di calchi sintattici e lessicali. Questa tendenza, che si evidenzia in tutto il testo, fa sì che la lettura sia a tratti 'inceppata' dalla presenza straniante di elementi inconsueti rispetto alle norme della lingua italiana. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di traduzioni 'alla lettera' di espressioni di uso comune in lingua francese come «avoir le désir chevillé au corps»,⁹ che non hanno però corrispettivo letterale nella lingua di arrivo. La traduzione «avere il desiderio incavigliato al corpo» (BN, p. 23) rischia infatti di compromettere persino la comprensione del concetto che si vuole comunicare, come nel caso, ancor più lampante, della frase «la febbre era caduta» (BN, p. 142), traduzione dell'espressione francese

9 «Il fallait que le désir d'apprendre fût chevillé au corps» (EN, p. 71), afferma il narratore riferendosi alla dura realtà scolastica che richiedeva impegno notevole.

«notre fièvre avait tombé»¹⁰ (*EN*, p. 117).

I realia, elementi per essenza intraducibili in quanto inerenti ad una precisa sfera culturale, in questo caso africana, sono, quasi nella totalità dei casi, mantenuti nella lingua originale, con l'ausilio di note inserite al termine del volume, ma soltanto laddove il contesto non sia sufficientemente eloquente a suggerire il tipo di referente in questione. Consideriamo ad esempio la descrizione dell'abitazione della nonna di Laye: «vi trovavo perfino la stessa *calebasse*, in cui mia madre conservava il latte» (*BN*, p. 52); troviamo il termine 'calebasse' così spiegato in nota: «recipiente ricavato da una zucca tagliata a metà, svuotata e fatta seccare» (*BN*, p. 213). Durante il soggiorno presso il villaggio contadino della nonna si legge ancora: «c'erano i granai per il riso e per il miglio, la manioca e gli arachidi e il 'gombo'» (*BN*, p. 50), quest'ultimo descritto in nota come: «vegetale di uso comune, in Africa occidentale, per la preparazione delle salse che condiscono i piatti di cereali» (*BN*, pp. 212-213). Anche in un caso in cui il traduttore italiano risulta 'insufficiente' a comunicare il senso dell'originale la traduttrice fa ricorso alla nota, dichiarando così, con grande onestà, l'impossibilità per la traduzione di raggiungere una perfetta corrispondenza: «il termine italiano corrispondente a 'brousse', boscaglia, usato qui e nei capitoli successivi, è in realtà riduttivo rispetto al significato attribuito a 'brousse' nell'Africa francofona: tutto il terreno non abitato e non coltivato» (*BN*, p. 212).

La strategia adottata, che mira a ridurre l'intervento paratestuale al minimo indispensabile, è esplicitata in una nota, nella quale Maria Teresa Palazzolo manifesta anche l'intento di arricchire la lingua italiana di elementi lessicali nuovi, funzionali al dialogo che si profila sempre più necessario ed auspicabile con coloro che appartengono ad altre culture. Da questo punto di vista, la ritraduzione restituisce al romanzo la valenza culturale che il testo di Calesella aveva reso solo parzialmente.

7 Conclusione

Come abbiamo avuto modo di vedere, le due traduzioni italiane de *L'Enfant noir* di Camara Laye sono il risultato di un diverso approccio al testo e di una diversa concezione della funzione del tradurre. Mentre la prima tende a privilegiare la leggibilità e la correttezza formale del testo di arrivo, la seconda spesso sacrifica questo aspetto per conservare dei tratti caratteristici dell'estraneità, che affiora alla lettura.

Le opere che, come *L'Enfant noir*, ci portano a cospetto di un mondo

¹⁰ L'espressione fa riferimento al periodo di convalescenza successivo alla circoncisione, rito di iniziazione di tutti i giovani all'età adulta. Il narratore racconta che dopo un breve lasso di tempo la febbre era passata.

diverso dal nostro, permettendoci di coglierne la profondità e i valori, rendono possibile un ricongiungimento dettato dalla scoperta di quella umanità che tutti accomuna. L'atto del tradurre diventa allora un veicolo in grado di far crollare il muro di pregiudizi, di ripudio e di intolleranza che scaturiscono spesso proprio dalla non conoscenza dell' 'altro'.

Poiché tutte le traduzioni 'invecchiano', è doveroso che a testi di tale spessore si presti un sempre nuovo interesse, in modo da garantirne la trasmissione attraverso nuove traduzioni. In questo arduo compito è auspicabile che si ricerchi quella 'fedeltà' all'originale che Umberto Eco così illustra:

La conclamata 'fedeltà' delle traduzioni non è un criterio che porta all'unica traduzione accettabile [...]. La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta.

Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c'è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà*, *onestà*, *rispetto*, *pietà*. (Eco 2003, p. 364)

È proprio all'insegna di questi valori che l'approccio al testo dovrà realizzarsi, attuando quella continua 'negoziante' che è indispensabile qualora si affronti la trasposizione dell'alterità, intesa nel suo insieme inscindibile di lingua e cultura, nella propria realtà.

Bibliografia

- Benelli, Graziano (1995). *La negritudine in Italia: A. Césaire, L.G. Damas, L.S. Senghor: (1950-1970)*. Roma: Bulzoni.
- Berman, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Biyidi, Alexandre (1954). «L'Enfant noir». *Présence Africaine*, 16 (série des numéros spéciaux), *Trois écrivains noirs*, pp. 61-65.
- Blair, Dorothy S. (1976). *African Literature in French: A History of Creative Writing in French from West and Equatorial Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bokiba, André-Patient (2006). *Le paratexte dans la littérature africaine francophone: Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*. Paris: L'Harmattan.
- Brambilla, Cristina (1993). *Letterature africane in lingue europee: Africa sub-sahariana*. Milano: Jaca book.

- Brambilla, Cristina; Martin, Samuel; Belinga, Eno; Chevrier, Jacques (1994). *Letterature dell'Africa*. Milano: Jaca book.
- Chevrier, Jacques (1984). *Littérature nègre*. Paris: Colin.
- Diallo, Mahamadou (2008). *Translation: Culture Power Psyche*. Paris: L'Harmattan.
- Eco, Umberto (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2003.
- Ghezzi, Carla (1992). «La letteratura africana in Italia: un caso a parte». *Africa*, 2, pp. 275-286.
- Hausser, Michel; Mathieu, Martine (1998). *Littératures francophones*, tome 3, *Afrique noire, Océan indien*. Paris: Belin.
- Joubert, Jean-Louis (1986). *Les littératures francophones depuis 1945*. Paris: Bordas.
- King, Adele (1983). *The Writings of Camara Laye*. London: Heinemann.
- Laye, Camara (1953). *Io ero un povero negro*. Trad. di Aldo Calesella. Milano: Massimo. Trad. di: *L'Enfant noir*, [1956] [1966] 1974.
- Laye, Camara (1953). *L'Enfant noir*. Paris: Pocket.
- Laye, Camara (1953). *The Dark Child*. Trans. by James Kirkup. London: Collins. Transl. of: *L'Enfant noir*, 1954.
- Laye, Camara (1953). *Un bambino nero*. Trad. di Maria Teresa Palazzolo. San Marino: Aiop. Trad. di: *L'Enfant noir*, 1993.
- Mehrez, Samia (1992). «Translation and the Postcolonial Experience: the Francophone North African Text». In: Venuti, Lawrence (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London; New York: Routledge.
- Moura, Jean-Marc (2007). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF.
- Nannoni, Catia (2012). «Les enjeux traductifs du Triangle d'or comme occasion pour une réflexion sur la pratique et la didactique de la traduction». *Plaisance*, 27, pp. 121-130.
- Okolie, Maxwell (1998). «Childhood in African Literature: A Literary Perspective». In: Jones, Eldred D.; Jones, Marjorie (eds.), *Childhood in African Literature: a Review*. Oxford: James Currey.
- Picard, Lucie (2004). «Aspetti strategici del discorso paratestuale: il caso delle traduzioni italiane di opere francofone dell'Africa sub sahariana». *Francofonia*, 46, pp. 67-87. Disponibile all'indirizzo <http://www.jstor.org/discover/10.2307/43016277?sid=21105975106073&uid=2&uid=3738296&uid=2134&uid=70&uid=4> (2015-02-28).
- Senghor, Léopold Sédar (1964). «Laye Camara et Lamine Diakhaté ou l'art n'est pas d'un parti». En: *Liberté I. Négritude et Humanisme*. Paris: Seuil, pp. 155-172.
- Sow, Alioune (2001). «La dimension spirituelle et ses représentations dans les récits d'enfance de l'Afrique de l'ouest». In: Mossetto, Anna Paola; Nissim, Liana; Soncini Fratta, Anna, Toso Rodinis, Giuliana (a cura di), *I colori dello spirito, Africa occidentale*. Bologna: CLUEB.

Sperti, Valeria (2013). *La letteratura africana in francese: Dalla négritude ai giorni nostri*. Napoli: Dante & Descartes.

Yépri, Léon (1987). *Relire «L'Enfant noir» de Camara Laye*. Abidjan, Dakar, Lomé: Les nouvelles éditions africaines.