



**Mario Materassi**  
**Luce d'agosto: non sparate sul traduttore**

**Parole chiave:** Elio Vittorini, Traduzione, XX secolo

**Keywords:** Elio Vittorini, Translation, 20th Century

**Contenuto in:** Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali

**Curatori:** Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto

**Editore:** Forum

**Luogo di pubblicazione:** Udine

**Anno di pubblicazione:** 2011

**Collana:** Studi in onore

**ISBN:** 978-88-8420-666-4

**ISBN:** 978-88-8420-971-9 (versione digitale)

**Pagine:** 247-256

**Per citare:** Mario Materassi, «Luce d'agosto: non sparate sul traduttore», in Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta De Giorgi, Andrea Del Ben e Lisa Gasparotto (a cura di), *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali*, Udine, Forum, 2011, pp. 247-256

**Url:** <http://217.194.13.218:9012/forumeditrice/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/un-tremore-di-foglie/luce-d2019agosto-non-sparate-sul-traduttore>

## LUCE D'AGOSTO: NON SPARATE SUL TRADUTTORE\*

Mario Materassi

Volevo intitolare il mio intervento sulla traduzione di *Light in August* di Vittorini, presentato al convegno sullo scrittore siciliano organizzato da Anna Panicali, *Non sparate sul traduttore*, ma non lo feci perché presso l'Adelphi stava per uscire la mia nuova traduzione del romanzo. Nel mentre mi accingevo a sparare sul primo traduttore, quel titolo sarebbe apparso come un invito a non sparare anche sul secondo; il che, nel chiassoso saloon dell'odierno mondo letterario, sarebbe stato del tutto legittimo – metaforicamente parlando, s'intende; ma sarebbe apparso una vigliaccata: amante, come sono, del western, mi vedevo nel panciotto a fiorami del barista che da dietro il bancone spara all'eroe alla schiena. Quel titolo avrebbe spostato l'attenzione su quanto invece volevo restasse al di fuori della nostra occasione, che concerneva il Vittorini traduttore e non il confronto fra la sua e la mia versione di *Light in August*. Oggi, sopitisi l'eco (se mai c'è stato) del fucilino a tappo di quei due solerti recensori che puntualmente sparano su quella parola o quella frase che loro avrebbero tradotto meglio, e soprattutto grazie all'agio di poter meglio illustrare il senso e i limiti del riferimento alla mia amata icona western, posso tornarvi senza l'imbarazzo che l'originario contesto dialogico mi avrebbe procurato.

Qualche anno prima che l'Adelphi mi affidasse la nuova traduzione di *Light in August* avevo scritto un saggio, poi incluso in una monografia su Faulkner, dedicato a quella traduzione vittoriniana. Rifacendomi a un celebre pezzo di Mark Twain su James Fenimore Cooper, l'avevo intitolato *I reati letterari di Vittorini*. In quel saggio, mettevo in evidenza le ragioni per cui, a distanza di settant'anni, quella versione era ormai da mettere nel ripostiglio delle cose vecchie, tarlate e fuori moda, ma che per ragioni sentimentali non

\* Il presente saggio è già apparso, con lievi modifiche, in L. GASPAROTTO, *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, Firenze, Le Lettere 2010, pp. 73-83.

ci si sente di buttar via. Non sapevo, quando pubblicai quel saggio, che sarebbe poi toccato a me prendere il posto di Vittorini – con il rischio (che ogni ri-traduttore deve però accettare di buon grado) di porsi come uno che vuol fare la punta agli spilli; e tanto più, nel mio caso, di fare la punta agli spilli a uno dei Grandi del novecento italiano. Per cui venire a Udine a dire quello che pure, a mio avviso, andava detto della sua traduzione di *Light in August* – a ‘sparare’, appunto, sul traduttore – poteva apparire come un atto di superbia intellettuale.

Di superbia intellettuale sono pronto a riconoscermi colpevole nei confronti di tanti, ma certo non di Elio Vittorini: ché il senso delle proporzioni non l’ho ancora perso. Differenze di opinione, distanze a tanti livelli, questo sì: ma il debito che come tutta la mia generazione ho nei suoi confronti non potrà mai essere adeguatamente ripagato. Se a suo tempo accolsi l’invito di ritradurre *Light in August* fu perché ero convinto di poter fare un buon lavoro – ma se conosco l’americano meglio di Vittorini, se conosco l’opera di Faulkner più di quanto la conoscesse lui, se conosco il Mississippi quando lui non lo conosceva, non è merito mio: questi sono dati di fatto che non consentono superbia, e anzi impongono umiltà davanti a una figura che tanto fece per aprire a noi quel mondo che lui non poté conoscere ma del quale aveva capito tanto.

Ed è importante reiterare che Vittorini, come tutta quella generazione di traduttori dall’americano, aveva lavorato in condizioni disastrose: senza una diretta esperienza del paese la cui lingua conosceva appena, in un linguaggio per giunta non letterario, profondamente aderente al parlato locale e gergale; senza dizionari o vocabolari adeguati; con difficile accesso a persone di madre lingua; senza, naturalmente, internet. Senza tutti quei mezzi, insomma, che oggi rendono tanto più facile la vita del traduttore – e tanto più imperdonabili le cantonate che continuano a infiorescere tante versioni dall’americano. Per questo, mai sparare su quei lontani traduttori. Nemmeno su Pavese. Nemmeno su Lorenzo Gigli, il quale nel 1937 tradusse *Pylon* col titolo, molto bello, di *Oggi si vola*, ma che di cantonate ne prese un’infinità, e che molto spesso le evitava unicamente saltando a piè pari le frasi che non capiva. Gli spari – a salve, certo – riserbiamoli alla generazione (di traduttori) di mezzo, che qualche viaggio in America e qualche frequentazione americana spesso portavano a far credere di conoscere bene l’americano; riserbiamoli alla nostra generazione (me compreso, naturalmente) che di scuse non ne ha più.

Detto questo, va anche detto che la continua riproposta da parte della Mondadori della versione di Vittorini costituisce un’indegna operazione di

sfruttamento del nome del traduttore, offensiva nei confronti del pubblico il quale meriterebbe ben altro senso della grandezza del libro, nonché irriverente nei confronti dell'autore, i cui altari come traduttore sarebbe giusto non mettere più in piazza. Così come va detto che le ragioni per cui il *Luce d'agosto* di Vittorini è da tempo una traduzione inagibile non sono soltanto i vari (e spesso sostanziali) tagli del testo originario, probabilmente suggeriti dalla paura della censura fascista, e che l'editore non si è mai dato la pena di reintegrare; non sono soltanto le deficienze riguardo alla lingua di partenza. Sono anche, e in un certo senso soprattutto, le deficienze riguardo alla lingua di arrivo. Riguardano la 'resa'. Riguardano cioè il traduttore in quanto scrittore. E se questo può apparire un atto di superbia intellettuale da parte mia, dirò subito che non mi aspetto dalla mia traduzione, così come da qualsiasi altra traduzione, una durata di più di vent'anni al massimo: dopo di che, sarà bene ricominciare da capo.

Vittorini, si sa, aveva un senso molto vivo della propria missione nel mondo letterario coevo. Non è questa la sede per divagare in tale direzione, e neanche per ricordare quanto ancora dobbiamo ai suoi tentativi di risanamento della palude culturale e intellettuale in cui, o distratti o consenzienti, eravamo immersi. Come traduttore, come direttore di rivista o di collana, come 'operatore culturale', Vittorini aveva idee molto precise su come si *doveva* scrivere. Nel 1941 sentenziava che Faulkner a volte «commette[va] errori», e parlava di «difetto [...] di qualità». E traducesse Faulkner, Hemingway, Caldwell o Ring Lardner, non si peritava di 'correggerli'. A modo suo, naturalmente: secondo i propri criteri, e indifferente alle ragioni (di dizione, di relazione con il contesto, di ricorrenze lessemiche, di tono) che quei supposti errori potessero avere. Ed è a questo livello che le critiche gli vanno mosse.

Nel presente contesto non posso che dare succinta ragione di queste asserzioni, per cui rimando al mio *From Light in August to Luce d'agosto: Elio Vittorini's Literary Offences*, in *Faulkner, ancora*<sup>1</sup>. Mi limiterò a qualche esempio, cominciando da quella che è la più eclatante 'correzione' apportata da Vittorini: la moltiplicazione della segmentazione del discorso narrativo.

I 1571 paragrafi in cui i ventuno capitoli di *Light in August* sono divisi diventano, in Vittorini, 3978, per un incremento di 2407 paragrafi che più che raddoppia il numero originale. In alcuni capitoli l'incremento è di più del

<sup>1</sup> M. MATERASSI, *Faulkner, ancora*, Bari, Palomar 2004, pp. 161-189.

trecento per cento. Ad esempio, i sessantacinque paragrafi del Capitolo XVII diventano duecentoventuno. Soltanto seicentossessanta dei paragrafi originali vengono rispettati. Di questi, più dell'ottantacinque per cento sono paragrafi che interessano da una a cinque righe, il che indica che Vittorini operava di forbici soprattutto sui paragrafi più lunghi. E infatti, nel Capitolo XI, un paragrafo di centotrentaquattro righe concernente la storia familiare di Johanna Burden viene frammentato in diciannove paragrafi. Ma v'è di peggio: nel Capitolo XVI, un paragrafo di centotrentasei righe viene letteralmente triturato in settantasette paragrafi.

La ragione è chiara. Vittorini non sentiva il valore ritmico del periodare di Faulkner. Non ne capiva il profondo effetto sia a livello emotivo, sia a livello conoscitivo, come strumento cioè di comunicazione del faticoso, coinvolgente rapportarsi del personaggio, e in seconda istanza del destinatario, a un magmatico contesto prevaricante quando non ossessionante. Il traduttore (e correttore) vedeva soltanto la difformità di questo periodare rispetto alle convenzioni alle quali, pur nella sua ribellione alla tradizione locale, era abituato; e correggeva l'errore, mandando a catafascio la costruzione del senso dell'originale.

E così per quanto riguarda l'uso (ai suoi occhi 'erroneo', essendo diverso da quello italico) della punteggiatura. Vedi l'aggiunta del punto fermo quando la sua assenza è produttrice di un certo ritmo a sua volta produttore di senso, in quanto anche visualmente rende l'esperienza di lettura omologa al *continuum* dell'esperienza diegetica. Una problematica di resa drammatica, questa, ignota alla narrativa italiana, prevalentemente legata com'è, nella distinzione jamesiana, al *telling* piuttosto che allo *showing*.

Vedi l'aggiunta del punto esclamativo a rinforzare l'enfasi di un discorso. In *Luce d'agosto*, i punti esclamativi salgono da centoquarantatre a trecentoventi. In un caso, l'aggiunta cade all'interno del discorso della voce narrante – il che, fatta salva qualche mia sempre possibile svista, è del tutto estraneo al tono della voce narrante quale impostato da Faulkner nell'intero macrotesto. Tutti gli altri casi cadono nel contesto di un dialogo, con il risultato che il tono del parlante si fa più stridulo o più ansioso o più isterico di quanto autorizzato dal testo.

Un esempio per tutti: un passo di quindici righe in cui, a un eventuale osservatore, Bobbie (la cameriera – non «serva», come la dice Vittorini – e prostituta) e Joe Christmas «must have looked» (cioè, «sarebbero apparsi») «like two monks [who] met during the hour of contemplation in a garden path», con la voce della ragazza detta «downcast and empty» e poi ancora «flat, quiet». Con un errore iniziale di comprensione e con un reato contro la

grammatica italiana, Vittorini traduce: «Dovevano sembrarsi l'uno all'altra due monaci che si incontrano in un sentiero di giardino durante l'ora di meditazione»; la voce della ragazza viene detta «abbattuta, quasi vuota» (con l'aggiunta, come si vede, di «quasi»), e poi «sciatta, placida», dove quest'ultimo aggettivo contraddice «abbattuta». Ebbene, nel pieno di questa situazione in cui prevalgono silenzio, ritrosia e incomunicabilità emotiva, il traduttore affibbia alla ragazza cinque punti esclamativi che distruggono il tono del passo, il carattere della donna, nonché la pertinenza del riferimento convenzionale. Perché, ci si domanda? Possibile che il Vittorini scrittore non avvertisse quanto lontano dal senso originale stesse andando? E non è questione di un'occasionale caduta di controllo, perché analoghe cadute sono continue.

Un altro esempio. Nella simmetrica conclusione del primo e dell'ultimo capitolo, della cui perfetta identità il traduttore evidentemente non si era accorto, l'aggiunta di due punti esclamativi al commento conclusivo di Lena («“My, my. A body does get around”») ne distrugge il placido tono di stupore e di accettazione. Questa serena figura di Madre Terra, la cui funzione è di trascendere le tragedie di Johanna e di Christmas, si trasforma con quei punti esclamativi in un'eccitata adolescente in gita scolastica (al contempo, si dovrà rendere atto a Vittorini di aver capito che l'interiezione «My, my» non andava tradotta, come fece Montale in *Il mio mondo è qui* di Dorothy Parker, con «Mio, mio» – qualunque cosa, secondo Montale, ciò volesse dire).

Altrettanto pesantemente fuorviante è l'aggiunta – ingiustificata – di un punto interrogativo che trasforma un'asserzione in una domanda, per cui il carattere stesso di chi sta parlando risulta diverso e la strategia dialogica dell'originale viene irrimediabilmente alterata. Un esempio sarà sufficiente.

Mrs. Armstid così commenta la cieca fiducia di Lena di trovare il giovane che l'ha messa incinta e è scappato:

And you believe that he will be there when you get there. Granted that he ever was there at all. That he will hear that you are in the same town with him, and still be there when the sun sets.

Così Vittorini:

E credete che ci sarà ancora quando ci arriverete voi? Ammettendo che ci sia stato, credete che ci sarà ancora dopo il tramonto del sole, quando avrà saputo che ci siete anche voi?

Questo è un tipico discorso faulkneriano: un'asserzione che non attende risposta, ma esprime il convincimento di chi parla riguardo l'irredimibile stoltezza dell'altro; che dichiara l'incrollabile concezione del mondo come abitato da stolti, della vita come una continua corroborazione di questo fatto, e del destino come dell'opportunità di osservare gli stolti puntualmente confermarsi come tali. Il macrotesto di Faulkner è ricco di esempi analoghi, e *Light in August* ne ha il suo congruo numero. Trasformando in domanda questo passo, così come del resto è solito fare con passi simili, Vittorini sottrae al testo un elemento essenziale alla visione faulkneriana del mondo. E si sarà notata qui un'altra abitudine di Vittorini, che tendeva a parafrasare il dettato senza rispettare le gerarchie semantiche indicate dalla disposizione degli elementi: perché con l'inversione frastica nella proposizione finale, sparisce il senso definitivo suggellato dalla chiusa sul sole che cala.

Una casistica se non completa almeno più vasta delle varie tipologie di 'reati letterari' commessi da Vittorini esigerebbe ben più diffusa trattazione. Si dovrebbe tra l'altro parlare dell'abitudine del traduttore di inserire continui elementi esplicativi, zeppe discorsive attinenti al nostrano gusto per una narrativa che, storicamente, tende a mettere in primo piano l'atto narrativo senza però che ciò comporti una presa di coscienza della sua relatività o magari della sua inattendibilità; copule discorsive proprie d'un codice di sintassi narrativa che Vittorini stesso, pur nella sua impazienza verso l'imperante gusto vecchiotto del tempo, evidentemente non percepiva più come tali: corpi inerti, estranei al codice faulkneriano oltre che fuori luogo nel passo specifico, i quali rallentano la narrazione con quella loro meccanica volontà di spiegare qualcosa che non ha alcun bisogno di essere spiegato. Un esempio: Armstid offre ospitalità per la notte a Lena «“You come on home with me”. He put the mules into motion». E Vittorini aggiunge «Ciò detto, egli mette in moto i muli».

A che serve (sì, un'altra delle mie domande retoriche, che evidenzia l'impazienza, respirata attraverso la frequentazione degli stessi autori che Vittorini per primo ci fece conoscere, nei confronti di una letteratura, come la nostra, nella quale l'elemento primario del triangolo della comunicazione non è il messaggio né tantomeno il destinatario bensì l'emittente) – a che serve, dicevo, riempire la pagina di clausole quali «Questo dice il marito e continua», quando l'originale ha semplicemente, «He continues»? Si tratta di aggiunte esplicative che sottraggono immediatezza allo scambio, ne impoveriscono la qualità mimetica. Aggiungere, soggiungere, rispondere, replicare, intervenire, commentare, chiosare, interloquire, interporre, interrompere, esclamare, protestare, spiegare, suggerire, insinuare, ripetere, reiterare, mini-

mizzare, argomentare – di quanti mai verbi (e non parlo qui del solo Vittorini) ha bisogno la nostra narrativa per dare il senso esatto di uno scambio dialogico? Laddove quella americana si serve quasi unicamente di *to say* e *to tell*, affidando il tono e quindi il senso della battuta alle parole dette, le quali devono bastare a che il lettore capisca i rapporti fra i dialoganti, capisca tutto quanto c'è da capire. Culture, e tradizioni, diverse – e non ha importanza che io, personalmente, sia più vicino all'una piuttosto che all'altra: quello che come traduttore considero importante (ma la cosa è certamente opinabile, non lo nego: è un fatto di prassi, non di ontologia) è che chi traduce non ubbidisca all'ordine perentorio di Emilio Cecchi che «in una traduzione d'arte, un testo straniero si acclimat[izzi] e naturalizz[i] nella lingua e nella letteratura in cui è stato nuovamente fuso... [e perda] le accidentalità ed i veleni esotici. Divent[i], per così dire, solubile nei valori d'una nuova tradizione»; il che per Cecchi significava un'antica tradizione, la quale andava dunque vaccinata contro i veleni esotici provenienti dall'America. Quella nostra tradizione patria che Vittorini cercava di rinnovare, e che in parte riuscì davvero a rinnovare, anche se non si liberò mai del tutto del peso della sua letterarietà.

Pur restando nel novero delle domande destinate a rimanere senza risposta, la mia ipotesi è che, così come aveva cercato di giocare d'anticipo sulla censura fascista eliminando certe parti di *Light in August* a quei tempi passibili di essere giudicate scabrose, così evitando una possibile confisca del volume, Vittorini cercasse di attenuare la carica innovativa di Faulkner per rabbonire la canea dei difensori dell'ordine pubblico letterario. Solo un'ipotesi, naturalmente, e forse inquinata dalla mia riluttanza a pensare al nostro scrittore come sordo a tutte le sfumature del linguaggio di Faulkner. Che sordo lo fosse un Emilio Cecchi, e tanti altri carabinieri a cavallo come lui, pazienza. Che lo fosse Vittorini, non voglio credere. Preferisco crederlo un abile manipolatore, a fin di bene, delle altrui miopie.

Siamo, è chiaro, in un ambito di discussione fondamentalmente acritica. Torniamo allora, a mo' di forse tardivo ravvedimento, al discorso su quelle intrusioni del gusto e della disinvolta prassi traduttoria di Vittorini che alterano il linguaggio di *Light in August*, recando a volte grossi danni anche a livello ermeneutico. Prenderemo ad esempio la scena in cui la giovane dietologa, colta dall'ignaro piccolo Joe Christmas nel bel mezzo della sua tresca con un dottore, vigliaccamente lo accusa presso la direttrice dell'orfanotrofio di essere nero. La reazione della direttrice è: «A what... A ne- I don't believe it!... I don't believe it!». Vittorini così traduce: «Un ne... Non lo credo!... Non lo credo. Non è possibile!».

Quest'ultima frase non è, né mai potrebbe essere, nell'originale. La questione – che è centrale nel romanzo – non è se Joe Christmas possa o non possa essere nero, ma se lo si creda (ed egli stesso si creda) nero. Tutto, nel romanzo, ruota su questa distinzione. Aggiungendo quel «Non è possibile!», Vittorini allontana l'attenzione del lettore dal reiterato «I don't believe it!» della direttrice (che verrà più avanti ripetuto da Johanna Burden), indebolendo l'impatto di quel sottile indizio ermeneutico al senso tragico e insieme ironico della storia di Christmas; un indizio (ma non è certo l'unico) che evidentemente il traduttore non colse, come confermato dal fatto che in un suo scritto si sarebbe in seguito riferito a Christmas come a «il negro di “Light in August”». Il danno a livello semantico è enorme, e nasce dalla disinvoltura, appunto, con la quale il traduttore si rapportava anche a questo fra i più grandi romanzi del novecento.

Dopo avere, episodicamente, sparato sul traduttore che mi ha preceduto, mi sembra giusto accedere alla richiesta della nostra rimpianta padrona di casa di mettere a confronto le due versioni di uno stesso passo, ed espormi anch'io al fuoco della critica. Mi sembra giusto, per riprendere il modello del mio amato western, incamminarmi lentamente lungo la strada centrale di una immaginaria Coyoteville fra il saloon, l'albergo, il fabbro ferraio e l'ufficio dello sceriffo, pronto alla resa dei conti finale; dove però non ci saranno né buono né cattivo ma soltanto due traduttori – *Mon Dieu, quelle décadence!* – i quali hanno fatto, ognuno per quanto poteva, del loro meglio.

Ho scelto, dal terzo capitolo, il passo di chiusura del segmento centrato sulla sfibrata figura del reverendo Gail Hightower, il quale, seduto alla finestra del suo studio, attende come ogni sera il ripetersi della visione che ha dato – e tolto – senso alla sua vita: il trascorrere al galoppo dell'immaginario drappello di soldati confederati su cui Hightower ha costruito la propria inane esistenza. Il passo, di accentuata tonalità crepuscolare, presenta non poche difficoltà: lessicali, ritmiche, di costruzione sintattica, di mera comprensione. Nella sua versione, Vittorini incorse in ben sedici reati letterari, come li chiamava, scherzando ma non troppo, Mark Twain; e questi, nella mia versione, ho evitato. Non è detto però che non vi si trovino ancora mancanze e deficienze (e si vedrà che anch'io, ahimè troppo tardi, ve ne ho trovate); né è detto che la mia ricerca di un equilibrio fra invenzione linguistica e leggibilità risulti soddisfacente. Sono i rischi che ogni traduttore corre. E questi rischi, per riguardo e per gratitudine al battistrada dell'americanistica al quale anch'io devo tanto, corro ben volentieri.

Faulkner:

He no longer even looks at [the sign], as he does not actually see the trees beneath and through which he watches the street, waiting for nightfall, the moment of night. The house, the study, is dark behind him, and he is waiting for that instant when all light has failed out of the sky and it would be night save for that faint light which daygranaried leaf and grass blade reluctant suspire, making still a little light on earth though night itself has come. *Now, soon*, he thinks; *soon, now*. He does not say even to himself: «There remains yet something of honor and pride, of life».

Vittorini:

Egli non la guarda neanche più, come non guarda le piante attraverso le quali sorveglia oggi la strada in attesa che venga buio. La casa, lo studio sono neri dietro a lui, ed egli attende il minuto in cui tutta la luce sarà caduta dal cielo, e in cui sarà notte, salvo per quello che di luce emaneranno riluttanti, avendone fatto tesoro durante il giorno, foglie e fili d'erba. *Adesso, subito*, egli pensa, *ecco, adesso*. E non osa dire nemmeno tra sé che là, nelle foglie e nei fili di erba, rimane ancora un po' di onore e di orgoglio di vita.

- I reato: creazione di un nuovo capoverso  
 II reato: omologazione di *look* e *see*  
 III reato: eliminazione di *actually*  
 IV reato: eliminazione di *beneath*  
 V reato: aggiunta di «oggi», con perdita del senso del rituale  
 VI reato: spostamento di senso da *watch* a «sorvegliare»  
 VII reato: eliminazione di *the moment of night*  
 VIII reato: accentuazione del colore, da *dark* a «nero»  
 IX reato: cambiamento da *instant* a «minuto», quasi si trattasse di sinonimi  
 X reato: eliminazione di un'intera frase, *making still a little light on earth though night itself has come*  
 XI reato: distruzione del chiasmo (*Now, soon / soon, now*) con il cambiamento dell'elemento centrale («subito» / «ecco»); con l'abbreviazione della pausa centrale; con il cambiamento delle virgole al suo interno da corsivo a tondo, che rompe l'unità della figura

- XII reato: aggiunta del punto fermo dopo il corsivo, con perdita dell'effetto di sospensione
- XIII reato: cambiamento del discorso finale da diretto a indiretto
- XIV reato: aggiunta di «nelle foglie e nei fili d'erba»
- XV reato: interpretazione di *there* come avverbio di luogo, con conseguente perdita del senso
- XVI reato: eliminazione della virgola tra *pride* e *of*, con ulteriore perdita di senso

In dieci righe di testo, Vittorini ha dunque fatto varie scelte lessicali errate, eliminato lemmi e frasi intere, sconvolto una figura retorica, alterato il ritmo in una frase delicatissima, mutato la struttura sintattica in una proposizione chiave, e inventato una nuova frase; infine, in due occasioni, non ha capito il senso dell'originale. Ma come detto in precedenza questo è in fondo un reato minore, perché comprensibile; laddove tutti gli altri sarebbero stati evitabili se Vittorini avesse avuto maggiore rispetto del testo di Faulkner.

Materassi:

Non lo guarda neanche più, così come in realtà non vede gli alberi sotto i quali e fra mezzo i quali osserva la strada in attesa che cali la notte, in attesa del momento della notte. Dietro di lui la casa, lo studio, sono ormai in ombra, e lui attende quell'istante in cui nel cielo tutta la luce è venuta meno, e sarebbe già notte se non per quella poca luce che foglie e fili d'erba, fattisi granai del giorno, riluttanti esalano, facendo ancora un po' di luce sulla terra benché la notte stessa già sia giunta. *Adesso, fra poco* pensa; *fra poco, adesso* Non sta neanche a dirsi «Un po' di onore è pur rimasto, un po' di orgoglio, di vita».

- I reato: meglio sarebbe stato, «[...] che cali la notte, che sia notte».
- II reato: troppo debole «in ombra»
- III reato: eliminazione della virgola al centro del chiasmo (sarebbe bello poter dare la colpa al compositore, ma purtroppo la colpa è mia)

Per dire: chi è senza peccato... Troppo tardi per rimediare.