

Tradurre

Dalle esperienze teoriche
alle pratiche editoriali

a cura di
Teresa Lussone



UNIVERSITÀ
DI TORINO

i quaderni di
i.t.a.

i quaderni di ri.tra, 2

Direttrice responsabile Beatrice Manetti

Direttori editoriali Giulia Baselica, Paola Brusasco, Frédéric Ieva, Michele Sisto

Comitato scientifico Stefano Arduini (Roma), Michael Cronin (Dublino), Lieven D'hulst (Lovanio), Jean-Louis Fournel (Parigi), Roberto Merlo (Torino), Daniele Monticelli (Tallinn), Siri Nergaard (Firenze), Alessandro Niero (Bologna), Gianfranco Petrillo (Torino), Anthony Pym (Tarragona), Vicente L. Rafael (Washington), Gisèle Sapiro (Parigi), Evgenij Solonovič (Mosca), Lawrence Venuti (Philadelphia)

Coordinatore della collana Frédéric Ieva

Tradurre. Dalle esperienze teoriche alle pratiche editoriali, a cura di Teresa Lussone, Torino, Università degli studi di Torino / ri.tra | rivista di traduzione, 2025 (i quaderni di ri.tra, 2)



© 2025 Università degli studi di Torino & ri.tra
ISBN: 97-88-875-90372-5

‘I quaderni di ri.tra’ sono impaginati in corpo 16. Per una leggibilità ideale su carta se ne consiglia la stampa in formato A5.

Il logo di ri.tra è © Mauro Sullam.

Tradurre
Dalle esperienze teoriche
alle pratiche editoriali

a cura di Teresa Lussone

i quaderni di ri.tra, 2

Indice

- 9 Un'«avventura picara». Introduzione, *di Teresa Lussone*
- 15 «Un Traducteur n'a jamais le nom d'Auteur». L'autorialità nella traduzione del Rinascimento, dalla teoria alle pratiche editoriali, *di Concetta Cavallini*
- 32 Romeo Lucchese traduttore di Saint-John Perse, *di Giovanna Devincenzo*
- 42 Ritradurre un testo scientifico. A proposito di *Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles* di Jean-Martin Charcot e Valentin Magnan, *di Giulia Scuro*
- 56 Invisibile o solidale. Riscrittura e ritraduzione di *Tempesta in giugno* di Irène Némirovsky, *di Teresa Lussone*
- 71 «Tout texte doit-il être un nœud gordien qu'on arrive à dénouer?». Ai confini della traduzione: la scrittura “impossibile” di Xavier Bazot, *di Ida Porfido*

Teresa Lussone

Un'«avventura picara» Introduzione

«Inizierò da Kipling, che mi ha iniziato ai misteri della giungla e della traduzione»: Ottavio Fatica comincia con queste parole il racconto della sua esperienza di traduttore (Fatica 2023, 11). Non credo di essere la sola ad aver commesso un lapsus di lettura e ad aver letto «giungla della traduzione». Del resto, l'immagine è straordinariamente efficace. Impossibile lasciarsela sfuggire. A patto, però, di considerare la giungla come un luogo meraviglioso e misterioso, non solo «infido e insidioso» (Devoto-Oli 2024). Un luogo pieno di «parole che sembrano dire una cosa ma ne significano un'altra»: «dove trovare terreno di caccia più fertile, più adatto o favorevole a tradurre?», scrive Fatica. Un luogo dove la «gratificazione» compensa l'incertezza, l'inquietudine, «il doloroso senso d'inappartenenza, lo stesso che ha in retaggio il traduttore, creatura di confine, frontaliero per indole e mestiere» (Fatica 2023, 12-13). Un luogo di un «apprendistato che durerà una vita», un luogo dove si snoda un'«avventura picara» (ibid.). La modesta ambizione di questo breve «quaderno di ri.tra» è quella di soffermarsi su alcune avventure picare che, per qualche ragione, possono portare un contributo alla riflessione fra teorie e «attività empirica» (Meschonnic 2024, 41).

La maggior parte dei lavori presentati qui è stata discussa in occasione della Giornata di Studi *Traduire: des expériences théoriques aux pratiques éditoriales*¹, che si è svolta all'Università di Bari il primo marzo 2022. L'orizzonte cronologico – e non solo – è molto ampio e dal Rinascimento, quando la traduzione è anche uno strumento per arricchire la lingua, si passerà gradualmente all'*extrême contemporain*, presentando un esempio in cui la traduzione deve farsi carico di «acclimatare una scrittura» (Porfido, *infra*). Cosa c'è nel mezzo? Ci limiteremo

¹ La giornata è stata organizzata da Concetta Cavallini, Antonio Lavieri, Teresa Lussone, Ida Porfido. Ringrazio Giulia Scuro per il suo supporto prezioso nella preparazione di questo «quaderno di ri.tra».

a presentare alcuni casi di studio di traduzione tra francese e italiano che rivelano come, «a dispetto della ben nota parentela stretta che lega le nostre due lingue-culture» (Porfido, *infra*), la giungla della traduzione sia ancora ricca di misteri. I testi presi in esame sono letterari oppure, come nel contributo di Giulia Scuro, richiedono, in virtù delle loro caratteristiche, metodi propri della traduzione letteraria.

A guidarci in questa scelta, la convinzione, con Borges, che «Nessun problema è più sostanziale con le lettere e con il loro modesto mistero di quello che propone una traduzione» (Borges 1984 [1932], 372). E questo, non perché, come spiega Meschonnic, la letteratura sia il campo privilegiato della traduzione o il più antico, bensì perché:

La traduzione adotta una modalità linguistica che non è terminologica. In altri termini, contrariamente all'idea diffusa che oppone al linguaggio ordinario la letteratura e la poesia, queste ultime si situano proprio nel linguaggio ordinario. Sono un discorso. Non la lingua, in cui si applicano le «suddivisioni tradizionali» criticate da Ferdinand de Saussure: lessico – ridotto a una terminologia monosemica – morfologia, sintassi. Il discorso scientifico si identifica ai massimi livelli con la lingua. La cosa più importante è rappresentata dal referente, che occorre conoscere. In letteratura, invece, e nella diversità delle sue opere, vi è innanzitutto il primato empirico del discorso sulla lingua, primato che passa attraverso quello della ritmica, della prosodia, della polisemia, tutte caratteristiche del linguaggio ordinario, ma con una differenza capitale: che la letteratura, contrariamente a ciò che non lo è, crea e include la propria situazione e il proprio referente (Meschonnic 2024, 38).

La relazione del tradurre con la letteratura si esplica nel «confronto permanente della lingua con il discorso», cosicché si può affermare che «la letteratura mette alla prova la traduzione, le ideologie del traduttore, il suo passaggio o meno da un'implicita linguistica spontanea a una messa in discussione delle proprie pratiche» (ivi, 40).

La traduzione «è un inevitabile prolungamento della letteratura» (ivi, 37) e questo mettere alla prova, sostiene Henri Meschonnic, «definisce la storicità del tradurre, la sua situazione, che si iscrive nell'atto traduttivo» (ibid.). Ciò risulta particolarmente evidente nel primo contributo presentato, quello di Concetta Cavallini, in cui viene esaminata

la questione dell'autorialità della traduzione nella Francia del Rinascimento, una «macro-problematica» che deve essere affrontata tenendo conto della specificità del periodo analizzato. Da un punto di vista della storia della traduzione, spiega Cavallini, il Rinascimento «ha dinamiche interne sue proprie che lo rendono un periodo non paragonabile ad altri» (Cavallini, *infra*), aspetto strettamente connesso al fatto che all'epoca le nozioni di autore e traduttore erano ben lontane da quelle attuali. E benché la pratica fosse molto diffusa, non si rintraccia uniformità nelle definizioni dei testi di arrivo, presentati come *traductions* o *imitations*. A volte, osserva in proposito Cavallini, «si estraggono canti da un poema che diventano opere autonome, a volte si ricompongono discorsi, o si selezionano singole novelle o episodi più adatti per la traduzione, e così via» (ibid.). Tuttavia, la pratica della traduzione/imitazione, in generale, non permette ai traduttori di «attestarsi nello loro identità autoriale o traduttiva». Etienne de la Boétie sembra esserne ben consapevole quando scrive: «Non ho mai provato piacere nel tradurre nella nostra lingua alcuna opera straniera: perché nel tradurre da una lingua straniera, la pena è grande è la gloria leggera» (ibid.).

L'articolo successivo propone un balzo cronologico importante che sembra confermare l'assunto fin troppo noto per cui, nell'ambito della teoria della traduzione, spesso le domande sono destinate a ripetersi, mentre cambiano le risposte (Oustinoff 2018, 25). Giovanna Devincenzo ricostruisce il percorso di Romeo Lucchese traduttore di Saint-John Perse, mettendo in luce le difficoltà della traduzione di un idioletto, quello di Saint-John Perse, «in cui la lingua d'uso comune si mescola a termini caraibici, a vocaboli attinti da repertori, nomenclature, classificazioni, glossari, manuali, enciclopedie, dizionari» (Devincenzo, *infra*). La relazione tra Lucchese e Saint-John Perse, tuttavia, supera il confine di una mera operazione traduttiva e non può essere osservata senza tener conto dell'impegno del primo affinché l'opera del secondo ottenesse un'ampia risonanza anche in Italia. Per Lucchese, spiega Devincenzo, «tradurre Saint-John Perse significa fare atto di comunicazione e diventare contemporaneamente centro propulsore di una dinamica che determinerà un arricchimento linguistico e culturale oltre che

un ampliamento degli orizzonti dell'approdo linguistico (Bassnett 1996)» (ibid.).

E se una delle difficoltà della traduzione dei testi di Saint-John Perse risiede nella molteplicità dei campi di interesse dell'autore – medicina, anatomia, biologia, chimica, fisica, etnologia, ornitologia – il contributo successivo riguarda proprio la traduzione di un testo medico. Nel suo articolo, infatti, Giulia Scuro presenta il proprio lavoro di traduzione e curatela del saggio di Jean-Martin Charcot e Valentin Magnan *Inversione del senso genitale e altre perversioni sessuali*, pubblicato per Pacini all'interno della collana Minibook dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Il saggio è apparso per la prima volta nel 1882 in due numeri della rivista «Archives de neurologie», diretta dallo stesso Charcot, poi per intero in volume l'anno successivo. Il testo costituisce, come spiega Scuro, il primo trattato medico in cui l'omosessualità viene presentata come una condizione innata dell'individuo. Esso si inserisce in un dibattito molto animato all'epoca – la natura dell'omosessualità è congenita o acquisita? – e rappresenta una tappa decisiva negli studi sulla sessualità, tanto che nel 1987 è stato ripubblicato in Francia e nel 1989 è stato tradotto in italiano da Maria Grazia Amati per Spirali Vel. Nel suo articolo Scuro si sofferma sulle problematiche e i punti di interesse che riguardano la pubblicazione e la (ri)traduzione di un testo scientifico fondato su tesi superate, presentate con una terminologia scientifica altrettanto desueta, «ma i cui temi sono ancora al centro di numerosi e infiammati dibattiti» (Scuro, *infra*). Un altro dei motivi di interesse del testo risiede nella modalità di presentazione scelta da Charcot e Magnan «a metà tra scienza e narrazione, che a tratti sembra assumere le sembianze di un racconto letterario» (ibid.). Si tratta di un aspetto che presenta non poche affinità con i casi clinici descritti da Freud e che richiede, come abbiamo detto, anche riflessioni proprie della traduzione letteraria.

L'articolo successivo, di cui sono autrice, riguarda un testo di natura diversa, per il quale la pratica della traduzione sembra più che mai inscindibile da aspetti etici. Vi ripercorro infatti l'esperienza della traduzione di *Tempête en juin* di Irène Némirovsky per Adelphi, cercando di mettere in luce la «quête de la théorie», la ricerca teorica, che ha accompagnato il lavoro (Ricœur 2021, 40). Dopo la pubblicazione

in Francia dell'ultima versione della prima parte di *Suite française*, mi è stato chiesto di modificare la traduzione italiana del 2005, adeguandola alla nuova versione del testo. Alle sfide poste dalla traduzione – la complessità di dar conto delle varianti – si è aggiunto il timore reverenziale di intervenire su una traduzione che non sarebbe mai stata rivista, se non fosse stato per questa vicenda editoriale. Ma come afferma Borges, «il concetto di *testo definitivo* appartiene unicamente alla religione o alla stanchezza» (Borges 1984 [1932], 373).

Il dossier si chiude con il contributo di Ida Porfido, che propone un'incursione nella letteratura contemporanea: in che modo tradurre i testi di un autore «decisamente fuori dagli schemi» (Porfido, *infra*) come Xavier Bazot? L'autrice prende in considerazione «il paradosso ontologico della traduzione»: «nessuna lingua dice esattamente la stessa cosa in un'altra; ogni codice apporta sempre qualcosa di nuovo, di diverso». Tuttavia, a questo assunto risponde la prassi consolidata della traduzione, che si impone come il «fulcro della comunicazione tra gli uomini». È la pratica, difatti, prosegue Porfido, a salvarci «da un'aporia liminare potenzialmente paralizzante» e a permetterci di superare la «vetusta alternativa speculativa (traducibilità *versus* intraducibilità)», oltre alla «proverbiale dicotomia valutativa tuttora in auge (fedeltà *versus* infedeltà) a vantaggio di un'esplicitazione delle innumerevoli opportunità offerte dalla traduzione così diversamente intesa» (Porfido, *infra*). Una di queste possibilità risiede nell'interpretare la traduzione letteraria come un'attività di «ri-creazione», oltre che ermeneutica. Dopo queste premesse teoriche, Porfido passa all'analisi del caso di studio, la traduzione italiana di *Camps volants* di Bazot (2008), oggetto di un esperimento di «microfisica testuale» condotto in un'aula universitaria durante un seminario di traduzione collettiva. L'esempio della traduzione di questa scrittura «particolarmente audace» sembra racchiudere perfettamente molte delle problematiche affrontate in questo «quaderno di ri.tra». L'analisi del testo di Bazot permette, infatti, di interrogarsi su questioni di portata molto più generale, ovvero sulla «flessibilità della nostra lingua, o viceversa [sul]la sua resistenza» (Porfido, *infra*), sull'*acceptability*, sul gioco imprescindibile di perdite e guadagni, sugli sforzi necessari «per cercare di acclimatare

una scrittura così *étrange* (ma non del tutto *étrangère*) nella nostra lingua materna» (Porfido, *infra*). Avventura pìcara per eccellenza, la traduzione di *Camps volants* mi sembra uno di quei casi in cui «il traduttore ha come compito l'interpretazione dei segni, che sono anch'essi sogni, di quei sogni che imbastiscono parole, che le animano: che *sono* le parole» (Fatica 2023, 17).

Bibliografia

- Borges, Jorge Luis (1984) "Le versioni omeriche" [1932], tr. it. Livio Bacchi Wilcok. In Id., *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio. Milano: Mondadori.
- Devoto, Giacomo, Gian Carlo Oli, Luca Serianni, Maurizio Trifone (2024), *Nuovo Devoto-Oli digitale*. Milano: Mondadori Education.
- Fatica, Ottavio (2023) *Lost in Translation*. Milano: Adelphi.
- Meschonnic, Henri (1984/2024) "Proposizioni teoriche". In Id., *Poetica della traduzione*, tr. it. Domenico D'Oria, a cura di Ida Porfido, 35-118. Bari: Carucci.
- Oustinoff, Michaël (2018) *La traduction* [2003]. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ricoeur, Paul (2021) *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione* [2004]. Paris: Les Belles Lettres.

Concetta Cavallini

«Un Traducteur n'a jamais le nom d'Auteur».

L'autorialità nella traduzione del Rinascimento,
dalla teoria alle pratiche editoriali

L'articolo intende riflettere sulla dicotomia autore/traduttore nei trattati di arte poetica e negli scritti di autori francesi del Rinascimento. Una dialettica serrata di posizioni contrapposte in effetti separa le riflessioni teoriche e le applicazioni della pratica del tradurre, soprattutto nella seconda metà del XVI secolo.

Parole chiave: autore, traduttore, arti poetiche, Rinascimento, trattati.

The article examines the dichotomy between author and translator emerging from treatises of art poétique and the works of French Renaissance writers. Theoretical reflections and actual translations bespeak opposing views on the subject, especially in the second half of the 16th century.

Keywords: author, translator, art poétique, Renaissance, treatises.

La questione dell'autorialità legata alla traduzione è una macro-problematica nel Rinascimento. Essa incrocia, come vedremo, sia la teoria sulla traduzione coeva che la pratica traduttiva, e deriva da una situazione storico-sociale che influenza direttamente la produzione letteraria. È imprescindibile pensare all'atto traduttivo come ad un sistema complesso in cui fattori tra loro diversissimi concorrono alla pubblicazione ovvero alla semplice realizzazione (poiché molte delle traduzioni del Rinascimento sono opere non pubblicate ma circolanti a tutti gli effetti nella *familia* dei traduttori) di una traduzione.

La stessa nozione di traduzione va ricontestualizzata e slegata dalle caratteristiche che può avere già a partire dal XVII secolo per evitare di produrre degli anacronismi ermeneutici. Anche la larga categorizzazione proposta da grandi studiosi come Steiner (Steiner 1975, 224) è oggi difficilmente accettabile; l'idea di un unico grande periodo che raggruppa la pratica traduttiva dall'antichità e precisamente dal *verbum pro verbo* ciceroniano (circa il 46 a.C.) fino agli albori del periodo romantico, non è più sostenibile.

Il Rinascimento, in Francia, ha dinamiche interne sue proprie che lo rendono un periodo non paragonabile ad altri, dal punto di vista

della traduzione (Norton 1984; Balsamo 1992, II-III). Partiamo dunque da alcune definizioni che circoscrivono il campo dell'analisi in questo articolo. Per quel che concerne la periodizzazione del Rinascimento, e prescindendo dalle opinioni, spesso divergenti, che separano gli storici *tout court* dagli storici della lingua, intendiamo qui per Rinascimento il periodo storico-linguistico considerato dagli anni della scoperta del Nuovo Mondo fino all'assassinio di Enrico IV (1492-1610). Tale periodo è al suo interno linguisticamente eterogeneo poiché, almeno fino all'ordinanza di Villers-Cotterêts (1539), il latino riveste nell'insieme dell'operazione traduttiva un ruolo ancora preponderante. Ne è testimonianza il grande *Dictionarium latinogallicum* (1538) di Robert Estienne ed il suo corrispettivo *Dictionnaire françois-latin* (1539) (Cavallini 2012). Poter immaginare, agli inizi del Cinquecento, una lingua francese autonoma e moderna che non trovi il suo patrocínio storico e 'morale' nel latino non è concepibile.

Limiteremo il nostro *corpus* di indagine alle traduzioni tra italiano e francese poiché, per ragioni politiche del tutto evidenti, prima con le guerre d'Italia e poi con la gestione del potere reale da parte di Caterina de' Medici, l'Italia del Rinascimento è stata, a livello letterario e non solo, il grande interlocutore della Francia: fonte di ispirazione letteraria, modello di genere e di scrittura ma anche matrice linguistica. Il mito della ricchezza della lingua francese attraverso cui Alain Rey legge il Rinascimento (Rey 2007, 66 sgg.) non è altro che la volontà di arricchire una lingua ancora troppo limitata nella nomenclatura a disposizione attraverso il prestito e il calco; la lingua-madre e modello è soprattutto l'italiano. Questo processo genera, nel corso del secolo, la progressiva reazione politico-linguistica che tutti conosciamo con il nome di anti-italianismo (Balsamo 1992).

Un riferimento ultimo va fatto alla tipologia di testi che entreranno nel novero del nostro discorso e che occorre, per ragione di tempo e spazio, limitare. Il Rinascimento è il secolo della poesia, se intendiamo con questa definizione un testo organizzato in versi e che obbedisce alle regole della scrittura poetica. La scrittura poetica caratterizza l'espressione lirica in tutte le sue varianti (teatro – quasi tutto in versi nel Rinascimento salvo poche eccezioni, sonetto, ode, satira, poema eroico o epico per fare solo alcuni esempi). La scrittura prosaica

caratterizza il resto della produzione letteraria, se parliamo di dialoghi, saggi, trattati a vario titolo, arti poetiche. Escluderemmo il romanzo poiché, tranne l'enclave Rabelais, che va trattata come un fenomeno a sé stante di modernità creativa, non vi è nel corso del Rinascimento un corpus di testi tale da giustificare per il romanzo un posto nei generi di scrittura che caratterizzano il periodo.

Va specificato, altresì, che quando parliamo di arti poetiche e di trattati, anche teorici, essi sono l'opera di poeti e scrittori che aggiungono il *souci théorique*, la preoccupazione teorica, alla loro produzione artistica. Tali testi vanno dunque trattati alla stregua di testi letterari, con la stessa attenzione retorico-stilistica nell'analisi della loro scrittura, che si aggiunge all'analisi dei messaggi veicolati. Si tratta di descrivere innanzitutto ciò che Jauss chiama «un horizon d'attente» (Jauss 1978), un'aspettativa e, per le traduzioni, di trasporre un'altra lingua nel «français de la Renaissance» (Huchon 1988) ovvero un preciso stato storico dato della lingua francese in quel momento.

La nostra riflessione non può che cominciare da una precisazione sul significato delle parole «Auteur», autore, «Traducteur», traduttore, e «Traduction», traduzione, nel Rinascimento. La parola «Auteur» che ritroviamo nel *Dictionnaire Nicot* (1606) ha un'accezione prettamente giuridica, legata all'autorità e non certamente all'autorialità intesa in senso contemporaneo. La parola, salvo in alcuni rari scritti del XII secolo, con la grafia *Auctor* (TLFi, «Auteur») e il senso di 'inventore', non è attestata nel *Dictionnaire Godefroy* (Godefroy 1881-1902) come parola di uso comune nell'antico e medio francese. Il dizionario etimologico di Bloch e van Wartburg (Bloch e van Wartburg 1932) propone le oscillazioni ortografiche *Auctor*, *autor*, *author*, *auteur*, come derivazione del latino *augere*, «augmenter», aumentare, e con il senso di «celui qui accroît», colui che accresce. Questo senso è molto vicino a quello di «inventeur», inventore, che appare nelle *Arts poétiques* del Rinascimento e su cui torneremo. Esiste però in Godefroy la parola «Autorel», un diminutivo con senso dispregiativo che significa «auteur de moindre valeur», autore di minor valore. Ma è un *unicum*.

I dizionari oggi più attestati per la lingua del Rinascimento, il *Dictionnaire Huguet* (Huguet 1925-1967) e, in parte, il *Dictionnaire Nicot*

del 1606, non portano invece traccia del senso moderno. La parola ‘*au-theur*’ è intesa in senso giuridico, colui che ha l’autorità, e numerosi sono gli esempi proposti; nessuno è riferito alla letteratura. La semantica proposta da Huguet, secondo cui «*Estre Auteur*» (essere autore), significa «*Faire savoir, dire, raconter*» (far sapere, dire, raccontare), può essere considerata assolutamente parziale e non riferita al secolo intero, in quanto si basa su tre occorrenze, tutte e tre tratte dalla stessa opera, le *Recherches* di Étienne Pasquier che, come tutti sappiamo, è autore della piena seconda metà del secolo (Huguet 1928, I, «*Auteur*»).

Le cose non andrebbero meglio se volessimo analizzare le occorrenze e i significati del verbo «*Traduire*», tradurre, nella sua forma antica «*Translater*»². Per il periodo dell’antico e medio francese, come attestato dal *Dictionnaire Godefroy*, il verbo significa «spostare, trasportare» e altri sensi simili. Solo dopo una lunga lista di significati vi è anche quello di «passare un testo da una lingua all’altra», ma è un significato chiaramente minoritario come numero di occorrenze. Anche la «*Traduction*» è solo la «*livraison*» (consegna) e il «*Traduiteur*» significa «guide, conducteur» (guida, conduttore) nel senso latino di *transducere*, *traducere*, «conduire d’un endroit à un autre» (condurre da un posto all’altro).

La prima occorrenza del verbo «*traduire*» come *tradurre* secondo il *Trésor de la langue française* (TLFi, «*Traduire*») risale al titolo della traduzione del 1520 *Dialogue très élégant intitulé le Peregrin [...] traduit de vulgaire italien en langue françoise par maistre François Dassy*; siamo nel periodo delle guerre d’Italia e sta iniziando il percorso di traduzioni tra Italia e Francia che darà un’impronta peculiare a tutta la pratica editoriale del Rinascimento. Tale data è spostata di qualche anno in avanti poiché è Robert Estienne, nella nomenclatura del suo *Dictionnaire françois-latin* che ufficializza il verbo «*traduire*» per sostituire l’antico «*translater*».

Sia Huguet nel suo dizionario (Huguet 1967, 7, «*Traduire*»), sia Bloch e von Wartburg prendono come punto di riferimento il trattato

² Nel *Dictionnaire* di Jean Nicot le forme «*Traduire*», «*Traslater*» e «*Tourner*» sono considerate come simili e in effetti nel dizionario troviamo, per ognuna delle voci, dei rinvii alle altre.

di Étienne Dolet, *De la manière de bien traduire d'une langue en aultre*, datato 1539-40 (Dolet 1540). Questo trattato doveva servire, insieme ad altri brevi scritti che trattavano della punteggiatura, degli accenti, della grammatica, dell'ortografia ed altro, alla preparazione di un enorme lavoro dal titolo *l'Orateur français*³ che non vide mai la luce. Tutti gli scritti di Dolet invece ebbero un grande successo e in particolar modo il fascicoletto destinato alla traduzione che, avendo il dono della sintesi, fu ripreso largamente in tutti i trattati e le arti poetiche pubblicate negli anni successivi.

Dolet identificava cinque regole per una buona traduzione: la prima stabiliva che «il faut que le traducteur entende parfaictement le sens & matiere de l'auteur qu'il traduit» (occorre che il traduttore capisca perfettamente il senso e la materia dell'autore che traduce⁴); la seconda che «le traducteur ait parfaicte cognoissance de la langue de l'auteur qu'il traduit» (il traduttore abbia una perfetta conoscenza della lingua dell'autore che traduce); la terza è che, traducendo, «il ne se fault pas asservir iusques a là, que lon rende mot pour mot» (non bisogna asservirsi fino al punto di tradurre parola per parola).

La quarta è una regola molto importante perché per la prima volta si parla di uso della lingua francese dopo pochissimi anni dall'*ordonnance* di Villers-Cotterêts (1539) e anche della disparità tra le lingue classiche e le lingue moderne. Sostanzialmente, e contrariamente a quanto avverrà nel secolo successivo, Dolet mette il traduttore in guardia rispetto alla tentazione di tradurre da una lingua più ricca a una lessicalmente più 'povera' utilizzando dei calchi dal latino e dal greco. Bisogna «suivre le commun langage» (seguire il linguaggio comune) è il suo suggerimento. La quinta regola, legata direttamente al progetto

³ L'opera, annunciata dall'autore in una epistola liminare «au peuple Francoys», al popolo Francese, doveva contenere numerosi trattati: «La grammaire. L'orthographe. Les accents. La punctuation. La prononciation. L'origine d'aulcunes dictions. La manière de bien traduire d'une langue en aultre. L'art oratoire. L'art poëtique» («La grammatica. L'ortografia. Gli accenti. La punteggiatura. La pronuncia. L'origine di alcune dizioni. La maniera di ben tradurre da una lingua all'altra. L'arte oratoria. L'arte poetica», Dolet 1540, 6).

⁴ Tutte le traduzioni in questo articolo, se non altrimenti specificato, sono di chi scrive.

di opera sulla figura dell'oratore, prevedeva di osservare les «nombres oratoires» ovvero le regole basilari dell'*ars oratoria*, senza cui la scrittura sarebbe stata meno armoniosa e piacevole (Dolet 1540, [5]).

Anche Dolet parla dell'autore, poiché durante la composizione di queste pagine egli era intento a lavorare all'edizione delle opere di Clément Marot. Ora, un bellissimo studio di Guillaume Berthon, pubblicato qualche anno fa (Berthon 2014), *L'Intention du poète. Clément Marot "auteur"*, identifica proprio Clément Marot come colui che ha per primo fatto emergere «une nouvelle conscience d'auteur» («una nuova coscienza autoriale», Rigolot 2002, 99). È stato lo stesso Marot in effetti a seguire a Lione la riedizione delle sue opere complete in una veste che rappresentasse appieno la sua figura e la sua produzione (Armstrong 1990). Si tratta di una decisione eccezionale, che presuppone una immagine chiara della propria identità letteraria.

Proviamo ora, secondo un approccio critico-ermeneutico diverso, a ricollocare, in maniera storico-sociale, gli autori del Rinascimento nel loro contesto di provenienza. A partire dagli studi di Michail Bachtin (Bachtin 1979) su Rabelais e la cultura popolare, la soggettività di quelli che noi chiamiamo impropriamente «autori» (Viala 1995) del Rinascimento va ricollocata nel novero della loro personale situazione. Per Rabelais bisognò aspettare il suo *Tiers Livre* per avere la sua identità sulla *page de titre*: «François Rabelais, docteur en Médecine»; quando venne in Italia nel 1534, fu proprio come medico del cardinale Jean du Bellay. Per restare nella famiglia Du Bellay, Joachim non era che il segretario del cardinale suo zio, in quanto proveniva da un ramo minore e meno fortunato dei Du Bellay. Montaigne era un aristocratico di provincia che occupò, per alcune situazioni particolari, anche cariche diplomatiche puntuali in contesto nazionale. Nessuno di loro avrebbe mai pensato a definirsi «auteur» nel senso moderno del termine, cioè autore di letteratura, elemento che sarebbe stato svilente, nel caso di molti di loro, uomini per cui la letteratura era un *otium*.

Nel 1580, Montaigne che si dirige verso l'Italia per una ragione ancora non perfettamente chiara (voleva praticare la lingua, fare un pellegrinaggio a Roma, curare i suoi calcoli renali oppure, come so-

stiene Philippe Desan, gli era stata promessa una carica di ambasciatore nella penisola? – Desan 2014, 317 sgg.) si ferma presso La Fère, dove il re Enrico III guida formalmente un assedio (Jouanna et al. 1998, 815 sgg.)⁵ per fargli dono della prima edizione dei *Saggi*. Il dono, a volerlo leggere politicamente, non è un gesto d'autore e cioè non ha una finalità letteraria, bensì è un atto politico: «Presentarsi ad Enrico III come un uomo in cui egli può avere fiducia per difendere gli interessi del regno e della corona spiega la presenza di quei due livelli (privato e pubblico) in apparenza contraddittori, ma in realtà complementari nei *Saggi* del 1580» (Desan 2014, 269).

L'identità tra l'uomo e il libro che è così ben presentata nell'«Avis au lecteur» dei *Saggi* («Je suis moi-même la matière de mon livre», Sono io stesso la materia del mio libro) deriva in effetti proprio da Clément Marot, che fu il primo ad identificarsi con i suoi libri nella prefazione delle sue *Œuvres* (OP, I, 402), pubblicate sei anni dopo *L'Adolescence clémentine*: «Le tort que m'avez fait, vous autres qui par ci-devant avez imprimé mes Œuvres, est si grand et si outrageux qu'il a touché mon honneur et mis en danger ma personne» (cit. in Rigolot 2002, 104)⁶.

Per tutto il Rinascimento era operante la pratica che consisteva nell'esistenza di una circolazione dei testi parallela a quella del libro a stampa. Questa circolazione manoscritta che avveniva mediante la redazione di copie a partire dall'originale dell'autore, era la causa di sottrazioni, pubblicazioni pirata o non autorizzate che condizionarono la *traditio* di molte delle opere rinascimentali. Per dirla con Yves Delègue, «il soggetto della letteratura era in cerca d'autore» (Delègue 1991).

Le *Arts poétiques* francesi portano la traccia di una riflessione profonda sulle questioni che stiamo esaminando anche se rapportate,

⁵ Il vero comandante delle truppe reali era il Maréchal Jacques II Goyon de Matignon. La città era stata occupata l'anno prima di sorpresa dalle truppe di Enrico I di Borbone, principe di Condé. Tale atto fu la causa della settima guerra di religione.

⁶ «Il torto che mi avete fatto, voi altri che qui, nelle pagine precedenti, avete stampato le mie Opere, è così grande e così offensivo che ha colpito il mio onore e messo in pericolo la mia persona».

come sottolinea con precisione Jean-Charles Monferran, alla poesia (Cernogora 2006). Tali trattati sono in effetti non l'opera di «eruditi, di maestri e di precettori, ma di poeti, che allo stesso tempo fanno e pensano la poesia, e questa doppia competenza non manca di incidere sulla concezione e sulla scrittura dei loro testi» (Monferran 2011, 16). Malgrado l'attenzione di questa letteratura teorica alla questione dell'*inventio* di ascendenza oratoria – i precetti sono quelli dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, della *Retorica ad Erennio* (Achard 1989) e del *De oratore* di Cicerone – nessun riferimento esplicito all'autore appare nelle arti poetiche prima della *Deffence et illustration de la langue françoise* di Du Bellay (1549). È anche importante notare che Du Bellay chiude il primo libro con un capitolo (XII) che si intitola «Défense de l'auteur» (Difesa dell'autore) e apre il secondo libro con un primo capitolo che si intitola «L'intention de l'auteur» (L'intenzione dell'autore).

Il posto centrale dato alla nozione di autore è eccezionale per l'epoca, in un'ottica che vede il poeta e l'oratore come «les deux pilliers qui soutiennent l'édifice de chacune langue» («i due pilastri che sostengono l'edificio di ogni lingua», Du Bellay 1967, 255). In questi due capitoli, Du Bellay associa la nozione di autore a quella di poeta poiché i due condividono l'atto di creare e sono capaci di costruire una gerarchia di precetti e regole. È proprio questa la finalità delle arti poetiche, quella di ordinare la creazione poetica attraverso delle regole chiare per tutti. Che poi i trattati pubblicati tra il 1548 e il 1610 siano spesso in contraddizione tra loro per ragioni di disallineamento personale degli autori (come il *Quintil horacien* di Aneau scritto contro la *Défense* di Du Bellay) o di appartenenza all'una o all'altra fazione religiosa e/o politica all'epoca delle guerre di religione (Peletier du Mans 1966; Catach 1968), è altro argomento.

Nel 1565, Ronsard riprende la questione dell'*invention* nell'*Abrégé de l'art poétique français* per sottolineare che quello che chiama *invention* non è creazione assoluta ma vicina all'*imitation*.

L'invention n'est autre chose que le bon naturel d'une imagination concevant les Idées et formes de toutes choses qui se peuvent imaginer tant célestes que terrestres, animées ou inanimées, pour après les représenter, décrire et

imiter : car tout ainsi que le but de l'orateur est de persuader, ainsi celui du Poète est d'imiter, inventer et représenter les choses qui sont, qui peuvent être, ou que les anciens ont estimées comme véritables (Ronsard 1990, 435)⁷.

Se dunque colui che scrive è colui che inventa, che imita e che, a partire da Marot, segue anche la pubblicazione delle sue opere secondo un disegno politico o letterario, chi è il traduttore? È una identità ancora più misteriosa, poiché prolunga l'autorialità sovrapponendosi in maniera a volte evidente alla identità di un 'creatore' già operante.

Gli studi, anche bibliografici, condotti finora hanno dimostrato in maniera del tutto evidente che la traduzione nel Rinascimento era una pratica diffusissima, soprattutto nel campo che si muove tra l'Italia e la Francia. Tale pratica si rifrange in una serie di definizioni diverse delle opere tradotte, che sono a volte *traductions*, a volte *imitations*, e che agiscono sull'originale. A volte si estraggono canti da un poema che diventano opere autonome, a volte si ricompongono discorsi, o si selezionano singole novelle o episodi più adatti per la traduzione, e così via. Il poema dell'Ariosto, per esempio, ha generato interi filoni di imitazioni dell'episodio di Olimpia (Cavallini 2009) o dell'episodio di Fiordispina o di Bradamante (Cioranescu 1939). Ma al netto dell'approccio metalinguistico e metatraduttivo spesso contenuto nel paratesto delle traduzioni (nelle ricchissime epistole o nei sonetti liminari), i traduttori sono attanagliati dal problema della forma da dare ai loro scritti e, soprattutto, dalla immagine di loro stessi che ne viene fuori (Giovio 1581, f. a3v)⁸. Attraverso la pratica della traduzione/imitazione, nessuno di loro riesce

⁷ «L'invenzione non è altro che il buon naturale di un'immaginazione che concepisce le Idee e forme di ogni cosa che si può immaginare, celeste o terrestre, animata o inanimata, per rappresentarla, descriverla e imitarla dopo: perché così come lo scopo dell'oratore è di persuadere, così quello del Poeta è di imitare, inventare e rappresentare le cose che esistono o possono essere o che gli antichi hanno stimato vere».

⁸ Questi versi appartengono al componimento liminare della traduzione che La Boétie realizzò del canto XXXII dell'*Orlando Furioso*. L'episodio di Bradamante era dedicato a sua moglie, Marguerite de Carle, sorella del celebre poeta italianizzante Lancelot e conoscitrice ella stessa della lingua italiana.

ad attestarsi nella sua identità autoriale o traduttiva. Le parole di Thomas Sébillet sono chiare

Tourner de langue en autre un estrangeur auteur
Honore peu celuy qui en a pris la peine (Sébillet 1584, f. A5v)⁹.

E quasi con le stesse parole la questione è posta da Étienne de La Boétie:

Jamais plaisir je n'ay prins à changer
En nostre langue aucun œuvre estrangeur:
Car à tourner d'une langue estrangere,
La peine est grande et la gloire legere (La Boétie 1846, 473 sgg)¹⁰.

Il traduttore, sia che imiti, sia che traduca «vers à vers»¹¹, detesta la definizione stessa di 'traduttore': «Je hay le nom esclave de traducteur», odio il nome schiavo di traduttore, esclama Pierre de Brach nel 1584, quando definisce l'*Aminte* come una «traduction» (De Brach 1584, f. †2v).

Le arti poetiche diedero alla riflessione dei singoli un denominatore comune. Sébillet nel 1548 inserisce nel suo trattato di *Art poétique français* un capitolo sulla *Version* (la traduzione da una lingua straniera nella lingua materna del traduttore) che è per lui sinonimo di *Traduction*. Per Sébillet questa operazione è meritoria perché permette di diffondere, nel proprio linguaggio «ce qu'un autre avait mieux écrit au sien», ciò che un altro aveva scritto meglio nel suo, e prevede come regola di base una delle regole che aveva già individuato Dolet ovvero «que tu aies autant parfaite connaissance de l'idiome de l'auteur que

⁹ «Tradurre da una lingua all'altra un autore straniero, è di poco onore per colui che si è preso la pena di farlo» (in questo articolo, i versi sono tradotti in prosa al solo scopo di veicolare il loro significato).

¹⁰ «Non ho mai provato piacere nel tradurre nella nostra lingua alcuna opera straniera: perché nel tradurre da una lingua straniera, la pena è grande è la gloria leggera».

¹¹ Le traduzioni francesi con testo a fronte sono molto rare nel Rinascimento. Possiamo citare a titolo di esempio la traduzione del celebre canto XII della *Gerusalemme Liberata* tradotto, «vers à vers» (De Brach 1596, f. F6r).

tu entreprendras tourner», che tu abbia una conoscenza altrettanto perfetta della lingua dell'autore che inizierai a tradurre (Sébillot 1990, 141).

Du Bellay crede che la problematica sia così radicata che dedica a coloro che chiama «Mauvais traducteurs», cattivi traduttori, il capitolo VI del primo libro della *Défense*. Per lui i cattivi traduttori sono quelli che traducono senza conoscere la lingua da cui traducono; e qui Du Bellay si riferisce nello specifico alle lingue ebraica e greca («l'hébraïque et la grecque», Du Bellay 1967, 235) che tanto aveva contribuito a far conoscere e a diffondere lo stampatore Robert Estienne (Boudou e Kecskeméti 2009), nominato il 24 giugno 1539 *Imprimeur royal pour les lettres hébraïques et latines* e, alcuni anni dopo, nel 1544, *Imprimeur royal pour le grec* (dopo la magnifica edizione delle *Historiae ecclesiasticae* di Eusebio). Barthélémy Aneau nel *Quintil horacien* (1550), nella critica al capitolo VI del primo libro della *Défense*, fa intendere che Du Bellay non abbia né «l'âge», l'età, né «l'expérience», l'esperienza, per fare tali riflessioni (Aneau 1990, 189).

È nel capitolo «Des Traductions» della sua *Art poétique* (1555) che Jacques Peletier du Mans chiude il cerchio relativo all'argomento che ci interessa, e cioè il rapporto tra autore e traduttore. Dalla definizione della traduzione come «la plus vraie espece d'Imitation», la specie più vera di imitazione, in quanto essa «n'est autre chose que vouloir faire ce que fait un Autre», non è che voler fare ciò che fa un altro (Peletier du Mans 1990, 243; Jourde e Monferran 2011), deriva poi non solo la definizione ma anche il giudizio sulla figura del traduttore. Egli è colui «qui s'asservit non seulement à l'Invention d'autrui, mais aussi à la Disposition», è asservito non solo all'invenzione altrui ma anche alla disposizione. Tale 'asservimento' deriva dal fatto che «le plus de l'honneur en demeure à l'original», l'onore maggiore resta all'originale; proprio per questo, come recita il nostro titolo e in una relazione di inferiorità, «un Traducteur n'a jamais le nom d'Auteur», un traduttore non ha mai il nome di autore. In realtà Peletier ritrova dei grandi vantaggi nel fatto di tradurre perché le traduzioni, se ben fatte, «peuvent beaucoup enrichir une Langue», possono arricchire molto una lingua (Peletier du Mans 1990, 244). L'unica cosa che Peletier non approva sono proprio i testi tradotti alla lettera perché queste traduzioni pedisseques «n'ont pas de grâce», non hanno grazia (Peletier du Mans 1990, 245).

Bisogna tuttavia inserire il dibattito sulla traduzione nel dibattito più largo sulle potenzialità, anche suggestive, delle lingue. Proprio Peletier, che sembra opporsi a una traduzione pedissequa riconosce ad alcune lingue, come l'italiana, la sua natura di lingua 'fonetica', una lingua in cui ortografia e suono coincidono. Non è un caso se i protagonisti del suo celebre dialogo sull'ortografia, *Dialogue de l'Ortografie et de la Prononciation Françøese departi en deux livres* (Peletier du Mans 2022, 47) non solo sono dei traduttori dall'italiano, ma appartengono al gruppo dei «néographes», neografi, di coloro che vogliono rinnovare nel profondo l'ortografia francese. Jean Martin e Denis Sauvage sono due dei protagonisti (gli altri due sono Théodore de Bèze et Dauron), il primo segretario d'ambasciata e traduttore dall'italiano (Fontaine 1999), il secondo grande conoscitore dell'italiano e traduttore notorio di Paolo Giovio.

La traduzione italo-francese nel Rinascimento si concentra in Francia attorno ad alcuni grandi centri. Si tratta delle sedi di prestigiosi stampatori che si occupano di pubblicare testi italiani in originale e in traduzione, ovvero Parigi (Balsamo 2015), Lione e Bordeaux. Notoriamente l'attività di stampatori 'italianizzanti' come Abel L'Angelier a Parigi (Balsamo e Simonin 2002), Guillaume Rouillé a Lione (Andreoli 2018) e Simon Millanges a Bordeaux (Grohovaz 2001), per fare solo alcuni nomi, fece convergere intorno a questi poli uno stuolo di traduttori e di teorici della traduzione. Jean-Charles Monferran parla a questo proposito della «dette italienne», debito italiano (Monferran 2011, 25; Lecercle 1984) che si ritrova nelle *arts poétiques* e anche nel mondo della traduzione di questo periodo. Molti di questi teorici erano legati al mondo della stamperia, come Jean Martin (traduttore di Bembo), che abbiamo già citato, ma anche François de Belleforest traduttore di Bandello (Simonin 1992), Pierre de Larivey (traduttore di Straparola), Blaise de Vigenère et Gabriel Chappuys (Gerbier 2020). Molti di questi traduttori erano uomini di corte, altri erano segretari, altri ancora erano collaboratori di stampatori.

Vi erano anche traduttori che operavano nell'ambito di un «loisir lettré» (Balsamo 2009, 35) come René de Lucinge, ambasciatore del duca di Savoia o il parlamentare bordelese Étienne de La Boétie che tradusse il canto XXXII del *Furioso* (Bradamante), Pierre de Brach,

che tradusse i «Baci» di Battista Guarini e poi quattro canti della *Gerusalemme Liberata* e che procurò la prima edizione dell'*Aminta* del Tasso in Francia (Cavallini 2010), e altri nobiluomini italianizzanti che traducevano per diletto Ariosto o Tasso (Picot 1906; Dubost 1997).

Cosa era la traduzione per queste persone? La traduzione non era un lavoro, non era una specializzazione ma era, come evidenzia Jean Balsamo, «une étape dans une carrière», una tappa in una carriera (Balsamo 2009, 34). «Forma abituale dell'apprendimento delle lettere, lavoro propedeutico che completava le forme scolastiche dell'*amplificatio* e del commento, o l'esercizio poetico, la traduzione testimonia insieme dell'apprendimento dell'italiano e della competenza negli stili della lingua nazionale» (Balsamo 2009, 35). Di Belleforest e di molti altri traduttori dall'italiano non conosciamo con certezza neanche il grado di effettiva conoscenza dell'idioma da cui traducevano.

In molti casi la traduzione è un'opera isolata di scrittori che continuano invece a comporre altro, per una carriera che si rivela abbastanza lunga. La definiremmo dunque una pratica editoriale.

Qual è allora, per concludere, il confine tra l'autore e il traduttore nel Rinascimento? Se volessimo prendere in considerazione le *pages de titre* dei volumi in traduzione, il nome del traduttore non solo è sempre presente ma affianca quello dell'autore, in una presentazione paritaria che sottolinea l'uguaglianza di competenza delle due figure. L'imitazione dà al traduttore la possibilità di ergersi ad inventore, a creatore di un'opera testuale che egli assimila in modo personale e di cui offre una versione il più possibile aderente alle sue corde. Quanto sia possibile definire questo statuto di 'inventore', di 'creatore' come uno statuto 'autorale', nel senso moderno del termine, è altra cosa. Montaigne, come Marot, sorveglia attentamente la pubblicazione dei suoi *Saggi*, tanto attentamente che nell'*Exemplaire de Bordeaux*, l'edizione dei *Saggi* del 1587 con l'aggiunta del terzo libro, egli scrive sul foglietto di apertura tutta una serie di *consignes* per lo stampatore, come per esempio «Mettez mon nom tout du long sur chaque face *Essais* de Michel de Montaigne liv.I», mettete il mio nome in tutto il volume su ogni pagina *Essais* de Michel de Montaigne liv.I.

Il fatto di voler inserire il suo nome e di sorvegliare attentamente la stampa delle edizioni dei *Saggi*, e quindi di dimostrare di avere un'idea chiara della sua produzione e di se stesso come scrittore, fa di lui un autore? Apparentemente no; o meglio, non fa di lui un autore nel senso esclusivo della parola. La sua produzione va sempre letta attraverso il filtro delle «motivazioni sociali e politiche» (Desan 2014, 596). Il filtro delle *mentalités* si rivela dunque molto utile per evitare interpretazioni che calchino su epoche lontane da noi nozioni più atte a spiegare il presente. Anche per la traduzione dunque, una lettura diacronica rivela tutta la sua multiforme ricchezza e complessità.

Bibliografia

- Andreoli, Ilaria (2018) "Impressions italiennes: imprimeurs, auteurs et livres italiens à Lyon au XVI^e siècle". «Cahiers d'études italiennes» 27. <http://journals.openedition.org/cei/5167> (21.2.22).
- Aneau, Barthélemy (1990) *Quintil horacien*. In *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance* (Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard), Introduction, notices et notes de Francis Goyet, 175-218. Paris: Le livre de poche.
- Armstrong, Elizabeth (1990) *Before Copyright: The French Book-Privilege System, 1498-1526*. Cambridge: CUP.
- Bachtin, Mikhail (1979) *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi.
- Balsamo, Jean (1992). *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises*. Genève: Droz.
- Balsamo, Jean e Michel Simonin (2002) *Abel L'Angelier & Françoise de Louvain (1574-1620): Suivi du catalogue des ouvrages publiés par Abel L'Angelier (1574-1610) et La veuve L'Angelier (1610-1620)*. Genève: Droz.
- Balsamo, Jean (2009) "Les traductions de l'italien au XVI^e siècle". In Jean Balsamo, Vito Castiglione-Minischetti, Giovanni Dotoli, *Les Traductions de l'italien en français au XVI^e siècle*, 15-64. Fasano-Paris: Schena-Hermann.
- Balsamo, Jean (2015) "*L'amorevolezza verso le cose italiche*". *Le livre italien à Paris au XVI^e siècle*. Genève: Droz.
- Berthon, Guillaume (2014) *L'Intention du poète. Clément Marot "auteur"*. Paris: Classiques Garnier.
- Bloch, Oscar e Walther von Wartburg (1932) *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: PUF.

- Boudou, Bénédicte, e Judith Kecskeméti, avec la collaboration de Martine Furno (2009) *La France des humanistes. Robert et Charles Estienne. Des imprimeurs pédagogues*. Turnhout: Brepols.
- Catach, Nina (1968) *L'orthographe française à l'époque de la Renaissance*. Genève: Droz.
- Cavallini, Concetta (2009) "L'Olimpe de Pierre de Brach: mémoire ou invention?". In *Mémoire et découvertes: quels paradigmes? Actes du colloque de Nancy, 15-17 novembre 2007*, sous la direction de Mary-Nelly Fouligny et Marie Roig Miranda, 371-385. Nancy: Presses de l'Université de Nancy II.
- Cavallini, Concetta (2010) "«Estrange amour, qui n'as point ta pareille!»: Pierre de Brach et la traduction de l'*Aminte* du Tasse". *«Italique»* XIII, 20: 105-124.
- Cavallini, Concetta (2012) "Lexicographie et dictionnaire dans les dictionnaires bilingues de Robert Estienne". In *Le dictionnaire bilingues. Tradition et innovation*, sous la direction de Giovanni Dotoli, Celeste Boccuzzi, Mariadomenica Lo Nostro, 83-97. Fasano-Paris: Schena-Alain Baudry & C.ie.
- Cernogora, Nadia (2006) "Translation ou Métaphore? Les enjeux d'une question de terminologie dans les rhétoriques, les arts poétiques et les traités linguistiques au XVI^e et au début du XVII^e siècle". In *Le lexique métalittéraire français (XVI^e-XVII^e siècles)*, études réunies sous la direction de Michel Jourde et Jean-Charles Monferran, 195-214. Genève: Droz.
- Cicéron (1989) *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris: Les Belles Lettres.
- Cioranescu, Alexandre (1939) *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII^e siècle*. Paris: Les éditions des presses modernes.
- [De Brach, Pierre (1584)] *Imitations de Pierre de Brach, Conseiller du Roy et Contrerolleur en sa Chancellerie de Bordeaux*. Bordeaux: Simon Millanges.
- [De Brach, Pierre (1596)] *Quatre chants de la Hierusalem de Torquato Tasso. Par Pierre de Brach, Sieur de la Motte Montussan*. Paris: Abel L'Angelier.
- Delègue, Yves (1991) *Le Royaume de l'exil. Le sujet de la littérature en quête d'auteur*. Paris: Obsidiane.
- Desan, Philippe (2014) *Montaigne. Une biographie politique*. Paris: O. Jacob.
- Dolet, Estienne (1990) *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre; D'avantage de la punctuation de la langue francoyse; Des accents d'ycelle. MDXL*. Édition fac-similé. Paris: Bibliothèque Nationale/Obsidiane.
- Du Bellay, Joachim (1967) "Défense et illustration de la Langue française". In Id., *Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Défense et illustration de la Langue française*, préface de J. Borel, édition établie par S. de Sacy. Paris: Poésie/Gallimard.
- Dubost, Jean-François (1997) *La France italienne. XVI^e-XVII^e siècles*. Paris: Aubier.

- Fontaine, Marie Madeleine (sous la direction de) (1999). *Jean Martin: un traducteur au temps de François I^{er} et de Henri II*. «Cahiers V.-L. Saulnier», 16.
- Gerbier, Laurent (2020). “Le traducteur insuffisant: Gabriel Chappuys «passeur» de la science civile italienne”. In *Quand Minerve passe les monts. Modalités littéraires de la circulation des savoirs (Italie-France, Renaissance-XVII^e siècle)*, textes réunis par Carine Roudière-Sébastien. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Godefroy, Frédéric (1881-1902) *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle : composé d'après le dépouillement de tous les plus importants documents manuscrits ou imprimés qui se trouvent dans les grandes bibliothèques de la France et de l'Europe [...]*. Paris: F. Vieweg. [9 tomes].
- Grohovaz, Valentina (2001) “La traduzione dal francese all’italiano nel XVI secolo. Avvio di una catalogazione delle opere a stampa (1501-1650)”. In *La lettera e il torchio. Studi sulla produzione libraria tra XI e XVIII secolo*, a cura di Ugo Rozzo, 9-70. Udine: Forum.
- Histoire de Paolo Iovio comois, Evesque de Nocera, sur les choses faictes et auvenues des son temps en toutes les parties du Monde, traduites de latin en François, et reueuës pour la troisième edition, par Denis Sauvage, Seigneur du Parc-Champenois, Historiographe du Roy*. 1581. Premier tome, A Paris: chez Thomas Brumen, au clos Bruneau, à l’enseigne de l’Olivier.
- Huchon, Mireille (1988) *Le Français de la Renaissance*. Paris: PUF.
- Huguet, Edmond (1925-1967) *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*. Paris: Champion. [7 tomes].
- Jauss, Hans Robert (1978) *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard/NRF.
- Jouanna, Arlette, Jacqueline Boucher, Dominique Biloghi, Guy Le Thiec (1998) *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*. Paris: Laffont.
- [La Boétie, Étienne (1846)] *Œuvres complètes d’Estienne de La Boétie, réunies pour la première fois et publiées avec des notes*, par Léon Feugère. Paris: Jules Delalain.
- Lecercle, François (1984) “Théoriciens français et italiens: une politique des genres”. In *La Notion de genre à la Renaissance*, sous la direction de Guy Demerson, 67-100. Genève: Slatkine.
- Monferran, Jean-Charles (2011) *L’École des Muses. Les arts poétiques français à la Renaissance (1548-1610)*. Sébillet. Du Bellay, Peletier et les autres. Genève: Droz.
- Nicot, Jean (1606) *Thresor de la langue françoise tant Ancienne que Moderne*. Paris: David Douceur.
- Norton, Grace P. (1984) *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their Humanist Antecedents*. Genève: Droz.

- Peletier du Mans, Jacques (1966) *Dialogue de l'Orthographe et Prononciation Française (1555)* suivi de *La Réponse de Louis Meigret*, édité par Lambert C. Porter. Genève: Droz.
- Peletier du Mans, Jacques (2002) *L'Orthographe et prononciation française. Dialogue*. Rennes: Dianoïa.
- Peletier du Mans, Jacques (2011) *Œuvres complètes*, Tome I: *L'Art poétique d'Horace traduit en Vers François (1541)* et *L'Art poétique départi an deus Livres (1555)*, édités par Michel Jourde, Jean-Charles Monferran et Jean Vignes, avec la collaboration d'Isabelle Pantin. Paris: Champion.
- Picot, Émile (1906) *Les Français Italianisants au XVI^e siècle*. Paris: Champion.
- Rey, Alain (2007) *L'Amour du français. Contre les puristes et autres censeurs de la langue*. Paris: Denoël.
- Rigolot, François (2002) *Poésie et Renaissance*. Paris: Seuil.
- Ronsard, Pierre de (1990) *Abrégé de l'art poétique français*. In *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance (Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard)*, Introduction, notices et notes de Francis Goyet. Paris: Le livre de poche.
- Sébillet, Thomas (1584) "Du traducteur au lecteur". In Giovanni Francesco Lottini, *Advis civils*. Paris: L'Angelier.
- Sébillet, Thomas (1990) *Art Poétique français*. In *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance (Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard)*, Introduction, notices et notes de Francis Goyet. Paris: Le livre de poche.
- Simonin, Michel (1992) *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la Carrière de François de Belleforest*. Genève: Droz.
- Steiner, George (1975) *After Babel: Aspects on Language and Translation*, London and New York: Oxford University Press.
- Trésor de la langue française informatisée*. <http://atilf.atilf.fr> (6.6.23).
- Viala, Alain (1985) *Naissance de l'écrivain*. Paris: Éditions de Minuit.

Giovanna Devincenzo

Romeo Lucchese traduttore di Saint-John Perse

Critico d'arte, poeta e traduttore, Romeo Lucchese è stato il fautore di un progetto pionieristico. Attento lettore e appassionato conoscitore della poesia di Saint-John Perse, Premio Nobel per la Letteratura nel 1960, Lucchese si interroga sulle ragioni della scarsa attenzione verso quest'opera in Italia e, affrontando la sfida della traduzione, si impegna affinché la parola poetica di Perse possa trovare la giusta risonanza anche nel nostro paese.

Parole chiave: *poesia, traduzione, ricezione, Saint-John Perse, Romeo Lucchese.*

Art critic, poet and translator Romeo Lucchese supported a groundbreaking project. He was a passionate and attentive reader of Saint-John Perse's poetry, who was awarded the Nobel Prize for Literature in 1960. Lucchese wondered why a poet like Perse was not accorded the attention he received abroad and engaged in a challenging translation project so as to widen the potentialities of an immense work.

Keywords: *Poetry, Translation, Reception, Saint-John Perse, Romeo Lucchese.*

Romeo Lucchese era un uomo meraviglioso, un grande amico e la sua vera passione era Saint-John Perse. Nutriva una profonda devozione per la sua poesia e si era dedicato con estrema cura alla traduzione in italiano di alcuni dei suoi testi poetici. Ogni occasione era buona per citare i versi del Poeta e Maestro. I miei collaboratori lo chiamavano Saint-John Perse e quando veniva a trovarmi qui nel mio studio lo annunciavano così: «È appena arrivato il Sig. Perse» (Devincenzo 2011, 155).

Con queste parole il giornalista, scrittore, esploratore e documentarista Folco Quilici ricorda l'amico Romeo Lucchese e il suo profondo legame con Saint-John Perse. Un rapporto, quello tra queste due personalità poliedriche, che assume la forma di un dialogo costante, di una conversazione aperta a molteplici riflessioni.

Critico d'arte, poeta egli stesso e traduttore, Lucchese frequenta sin da giovanissimo il mondo artistico romano grazie a Pericle Fazzini¹, pittore e scultore dell'entourage di Marguerite Caetani principessa di

¹ Pericle Fazzini nasce a Grottammare, in provincia di Ascoli Piceno, nel 1913. Sin da adolescente inizia a lavorare nella falegnameria di famiglia accanto ai numerosi fratelli, apprendendo a intagliare il legno e dedicandosi alla scultura nei

Bassiano, animatrice della rivista «Commerce». Proprio grazie all'intercessione di Fazzini, nel 1934, Romeo Lucchese incontra Giuseppe Ungaretti che lo incoraggia nelle sue prime prove liriche influenzandone le letture. Ungaretti è ben inserito nell'ambiente francese degli anni Venti del Novecento. Praticamente bilingue, è a suo agio con la poesia di lingua francese – tanto da tradurre Leopardi – e nutre in particolare una forte affinità con Saint-John Perse, di cui traduce proprio in questi anni il poema epico *Anabase* (Ungaretti 1950). Non c'è dubbio che la mediazione di Ungaretti sia essenziale in questo percorso di scoperta e apprezzamento della poesia di Saint-John Perse da parte di Lucchese.

Nel corso del tempo, egli diventa attento lettore e appassionato conoscitore dell'opera del poeta-diplomatico, rammaricandosi del fatto che, nonostante un riconoscimento universale quale il Nobel per la Letteratura nel 1960, in Italia la sua opera non fosse conosciuta come avrebbe meritato. Romeo Lucchese si interroga sulle ragioni di questa scarsa attenzione e si impegna affinché la parola poetica di Perse possa trovare la giusta risonanza anche nel nostro paese. Partendo dal presupposto che chiunque voglia avventurarsi alla scoperta del suo complesso universo poetico necessiti di una lettura approfondita e ripetuta dell'opera, Lucchese affronta la sfida della traduzione affinché il poeta contemporaneo più tradotto al mondo – finanche in greco, ebraico, indi, oriya e bengali – possa diventare felicemente fruibile in italiano.

Il progetto diventa realtà grazie a Roberto Lerici, direttore dell'omonima casa editrice milanese, che accoglie dal 1960 al 1969, nella collana POETI EUROPEI, la traduzione di Romeo Lucchese dell'opera completa di Saint-John Perse con testo originale a fronte, ad eccezione di *Anabase* che figura nella traduzione di Giuseppe Ungaretti. Lo spirito che sottende al progetto è unanime: entrambi i traduttori affrontano la sfida di far conoscere a un ampio pubblico colui

momenti liberi. Si trasferisce a Roma nel 1930, dove amplia la cerchia delle sue amicizie iniziando un periodo di lavoro molto intenso. Nella capitale, per il tramite di Giuseppe Ungaretti, conosce Marguerite Caetani, che nel 1934 lo invita a partecipare a una mostra collettiva a Parigi insieme, tra gli altri, a Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, André Masson.

che non era solo ed esclusivamente un «poeta per poeti» (Lucchese 1972, 24), e in questo percorso sono animati da un desiderio comune di arricchimento e di crescita, pur consapevoli delle difficoltà connesse al passaggio da una lingua a un'altra e soprattutto in ambito poetico. In un'intervista del 1951 a Luigi De Nardis per «La Fiera Letteraria», Ungaretti risponde alla domanda «Perché si traduce?», dichiarando: «Ho fatto traduzioni per arricchirmi spiritualmente, per studiare il mestiere e la lingua di un altro poeta; per sentire meglio un altro spirito, sentirlo più vicino» (De Nardis 1951, 3).

Quanto a Lucchese, nel corso degli anni la passione per l'opera del poeta antillano non lo abbandona e nel 1972 cura e traduce un'antologia lirica che delinea efficacemente la traiettoria creativa di Saint-John Perse². Anche in questo caso il testo originale è a fronte, e quello di *Anabase* è proposto nella traduzione di Renato Mucci.

La poesia di Saint-John Perse ha fama di essere complessa, oscura, difficile, e come non potrebbe dal momento che riflette la molteplicità dei campi di interesse dell'autore: medicina, anatomia, biologia, chimica, fisica, etnologia, ornitologia, zoologia, botanica, geologia, mineralogia, astronomia, filosofia, architettura, scultura, pittura? Questa varietà si riflette in quello che è l'idioletto di Perse, fatto di un lessico variegato in cui la lingua d'uso comune si mescola a termini caraibici, a vocaboli attinti da repertori, nomenclature, classificazioni, glossari, manuali, enciclopedie, dizionari. L'effetto che ne deriva è quello di un linguaggio che aderisce con esattezza «au monde entier des choses» (Devincenzo 2012, 15), ai *realia* che il poeta nomina. Il poeta assegna alle cose un nome e grazie al bagliore della sua poesia ce le mostra in una luce nuova che le sottrae all'ombra della consuetudine. Anche gli oggetti più familiari, di cui non ci accorgiamo quasi più, vivono in queste pagine di una vita nuova e i nostri orecchi li riscoprono nell'unicità e la forza del loro nome.

² Il volume è pubblicato dalle Edizioni Accademia nella collana di poesia moderna IL MAESTRALE diretta da Carlo Bo.

Il prevalere della sintassi nominale nella poesia di Saint-John Perse nulla concede tuttavia alla stasi e all'immobilismo tipico della catalogazione, nella misura in cui interviene il ritmo a coinvolgere con il suo dinamismo, il suo movimento ondeggiante e incessante, l'insieme dei sostantivi in un intreccio di corrispondenze e analogie. Non è una poesia astratta, dal momento che le parole palpitano di vita e il poeta svela al lettore il senso preciso di ciascuna di esse, i sentimenti, i pensieri, gli stati d'animo, la linfa che pulsa in piante, fiori, pietre, acque, venti così come nei numerosi oggetti che riempiono la quotidianità, da quelli di largo uso a quelli più tecnici e rari.

Lucchese spiega a tal proposito come Perse ci doni

parole che paiono neologismi e che invece stanno nella quasi totalità nel *Petit Larousse*: diamanti purissimi delle miniere del lessico. A tanti paiono parole astruse. Sono invece parole logiche, legate tra loro in armonia poetica dalle ampie ellissi che abbreviano il cammino della mente e danno in un baleno le percezioni essenziali delle cose, dei fatti, dei volti, degli atteggiamenti (Lucchese 1969, 14).

La percezione della difficoltà risiede nel fatto che in una simile poesia ogni parola è carica di un significato e al contempo ne suscita altri e ogni parola allora finisce per avere aspetti polivalenti.

Per Romeo Lucchese tradurre Saint-John Perse significa fare atto di comunicazione e diventare contemporaneamente centro propulsore di una dinamica che determinerà un arricchimento linguistico e culturale oltre che un ampliamento degli orizzonti dell'approdo linguistico (Bassnett 1996). In questa impresa egli è spinto dalla certezza della necessità di far conoscere al lettore di lingua italiana un'opera dal valore universale: far ri-esistere la poesia di Perse in una lingua altra e farla al contempo risuonare – «ridesta[ndo] l'eco dell'originale», direbbe Walter Benjamin (Benjamin 1962, 39) – in altre circostanze linguistiche e culturali. Partendo da un presupposto empirico, il processo traduttivo si inserisce così in una visione dialogica che è rintracciabile in ambito linguistico, culturale, ma anche identitario. Il lavoro di Lucchese dà prova, allora, «dell'asintoticità del tradurre» (Mattioli 1989, 9) e, attivando una dinamica dialogica, di spostamento, che rinuncia all'autoreferenzialità e al

rispecchiamento, giunge all'adeguatezza del testo di arrivo. La traduzione appare come una pratica *in fieri*, un territorio dai confini mobili che si nutre di un rapporto dialettico tra lingue, culture e tradizioni e che si protende verso nuovi spazi di riflessione (Berman 2003). In tal senso, ogni epoca è spinta a ritradurre gli stessi testi in risposta a un inevitabile adeguamento all'evoluzione della lingua e della società e nel tentativo di ricattare una realtà che sembra svanire (Corti 1976, 183). Sulla base di queste considerazioni non possiamo non prendere atto del grande valore del progetto pionieristico di Romeo Lucchese e dobbiamo rallegrarci nel registrare, nel corso degli ultimi anni, un rinnovato interesse nei confronti dell'opera poetica, e non solo, di Saint-John Perse. Su questa scia, numerosi progetti editoriali hanno visto la luce di recente e altrettanti sono in preparazione³.

La sfida d'altronde era stata lanciata dallo stesso Saint-John Perse che, in una lettera del 9 settembre 1941 per accompagnare l'invio di *Exil* ad Archibald MacLeish, scriveva:

Je ne sais d'ailleurs si une telle œuvre peut être publiée aux États-Unis en français. Et elle serait intraduisible: non pas tant intellectuellement, dans ses abstractions, ses ellipses et ses «ambiguïtés» voulues, que physiquement, dans ses allitérations, ses assonances et ses incantations [...] – littéralement aussi, dans les ressources étymologiques de certains de ses mots, les plus immatériels et les plus simples (Saint-John Perse 1972, 458)⁴.

Con queste parole Saint-John Perse esprime la consapevolezza della complessità del lavoro di traduzione poetica, individuando le criticità che rinviano al lessico, alla sintassi e alla prosodia. Difficoltà che

³ È utile ricordare la traduzione e commento di *Esilio* ad opera di Stefano Agosti pubblicata nel 1989, la traduzione di *Uccelli* di Anna Battaglia apparsa nel 2006, quella di *Anabase* a cura di Giorgio Cittadini nel 2000 e poi di Rossella Pedone nel 2011, *I Poemi provenzali* pubblicati presso l'editore Crocetti nel 2016 a cura di Giorgio Cittadini e Joëlle Gardes Tamine.

⁴ «Non so d'altronde se un'opera come questa possa essere pubblicata in francese negli Stati Uniti. Sarebbe intraducibile: non tanto intellettualmente, nelle astrazioni, le ellissi, le “ambiguità” volute, quanto concretamente, nelle allitterazioni, le assonanze, gli incanti [...] – anche letteralmente, nelle fonti etimologiche di alcune parole, tra le più eterree e le più semplici». La traduzione è nostra.

non avevano certo intimorito T. S. Eliot, il quale, nella *Prefazione* alla sua traduzione inglese di *Anabase* del 1930, afferma: «certe oscurità del poema [*Anabase*], alle prime letture, sono dovute soltanto alla soppressione di *anelli della catena*, all'assenza di spiegazioni, o di legami, e non [...] a un gusto per la criptografia» (cit. in Lucchese 1972, 27). Sappiamo infatti quanto le forme ellittiche fossero care al poeta antillano e quanto per lui ogni parola rispondesse a una precisa realtà, a un'esperienza vissuta. La preferenza di Perse per la sintassi nominale mostra come la parola poetica crei la *res* attraverso il *nomen*. Un osservatorio privilegiato di questo processo è costituito dalla raccolta intitolata *Éloges* (*Elogi*), in cui il giovane poeta che ha lasciato la sua isola d'origine per trasferirsi in Francia fissa i ricordi degli anni felici della sua infanzia trascorsa in Guadalupa. I componimenti sono intrisi di luci, colori, odori, oggetti, leggende e visioni di un mondo che il poeta percepisce come ormai lontano. Nei versi di *Éloges* la realtà delle Antille appare in tutta la sua ricchezza e viene celebrata dal poeta per le sue bellezze naturali, dal mondo animale a quello vegetale, fino al paesaggio, agli abitanti, alla meravigliosa quotidianità.

I versi seguenti tratti dal lungo componimento che apre la raccolta e intitolato *Pour fêter une enfance* (*Per festeggiare un'infanzia*: Saint-John Perse 1972, 21), sono emblematici della capacità del poeta di descrivere veri e propri indimenticabili miracoli della natura attraverso l'uso di termini concreti e allo stesso tempo pieni di profonda forza evocativa e trasfigurazione simbolica.

...Ô! j'ai lieu de louer! [...]

Ô j'ai lieu! ô j'ai lieu de louer!

Il y avait à quai de hauts navires à musique. Il y avait des promontoires de campêche; des fruits de bois qui éclataient... Mais qu'a-t-on fait des hauts navires à musique qu'il y avait à quai?

Palmes...! Alors

une mer plus crédule et hantée d'invisibles départs,

étagée comme un ciel au-dessus des vergers,

se gorgéait de fruits d'or, de poissons violets et d'oiseaux.

Alors, des parfums plus affables, frayant aux cimes les plus fastes,

ébruitaient ce souffle d'un autre âge [...]

(... Ô j'ai lieu de louer! Ô fable généreuse, ô table d'abondance!)

(Saint-John Perse 1972, 28)

L'uso di un lessico concreto non toglie nulla al potere allusivo del linguaggio in un equilibrio che Romeo Lucchese si sforza di rendere al meglio:

...Oh! motivo ho di lodare! [...]

Oh, io ho motivo! Oh, motivo ho di lodare!

Al molo stavano alte navi con musica. C'erano promontori di campeggio; frutti di legno che scoppiavano...! Ma che se n'è fatto delle alte navi con musica che stavano al molo?

Palme...! Allora

un mare più credulo e frequentato da invisibili partenze,
disteso come un cielo sui frutteti,

s'ingozzava di frutti d'oro, pesci viola e uccelli.

Allora, profumi più affabili, espandendosi sulle cime più faste,
spargevano quel soffio d'un'altra età [...]

(...Oh, io ho motivo di lodare! O favola generosa, tavola d'abbondanza!)

(Lucchese 1969, 61)

Nulla di quell'eldorado di felicità che è stata l'infanzia del poeta si sottrae a questo atto di celebrazione che riconosciamo già nell'uso del verbo «fêter»/«festeggiare» presente nel titolo del componimento e poi nel verbo «louer»/«lodare» che richiama gli «Éloges»/«Elogi» del titolo della raccolta la cui centralità è tra l'altro sottolineata dalla tripla anafora del vocativo che apre il canto e poi è ripreso altre due volte, a metà della strofa e nell'ultimo verso. Tra gli elementi naturali tipici del paesaggio antillano segnaliamo la presenza dei «promontoires de campêche» che Lucchese traduce come «promontori di campeggio». In effetti si tratta di un arbusto tropicale della famiglia delle leguminose (campeggio o campeccio), dal caratteristico tronco e legname di colore rossastro, che cresce spontaneamente in diverse isole

dell'arcipelago e in particolar modo a Grande-Terre e a Marie-Galante. Informazioni relative al termine «campêche» le troviamo nell'esemplare del testo di Antoine Duss, *La Flore phanérogamique des Antilles françaises*, conservato nella biblioteca personale del poeta alla Fondazione Saint-John Perse, copia che porta numerose tracce – nello specifico si tratta di sottolineature – della sua «lecture active» (Devincenzo 2012, 32). Che sia stato questo rinvio a un legno di colore rosso a spingere Lucchese a sovrapporre i due piani e quindi a tradurre «fruits de bois» come «frutti di legno»?

Un altro elemento che riaffiora nel ricordo riattivato da questi versi e che concorre a esprimere la magia dell'infanzia trascorsa sull'isola sono i «navires à musique»/«alte navi con musica» che si spostavano da un porto all'altro mentre sui ponti erano solite suonare delle orchestre. In questo caso è interessante notare l'alternanza nell'uso dei tempi verbali, presente e imperfetto («ô j'ai lieu de louer! / Il y avait à quai de hauts navires à musique»/«Oh, motivo ho di lodare! / Al molo stavano alte navi con musica») che rinvia all'opposizione tra i due piani temporali, il presente e il passato, dove il primo può solo limitarsi a glorificare un passato ormai trascorso. In quest'ottica risulta singolare anche l'uso dell'aggettivo «crédule»/«credulo» associato al mare. La presenza qui di un qualificativo con valore morale concorre a evidenziare ancora una volta la dicotomia tra passato e presente, come è peraltro sottolineato dall'*enjambement* che Lucchese mantiene nella sua traduzione: «Alors / une mer plus crédule...»/«Allora / Un mare più credulo...». Agli occhi del bambino, il mare è ricco di speranze e soprattutto è simbolo di libertà senza confini. Ulteriore prova della capacità di attivare un potere di visione attraverso il ricorso a un lessico concreto è l'espressione «étagée comme un ciel au-dessus des vergers»/«disteso come un cielo sui frutteti» riferita al mare, che richiama Rimbaud in «Après le Déluge»/«Dopo il diluvio» (*Illuminations/Illuminazioni*): «la mer étagée là-haut»/«il mare a scaglioni lassù» (Grange Fiori 1982, 117) dove Rimbaud 'vede' il mare che si dispone in altezza.

E la celebrazione dell'isola natia assume persino un tono biblico nell'ultimo dei versi qui citati: «(...Ô j'ai lieu de louer! Ô fable généreuse, ô table d'abondance!)»/«(... Oh, io ho motivo di lodare! O fa-

vola generosa, tavola d'abbondanza!)). Qui la presenza della paronomasia «fable»/«table», mantenuta nella traduzione italiana «favola»/«tavola» e dell'espressione «table d'abondance»/«tavola d'abbondanza» conferisce alla lode una dimensione sacra, solenne. In questa descrizione – come nell'insieme della raccolta – la vista è sicuramente privilegiata rispetto alle sensazioni uditive e olfattive che comunque non mancano di essere sollecitate. Il ricorso a espressioni attinte dal lessico delle Antille contribuisce a dare l'idea di un mondo di serenità, impregnato di mare e di sole, in cui il poeta è cresciuto. Anche l'invocazione «Palmes!»/«Palme!» è fondamentale nella misura in cui annuncia il ruolo di primo piano che occupa nell'immaginario poetico di Saint-John Perse l'albero e, per estensione, il tema delle radici creole, un aspetto che permane nella traduzione italiana. Potremmo quindi affermare che Romeo Lucchese ha colto il senso delle parole di Perse quando dichiarava che:

Le poète a parfaitement le droit, et même le devoir, d'aller explorer les domaines les plus obscurs; mais plus il va loin dans cette direction, plus il doit user de moyens d'expression concrets. Aussi loin qu'il pénètre dans l'au-delà irrationnel ou mystique, il est tenu de s'exprimer par des moyens réels, même tirés de sa vie expérimentale (Saint-John Perse 1972, 576)⁵.

Queste parole dimostrano come per Saint-John Perse i due piani – quello poetico e quello umano – restino indissolubilmente legati. «L'acte poétique» è per il poeta prima di ogni cosa «témoignage d'être humain». Quel che scrive riferendosi a Ungaretti è quindi più che mai vero anche per se stesso; così come risulta illuminata la sua visione «de l'homme européen» (Saint-John Perse 1972, 500), cittadino del mondo, la cui parola è riconoscibile pur nella diversità, universale nel suo essere testimonianza dell'umano.

⁵ «Il poeta ha il diritto, e persino il dovere, di esplorare gli ambiti più oscuri, ma più si addentra in questa direzione e più deve utilizzare mezzi di espressione concreti. Quanto più avanza oltre l'irrazionale e il mistico, tanto più è tenuto a esprimersi concretamente, anche attingendo all'ambito della sperimentazione». La traduzione è nostra.

Bibliografia

- Bassnett, Susan (1996) "Engendering Anew: Translation and Cultural Politics". In *The Knowledge of the Translator: From Literary Interpretation to Machine Classification*, edited by Malcolm Coulthard and Patricia Anne Odber de Baubeta, 53-66. Lampeter: Edwin Mellen.
- Benjamin, Walter (1962) "Il compito del traduttore" [1923]. In Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. e introduzione di Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Berman, Antoine (2003) *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* [1999], a cura e con un saggio di Gino Giometti. Macerata: Quodlibet.
- Corti, Maria (1976) *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.
- De Nardis, Luigi (1951) "Inchiesta sulle traduzioni. Risposta di Giuseppe Ungaretti: la traduzione è sempre una poesia inferiore". «La Fiera Letteraria» VI: 3.
- Devincenzo, Giovanna (2011) "Entretien avec Folco Quilici autour de Saint-John Perse et de Romeo Lucchese". «Souffle de Perse. Revue de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse», 15: 151-164.
- Devincenzo, Giovanna (2012) *L'impossible retour de Saint-John Perse*. Paris: Hermann.
- Lavieri, Antonio (2007) *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*. Prefazione di Jean-René Ladmiral. Roma: Editori Riuniti.
- Mattioli, Emilio (1989) "La traduzione letteraria". «Testo a fronte», 1: 7-22.
- Rimbaud (1982) *Illuminazioni* [1886] tr. it. Diana Grange Fiori, introduzione e note Gianni Nicoletti. Milano: Mondadori.
- Saint-John Perse (1969) *Opere poetiche*, tr. it. e introduzione di Romeo Lucchese. Milano: Lerici, vol. I.
- Saint-John Perse (1972) *Le luci della vita. Antologia poetica*, tr. it. Romeo Lucchese. Milano: Edizioni Accademia.
- Saint-John Perse (1972) *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Ungaretti, Giuseppe (1950) "Storia d'una traduzione". «Il Popolo», 13 maggio.
- Ungaretti, Giuseppe (1986) *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay. Milano: Mondadori.
- Violante Picon, Isabel (1998) «Une œuvre originale de poésie». *Giuseppe Ungaretti traducteur*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Giulia Scuro

Ritradurre un testo scientifico

A proposito di *Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles* di Jean-Martin Charcot e Valentin Magnan

A proposito della ritraduzione in italiano di un articolo del 1882 di Jean-Martin Charcot e Valentin Magnan, si proporrà una riflessione sulla traduzione del caso clinico e sulle difficoltà che pone tradurre un testo tecnico a distanza di molti anni, quando le tesi e le terminologie presenti sono ormai datate. L'opera in questione affronta per la prima volta in Francia il tema della natura congenita dell'omosessualità.

Parole chiave: ritraduzione, Jean-Martin Charcot, Valentin Magnan, inversione sessuale, senso genitale.

With regard to the retranslation into Italian of an article written in 1882 by Jean-Martin Charcot and Valentin Magnan, it will be proposed a reflection upon the translation of the clinical case and the difficulties posed by translating a technical text at a distance of many years, when the theses and terminologies contained therein are outdated. The subject of this work deals for the first time in France with the issue of the congenital nature of homosexuality.

Keywords: retranslation, Jean-Martin Charcot, Valentin Magnan, sexual inversion, genital sense.

Questo articolo è la rielaborazione di una relazione tenuta nell'ambito della giornata di studi *Traduire: des expériences théoriques aux pratiques éditoriales*, organizzata da Concetta Cavallini, Antonio Lavieri, Teresa Lussone e Ida Porfido all'Università di Bari. In questa occasione ho esposto alcune riflessioni in merito a un lavoro di traduzione e curatela che avevo da poco portato a termine, e che sarebbe apparso pochi mesi dopo all'interno della collana Minibook dell'Associazione Sigismondo Malatesta per i tipi di Pacini. Oggetto del mio lavoro è stato un lungo articolo scientifico scritto da Jean-Martin Charcot e Valentin Magnan, dal titolo *Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles*, pubblicato prima nel 1882 in due numeri della rivista «Archives de neurologie», diretta dallo stesso Charcot, poi per intero in volume l'anno successivo; tale articolo è noto per essere stato il

primo documento medico francese in cui l'omosessualità – qui denominata “inversione sessuale” – è considerata una condizione innata dell'individuo, e sin dalla sua pubblicazione ha riscosso l'attenzione del mondo scientifico europeo in quanto affrontava una questione che nell'ultimo trentennio dell'Ottocento aveva animato accesi dibattiti: la natura congenita o acquisita dell'omosessualità¹. Il saggio scritto da Charcot e Magnan rappresenta una tappa importante della storia della sessualità ottocentesca: non stupisce che dopo oltre un secolo, nel 1987, la casa editrice Frénesie abbia deciso di stamparlo in copia anastatica con l'introduzione dello psicologo Gérard Bonnet, e che nel 1989 la casa editrice italiana Spirali Vel lo abbia incluso in una raccolta di scritti di Charcot nella traduzione di Maria Grazia Amati.

In questa sede proporrò alcune considerazioni riguardanti la scelta di ritradurre un testo scientifico del passato e le difficoltà traduttive poste dall'invecchiamento delle tesi presentate e della terminologia scientifica adottata; infatti, la sfida principale di questo lavoro di ritraduzione è consistita nella conservazione di un documento il cui valore è ormai esclusivamente storico, essendo le sue tesi ampiamente superate, ma i cui temi sono ancora al centro di numerosi e infiammati dibattiti; si pensi che solo nel 1990 l'Organizzazione Mondiale della Sanità ha cancellato ufficialmente l'omosessualità dall'elenco delle malattie mentali definendola «una variante naturale del comportamento umano».

La mia scelta di proporre una nuova traduzione italiana riposa su tre principali motivazioni: diffondere un documento dall'importante valore storico molto difficile da reperire in un'opera corredata di introduzione critica; scrivere un paratesto che permetta a un lettore contemporaneo di comprendere la terminologia ottocentesca ormai datata; valorizzare l'unicità linguistica e narrativa dei casi clinici presentati.

Per quanto riguarda il primo aspetto, va infatti detto che l'articolo di Charcot e Magnan ha avuto poca fortuna editoriale rispetto ad altre pubblicazioni di argomento simile, e le riedizioni citate (per Frénesie

¹ A proposito dell'argomento esiste una folta bibliografia. Si rimanda ad alcuni studi autorevoli: Robb 2003; Murat 2006; De Leo 2020.

e Spirali Vel) sono due operazioni isolate che hanno avuto il merito di rendere accessibile un documento così celebre, tra i più citati nel campo, ma non hanno avuto una larga diffusione e ancora oggi sono conservate in un numero esiguo di biblioteche; recentemente la rivista diretta da Charcot – in cui il saggio appare in una prima versione diviso in due numeri – è stata resa consultabile in formato digitale sulla piattaforma online Archive, ma anche in questo caso non possiamo parlare di una vera e propria diffusione. In secondo luogo, particolare attenzione doveva essere attribuita alla terminologia, oggi desueta e superata, e si rendeva dunque necessario l’accompagnamento di un’introduzione che permettesse al lettore comune di contestualizzare un argomento ancora problematico come la medicalizzazione di tutto ciò che riguarda la sfera sessuale. Infine, era necessario considerare che il testo di Charcot e Magnan si era imposto rapidamente all’attenzione della comunità scientifica non solo per l’argomento trattato e le teorie proposte dai due medici, ma anche per la singolarità dei *cas médicaux* esposti e per la modalità in cui sono descritti: un linguaggio unico che si pone a metà tra scienza e narrazione, che a tratti sembra assumere le sembianze di un racconto letterario e la cui forma è molto vicina a quella dei più noti casi freudiani (si ricordi che Freud è stato per breve tempo un allievo di Charcot). L’interesse documentario offerto da questi cinque preziosi *récits de cas* risiedeva anche nella componente letteraria di cui sono dotati e una nuova traduzione avrebbe potuto, auspicabilmente, valorizzarla.

1. Quando ritradurre un testo scientifico

Le specificità appena citate hanno giustificato a mio avviso una ritraduzione anche se questo procedimento è raramente applicato in ambito scientifico, laddove la prima traduzione di un testo tecnico – se corretta – sembrerebbe esaurire la necessità di una nuova trasmissione interlinguistica dei suoi contenuti, essendo meno rilevanti la forma e lo stile della scrittura.

Solitamente si allude alla ritraduzione in ambito letterario: nel volume *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, i curatori Enrico Monti e Peter Schnyder scrivono che l’importanza della

ritraduzione consiste nella rinnovata attenzione offerta a un testo ma anche nel processo che «de traduction en retraduction» permette di raggiungere nuove tappe nella scoperta di ciò che voleva dire il *texte source*. Questa operazione, come Monti precisa, riguarda soprattutto il testo letterario perché, sebbene esistano ritraduzioni in ogni ambito: «solo nella letteratura la funzione estetica del linguaggio è convocata al suo massimo grado e l'insoddisfazione ermeneutica, che spesso è alla base di una ritraduzione, si manifesta più chiaramente» (Monti Schnyder 2011, 12-13, trad. mia).

A gettare le basi teoriche della ritraduzione era stato Antoine Berman in un articolo del 1990 intitolato *La retraduction comme espace de la traduction*, al quale Monti e Schnyder si rifanno esplicitamente, in cui Berman difende la tesi che la ritraduzione sia un processo necessario per consentire un progressivo avvicinamento alla lingua *source* dopo un iniziale e inevitabile adeguamento del testo alla cultura di arrivo; la pratica della ritraduzione andrebbe quindi perseguita fino al raggiungimento di quello che Berman chiama *kairos*: il momento in cui diviene finalmente possibile produrre una *grande traduction* che possa essere considerata definitiva (Berman 1990). Si tratta di una teoria messa in discussione dagli studi di traduzione più recenti, che confutano l'idea di una prima traduzione forzosamente *ciblisme* prima di una grande traduzione *sourcière*, come mostra Ornella Tajani nel suo saggio su Berman (Tajani 2021, 35-41). Tuttavia, a noi interessa in questa sede che Berman faccia allusione all'insoddisfazione ermeneutica caratterizzante il processo traduttivo di un'opera e se un testo letterario consente un numero potenzialmente infinito di nuove traduzioni volte alla resa della complessità stilistica e della presenza di figure retoriche, è anche vero che queste componenti possono in realtà essere presenti in un testo tecnico.

La letteratura scientifica presenta infatti dei casi in cui una “traduzione di servizio” non basta, e a questo proposito è di grande interesse lo studio di Annie Brisset, apparso in un numero della rivista «Palimpsestes» del 2004, in cui viene presa in esame la traduzione delle *œuvres de savoir* a distanza di tempo. In particolare, Brisset pone l'esempio di una delle opere più controverse della storia del pensiero scientifico, *On the Origin of Species* di Charles Darwin, partendo dal presupposto

che la visione positivista della ritraduzione, come progressivo avvicinamento alla «“vérité” originelle» del testo di partenza, sia un ragionamento ideale, e che la ricerca verso una «“vraie” traduction» potrebbe rivelarsi invece una «illusion chronologique». Infatti, Brisset considera il pericolo che una ritraduzione possa includere l'introduzione di modifiche che hanno a che fare con la sfera del «“politiquement correct”», spiegando quanto sia necessario contestualizzare storicamente una traduzione caso per caso (Brisset 2004, 39-40).

Un'opera come quella di Darwin, spiega la studiosa, è un caso interessante in quanto lo stesso testo originale è stato messo in discussione dall'autore, che lo ha modificato nel corso delle sei edizioni apparse mentre era ancora in vita. Sul piano stilistico, si può dire che un saggio come questo presenti complessità simili a quelle di un'opera letteraria. Darwin è intervenuto considerevolmente per chiarire i contenuti espressi nel suo libro, al punto che la sesta edizione è di un terzo più lunga della prima e un'analisi comparativa delle sei edizioni mostra che il 75% delle frasi è stato modificato. Il suo obiettivo era soprattutto quello di rispondere alle reazioni religiose che il testo aveva suscitato, modificando non certo i contenuti quanto la forma.

Partendo dal presupposto che non è possibile separare il ragionamento scientifico dal discorso che lo sostiene, Brisset cita gli studi di Gillian Beer che ha fatto proprio questo principio nell'analisi delle strutture letterarie presenti in testi scientifici capitali come *Introduction à la médecine expérimentale* di Claude Bernard o *L'Origine des espèces* di Darwin. A quest'ultimo testo è dedicato *Darwin's plots* (Beer 1983), un saggio in cui Beer prende in esame le strutture narrative ma anche gli elementi retorici e stilistici che mostrano come la prosa scientifica utilizzi strategie proprie della retorica e del discorso artistico quali «strumenti fondamentali per avviare la scoperta» (Ivi, 96, trad. mia). L'uso della forma dialogica e il continuo ricorso alla metafora, ad esempio, caratterizzano le ultime versioni del testo di Darwin rispetto alle precedenti, e Brisset interpreta questa direzione dell'autore come la dimostrazione di una consapevolezza della necessità di colmare la «mancata corrispondenza tra i segni del mondo e quelli del linguaggio» (trad. mia), caratteristica propria della modernità, in un momento storico in cui l'uomo inizia ad avere coscienza dei limiti

della rappresentabilità – «les limites de la représentation», come li definisce Foucault in *Les mots et les choses* (1966).

La complessità dei contenuti richiede una «invention langagière», conclude Brisset, per la quale la proposta di nuovi concetti scientifici deve passare attraverso una riflessione linguistica che tenga conto di vari fattori, non ultimo la loro ricezione; opere come quelle di Darwin, Charcot e Magnan toccano temi che suscitano ancora oggi dibattito, a riprova del fatto che un approccio scientifico non è esente dalle interpretazioni e che la differenza tra *œuvre d'art* e *œuvre de savoir* non poggia necessariamente sulla dicotomia *fonction esthétique/fonction cognitive*. Il processo di traduzione, soprattutto se a distanza di decenni o secoli, mostra la necessità di confrontarsi con lo stile e il contesto storico, e mostra anche la necessità di inserire paratesti per la comprensione di un sapere che va conservato nella sua complessità.

2. Il *récit de cas* tra medico e paziente

Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles è diviso in due parti, come suggerisce anche il titolo, per cui nella prima è esposto un caso di «inversione del senso genitale» e nella seconda quattro casi di perversioni sessuali di diverso tipo. Si tratta in tutto di cinque biografie cliniche che ricalcano uno schema fisso composto da una breve introduzione dei medici, una storia personale e patologica del paziente, alcune considerazioni finali ed eventuali indicazioni terapeutiche. Si distingue il primo caso perché alla scrittura in terza persona dei medici è affiancata quella in prima persona del paziente: l'introduzione di una voce autobiografica è una novità di grande importanza nel contesto della casistica medica (che in genere inseriva la voce del paziente solo indirettamente) e amplifica la dimensione narrativa data da Charcot e Magnan anche agli altri casi presentati. Questa caratteristica non è solo di natura formale ma esprime la volontà condivisa dai due medici di dare maggiore spazio alla voce del paziente e a ogni personale biografia all'interno di un genere che preferiva solitamente la tassonomia e l'accumulo delle informazioni, in cui la coerenza della catalogazione era più rilevante dell'approfondimento di ogni singolo caso.

Il linguaggio medico è tra i linguaggi specialistici quello la cui terminologia ha subito maggiormente l'influenza dei periodi storici, e i differenti approcci applicati dal medico verso il paziente hanno implicato la presenza di una maggiore o minore oralità. Oggi, ad esempio, è dominato dalla diffusione dell'inglese ma soprattutto dall'importanza che hanno acquisito la chimica e la farmaceutica nelle cure mediche, ma in passato sono state maggiori le influenze di altri campi, sopra tutti quello letterario. Christian Balliu, affrontando il tema della traduzione medica, insiste in più occasioni sulle specifiche che accompagnano questo particolare testo scientifico, ben lungi dall'essere «la rigorosa trasmissione di contenuti incorporei» (Balliu 2010, 66, trad. mia). Balliu ritiene che la divisione tra traduttori letterari e specialistici abbia ingiustamente penalizzato questi ultimi, considerati esclusi dalle preoccupazioni derivanti dalla polisemia e dalla sinonimia per la possibilità di ricorrere a glossari e banche dati. Il linguaggio medico è invece sottoposto a una costante trasformazione, prosegue Balliu, perché al centro c'è l'importanza della sua ricezione da parte di un pubblico non necessariamente specialistico.

Questo discorso è valido soprattutto per quanto riguarda la medicina ottocentesca. Infatti, l'operazione compiuta da Philippe Pinel all'inizio del XIX secolo, di considerare il racconto del paziente parte integrante delle operazioni di anamnesi, è stata una vera e propria rivoluzione metodologica che tra i tanti meriti ha avuto anche quello di modificare la lingua in cui la medicina ha iniziato a esprimersi. Nel Cinquecento era stato applicato un processo di depersonalizzazione del paziente, cosa che aveva comportato l'adozione quasi esclusiva di grecismi e latinismi che escludevano la possibilità di un dialogo tra paziente e medico; a partire dalla lezione di Pinel, invece, la parola del malato – di qualcuno che non ha effettuato studi di medicina e spesso di alcun tipo – accompagna quella del medico – fondata invece sul formalismo concettuale e sulla documentazione delle fonti – arricchendo il vocabolario di entrambi. Questa trasformazione ha avuto l'effetto di rendere le pubblicazioni mediche di particolare fascino per un pubblico che ha visto coinvolti artisti e scrittori oltre agli studenti di medicina, e ha avuto un'importante influenza su gran parte della scrittura romanzesca del secondo Ottocento (v. Marquer 2008).

Il rigore concettuale e formale resta sicuramente condizione intrinseca di un linguaggio che segue schemi precostituiti e convenzionali, come il testo chiuso che può trovarsi nel foglietto illustrativo di un medicinale, quello che Jean Delisle definisce «*texte pragmatique*» e che prevede un'unica interpretazione possibile perché il suo scopo principale consiste nel comunicare un'informazione. Questo testo, spiega Delisle, può avere qualità stilistiche, ma si distingue da un testo letterario per l'assenza di una soggettività, la finalità informativa, l'interpretazione unica e l'uso di un linguaggio codificato (Delisle 1980, 32-33).

Invece, il caso clinico ottocentesco contempla la soggettività del paziente al suo interno – e anche quella del medico che lo interpreta –, rivelandosi un'eccezionale occasione per studiare la dicotomia tra testo letterario e scientifico anche per il semplice motivo che l'oggetto di entrambe le istanze è l'umano. Non a caso la relazione tra medicina e letteratura affonda le sue radici nella storia delle due discipline e oggi sono numerosi e prolifici gli studi in merito (v. Tortonese 2020). Lo scambio linguistico tra medico e paziente crea una lingua comune fatta di termini tecnici che derivano tradizionalmente dal greco o dal latino nonché di termini che rientrano nel bagaglio lessicale di un parlante comune e fanno capo alla tradizione popolare o a perifrasi divenute comuni.

Non si tratta solo di una questione terminologica: è sempre Christian Balliu a interrogarsi sulla natura narrativa propria della descrizione di una patologia o del processo deduttivo che porta alla formulazione di una diagnosi. La questione narrativa è strettamente collegata a quella terminologica, perché in un testo chiuso un termine ha un significato tendenzialmente univoco; al contrario, in un caso clinico, la natura narrativa del racconto si presta a un messaggio la cui interpretazione può rivelarsi ambigua.

A tal proposito risulta interessante l'esperienza di Jean-René Ladmiral nella traduzione in francese dei saggi di Sigmund Freud. Infatti, il curatore dell'edizione, Jean Laplanche, aveva auspicato la creazione di un «*français freudien*» che sostituisse tutte le traduzioni precedenti da lui considerate troppo «letteraria e approssimativa, e persino fuorviante su alcuni punti della terminologia concettuale» (trad. mia). Affinché

questo “francese freudiano” rispettasse la scientificità e la terminologia originale, Laplanche associa ai traduttori degli psicanalisti freudiani², eppure Ladamiral espone i limiti di una scelta di questo genere, in quanto ogni traduzione è una riscrittura e nel caso specifico in cui il linguaggio è medico e letterario allo stesso tempo, il traduttore deve essere libero di valutare se tradurre lo scrittore o lo psicanalista:

Tradurre Freud scrittore o tradurre Freud psicanalista. Spesso, di certo, si riuscirà a tradurre entrambi allo stesso tempo. Ma, in certi casi, si dovrà necessariamente privilegiare l'uno a discapito dell'altro. Nel progetto diretto da Jean Laplanche, si trattava di privilegiare una “freudianità scientifica”, anche a discapito della prosa freudiana (Ladamiral 2014, 141, trad. mia).

Le distanze che Ladamiral prende da Laplanche e dalla sua posizione *sourcière*, rivendicando l'importanza della lingua *cible*, sono da lui motivate attraverso alcuni esempi, come quello della traduzione di «Angst»: nel 95% dei casi de *Il piccolo Hans*, il termine corretto per tradurre questo termine è «angoisse» perché indica uno stato d'inibizione patologico, ma nel 5% restante sarebbe opportuno utilizzare «peur» perché l'altro termine risulta esagerato. Secondo Ladamiral questo esempio mostra i pericoli di una traduzione letterale perché, se l'obiettivo di Laplanche è «terminologiser» le parole, il risultato sarebbe associare «Angst» a «angoisse» anche laddove la traduzione è evidentemente poco consona, persino ridicola, rispetto al contesto.

La questione terminologica è centrale anche se pensiamo che nei casi clinici ottocenteschi, come in quelli freudiani, la volontà di chi scrive è quella di creare nuove categorie interpretative: Freud ha intenzione di teorizzare la nuova disciplina della psicoanalisi così come Charcot e Magnan, nel loro saggio sull'inversione sessuale, teorizzano per la prima volta in Francia il concetto di omosessualità innata e lo

² Daniel Gile nel 1986 difendeva l'unicità del linguaggio medico e la necessità di una stretta collaborazione tra traduttore e medico laddove il medico non potesse farsi carico egli stesso della traduzione – e, non a caso, molte agenzie di traduzione medica pubblicizzano la presenza di traduttori specializzati non solo nel linguaggio medico ma nei micro-settori da cui è composto (urologia, oculistica, etc.). Cfr. Gile 1986.

fanno coniando un'espressione come «inversion du sens génital», mai utilizzata prima nella lingua francese. In entrambi i casi constatiamo l'importanza della costruzione linguistica nell'innovazione nosografica, ed è indubbio che l'apparizione delle varie terminologie mediche ottocentesche abbia avuto una grande influenza nella rappresentazione del soggetto omosessuale; la creazione di una nuova categoria medica presuppone anche la creazione di uno spazio per un nuovo individuo: «In questi saggi, Charcot e Magnan possono essere visti, in retrospettiva, mentre creano uno spazio per l'invenzione di un nuovo tipo di persona, andando oltre l'idea che le aberrazioni sessuali si radichino semplicemente in qualcuno con una disposizione ereditaria contaminata» (Reed 2001, 7, trad. mia). Matt Reed e Clive Thomson indagano entrambi questo aspetto e Reed, ad esempio, sostiene che sia proprio attraverso il linguaggio che tale individuo può essere identificabile, in quanto le preferenze sessuali possono essere rivelate solo dal racconto di una biografia e non da segni fisici distintivi, al punto che, prosegue, la scrittura del caso clinico rende l'invertito un vero e proprio «lieu de mémoire» – «He had become a *lieu de mémoire*» (Ivi, 20) – facendo riferimento a un celebre articolo di Pierre Nora del 1989.

La stessa visione foucaultiana è condivisa da Clive Thomson, che ricostruisce la trasformazione del rapporto medico-paziente iniziata negli anni Ottanta dell'Ottocento attraverso l'importante merito della terminologia adottata, ritenendo che l'abbandono del termine «pederasta» a favore del termine «invertito» sia solo il primo passaggio di una lunga serie: «uraniste», «unisexual», «homosexual» (ecc.). La terminologia, spiega Thomson, è indice di una trasformazione della forma, ma non è solo una modifica formale perché la nuova attenzione data al soggetto e la ricerca di una formula più precisa per descriverlo sono sintomatiche di un nuovo metodo d'indagine che mette al centro la voce del paziente, tendenza che sarà ripresa dalla scuola di Lione diretta da Alexandre Lacassagne attraverso l'uso degli scritti autobiografici prodotti negli ospedali psichiatrici o nelle carceri, fino a Freud, che sul discorso con il paziente fonderà la sua pratica. Thomson ritiene che la scelta terminologica che contraddistingue la seconda metà dell'Ottocento abbia l'obiettivo «di mostrare

come nuove soggettività si costituiscano attraverso la circolazione di nuovi saperi» (Thomson 2014, 163, trad. mia). Se volessimo applicare questa volontà a Charcot e Magnan, uno degli esempi più rappresentativi di questa tendenza è sicuramente espresso nel titolo, al quale è dedicato il prossimo paragrafo.

3. Il sesto senso

Ci sono convenzioni e specificità che cambiano in base alla nazionalità o al periodo storico. Quando un testo è del passato la difficoltà nel tradurlo aumenta perché i termini possono addirittura essere scomparsi, come il «senso genitale» indicato nel titolo di questo saggio, un'espressione che a un lettore odierno suonerà profondamente desueta, se non estranea, ma che è stato doveroso conservare in una traduzione letterale in quanto non è solo la locuzione a risultare datata ma anche il concetto che essa sottende ad esserlo. Una particolarità del linguaggio tecnico è infatti l'obsolescenza dei contenuti dovuta all'insorgere di nuove scoperte e nuove informazioni.

Se è vero che una traduzione invecchia e che questo processo è uno dei motivi che porta a una ritraduzione in cui la lingua di arrivo viene modernizzata, nel caso di un'opera scientifica una ritraduzione può invece essere un modo per preservare il valore storico del testo e consentirne a distanza di tempo la lettura attraverso dei paratesti. Nell'introduzione che accompagna la mia traduzione, infatti, ho ritenuto fondamentale spiegare il significato di un'espressione così importante da essere presente nel titolo e che sarebbe stata incomprensibile a un lettore di oggi senza la conoscenza di specifici trattati pubblicati nel corso del XIX secolo.

Come specificato inizialmente, Charcot e Magnan pubblicano questo articolo in due momenti. La prima parte è intitolata solo *Inversion du sens génital*, con un sottotitolo che fa riferimento a tre pubblicazioni scientifiche in cui è affrontato lo stesso argomento: *Die conträre sexuellempfindung* di Carl Friedrich Westphal (1869), *Inversione dell'istinto sessuale* di Arrigo Tamassia (1878) e *Perverted sexual instinct* di Julius Krueg (1881). La somiglianza tra tutti questi titoli potrebbe far pensare a una serie di traduzioni dall'espressione tedesca coniata

da Westphal, ma in realtà, a parte la convocazione in tutti gli articoli di una “deviazione” (attraverso i termini «conträre», «perverted», «inversione», «inversion»), riscontriamo che Tamassia e Krueg parlano di «istinto sessuale»/«sexual instinct» e Westphal, Charcot e Magnan di «Sexualempfindung» e «sens génital». L’approccio traduttivo permette un’analisi comparativa che si presta a interessanti interpretazioni di questi saggi, sulla cui importanza nella storia della medicina si rimanda ad altre sedi.

Accantonando il concetto di “istinto” evocato dal medico italiano e da quello inglese, si vedrà che il termine tedesco «Sexualempfindung» e il «sens génital» francese hanno una radice comune: il termine usato da Westphal tradotto alla lettera significa «sentire sessualmente», in quanto «Empfindung» abbraccia il campo semantico della sensazione più che dell’istinto e Charcot e Magnan, all’interno del testo, lo traducono con «sens sexuel», ovvero senso sessuale. Sembrerebbe esserci un’affinità, una comune decisione di fare riferimento all’aspetto più propriamente fisiologico della pulsione sessuale. Ma perché allora introdurre il «sens génital», cosa significa? Westphal era stato il primo ad avere ipotizzato l’idea di una omosessualità nell’individuo, Charcot e Magnan sembrano restare fedeli alla sua visione, eppure decidono di ricorrere a un senso genitale che, se oggi è totalmente sparito dal lessico, non era in ogni caso comune all’epoca.

La prima definizione del senso genitale che sono riuscita a rintracciare è di François-Joseph-Victor Broussais e si trova nel suo trattato di fisiologia *De l’irritation et de la folie* apparso negli anni Venti dell’Ottocento; altri medici lo nominano in seguito ma nessuno parla mai di una sua possibile “inversione” prima di Charcot e Magnan. Broussais e Léopold Deslandes definiscono il senso genitale quello che spinge l’uomo a procreare e ritengono si tratti del senso che domina tutti gli altri, al quale è impossibile resistere (Broussais 1828, 103; Deslandes 1835, 36-37). Paul Moreau, figlio del celebre psichiatra noto come Moreau de Tours, torna a parlarne in un volume apparso nel 1880 e citato da Charcot e Magnan. Secondo lui, il «sens génital» – detto anche «sens génésique» – non solo è il senso dominante ma può portare a una «folie génésique», ovvero un disordine morale che viene erroneamente associato all’isteria (Moreau 1880, 188). Moreau

distingue infatti tra un'isteria che definisce «vera» – e che consiste in una malattia neurologica come può essere l'epilessia – e un'isteria che chiama «minore», la cui natura rientra nella sfera del desiderio sessuale ed è determinata da una disfunzione del senso genitale. Quest'ultima affermazione risulta molto interessante per Charcot e Magnan, che si interrogano sulla possibilità di associare l'inversione del senso genitale all'isteria maschile, ma finiscono per separare – come Moreau – le due “patologie”. Charcot pubblica nello stesso 1882 un nuovo articolo, *De l'hystérie chez les jeunes garçons*, in cui mostra l'esistenza di casi di isteria maschile e si può dire che il padre della neurologia, che stava riscrivendo in quegli anni la nosografia dell'isteria, era intenzionato soprattutto a dimostrare che non si trattasse di una patologia esclusivamente femminile. Dunque, se lo studio dell'inversione sessuale gli fornisce ulteriori dati in merito all'isteria maschile, allo stesso tempo riconosce l'importanza di affrontare il tema della medicalizzazione dell'inversione sessuale separatamente. L'omosessualità risulterebbe quindi una patologia di matrice neurologica – una deviazione del senso genitale – ma che non va confusa con l'isteria.

La scelta di conservare anche nel titolo l'espressione ormai desueta e incomprensibile per un lettore contemporaneo non ha significato solo la volontà di non tradire la volontà degli autori, ma quella di conservare una piccola tappa del macchinoso processo che ancora oggi lega la sessualità alla medicina. Un processo fatto di invenzioni linguistiche oltre che di avanzamenti nella tecnologia o nella scienza, che ha implicazioni morali e non solo mediche. Ancora oggi.

Bibliografia

- Balliu, Christian (2010) “Le traducteur et la littérature médicale”. «Tunisie», 2: 65-73.
- Beer, Gillian (1983) *Darwin's plots*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berman, Antoine (1990) “La retraduction comme espace de la traduction”. «Palimpsestes», 4: 1-7.
- Brisset, Annie (2004) “Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction”. «Palimpsestes», 15: 39-67.
- Broussais, François-Joseph-Victor (1828) *De l'irritation et de la folie: ouvrage dans lequel les rapports du physique et du moral sont établis sur les bases de la médecine physiologique*. Paris: Delaunay.

- Charcot, Jean-Martin, Victor Magnan (1882) "Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles". «Archives de Neurologie», 7 e 12; (1883) Paris: Delahaye et Lecrosnier; (1987) Paris: Frénésie éditions; tr. it. di Giulia Scuro (2022) *Inversione del senso genitale e altre perversioni sessuali*. Pisa: Pacini.
- Charcot, Jean-Martin (1882) "De l'hystérie chez les jeunes garçons". «Le progrès médical», 50-51.
- De Leo, Maya (2020) *Queer*. Torino: Einaudi.
- Delisle, Jean (1980) *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa.
- Deslandes, Léopold (1835) *De l'onanisme et des autres abus vénériens considérés dans leurs rapports avec la santé*. Paris: Delaunay.
- Gile, Daniel (1986) "La traduction médicale doit-elle être réservée aux seuls traducteurs-médecins? Quelques réflexions". «Meta. Journal des traducteurs», 31: 26-30.
- Krueg, Julius (1881) "Perverted Sexual Instincts". «Brain», IV, 3: 368-376.
- Ladmiral, Jean-René (2014) *Sourcier ou cibliste*, Paris: Les Belles Lettres.
- Marquer, Bertrand (2008) *Les Romans de la Salpêtrière. Réception d'une scénographie clinique: Jean-Martin Charcot dans l'imaginaire fin-de-siècle*. Genève: Droz.
- Monti, Enrico e Peter Schnyder (2011) *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons.
- Moreau, Paul, (1880) *Des aberrations du sens génésique*. S.n: s.l.
- Murat, Laure (2006) *La loi du genre*. Paris: Fayard.
- Nora, Pierre (1989) "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". «Representations», 26: 7-24.
- Reed, Matt T. (2001) "Historicizing inversion: or how to make a homosexual". «History of the Human Sciences», XIV, 4: 1-29.
- Robb, Graham (2003) *Strangers. Homosexual love in the 19th century*. London: Picador.
- Tajani, Ornella (2021) *Après Berman*. Pisa: ETS INTERLINGUISTICA.
- Tamassia, Arrigo (1878) "Sull'inversione dell'istinto sessuale". «Rivista Sperimentale di Freniatria», IV: 97-117.
- Thomson, Clive (2014) "De la pédérastie à l'homosexualité: la perversion comme site d'un nouveau rapport entre médecin et patient (1880-1900)". In *Médecine, science de la vie et littérature en France et en Europe de la Révolution à nos jours*, sous la direction de Lise Dumasy-Queffélec et Hélène Spengler, I: 161-174. Genève: Droz.
- Tortonesi, Paolo (2020) *Le Cas médical entre norme et exception*. Paris: Classiques Garnier.
- Westphal, C. F. O. (1869) "Die conträre Sexualempfindung". «Archiv für Psychiatrie», v. 73.

Teresa Lussone

Invisibile o solidale

Riscrittura e ritraduzione di *Tempesta in giugno* di Irène Némirovsky

L'articolo ripercorre la vicenda della composizione e della traduzione italiana di Suite française di Irène Némirovsky. Dell'opera si conservano due testimoni principali: un manoscritto che comprende due sezioni (Tempête en juin e Dolce), pubblicato da Denoël nel 2004 e in traduzione italiana da Adelphi nel 2005; e un dattiloscritto che propone una riscrittura di Tempête en juin, pubblicata da Denoël nel 2020. Per l'edizione italiana di quest'ultima Adelphi ha deciso di riprendere la traduzione del 2005, integrandola per le parti inedite e modificandola per le parti che presentavano varianti. Nell'articolo vengono presi in considerazione alcuni aspetti tecnici ed etici che hanno accompagnato questo lavoro.

Parole chiave: Irène Némirovsky, Suite française, Tempête en juin, ritraduzione, romanzo.

The article retraces the history of the composition and the Italian translation of Suite Française by Irène Némirovsky. Two main versions of the work have been preserved: a manuscript that includes two sections (Tempête en juin and Dolce), published by Denoël in 2004 and translated into Italian by Adelphi in 2005; and a typescript that offers a rewrite of Tempête en juin, published in 2020 by Denoël. For the new Italian edition, Adelphi decided to revise the 2005 translation, integrating it with the previously unpublished parts and modifying it where there were variants. The article examines some of the technical and ethical aspects that accompanied this work.

Keywords: Irène Némirovsky, Suite française, Tempête en juin, retranslation, novel.

El concepto de *texto definitivo* no corresponde
sino a la religión o al cansancio¹.
(Borges 1932, 373)

Uno dei primi rudimenti che ho appreso quando mi sono iscritta all'università, seguendo il corso di Filologia classica, è che ogni edizione rappresenta un'ipotesi di lavoro e che nessuna edizione può sottrarsi all'eventualità di essere posta in discussione (Minervini 2002,

¹ «Il concetto di *texto definitivo* appartiene unicamente alla religione o alla stanchezza» (Borges 1984, 373).

41). La tradizione di un testo può, infatti, essere stravolta dal ritrovamento inatteso di un testimone, ignoto nel momento in cui quell'edizione è stata allestita, così come spiega Gianfranco Contini: «La maggioranza, per così dire “qualificata” del Lachmann, se consente un automatismo di scoperta della verità, ha però anche la proprietà, pregio o vizio, di una virtuale instabilità» (Contini 2014)². È come se l'edizione fosse un'istantanea, filtrata peraltro dal giudizio critico del filologo, il quale decide come e quando scattarla. Non so perché questo postulato mi abbia colpita così tanto, forse perché questa consapevolezza dell'«accidentalità della forma», per usare le parole di Francesco Orlando (1992, 228), è quello che rende la critica testuale una scienza e, allo stesso tempo, è quello che ne costituisce il fascino in virtù di una continua apertura all'inatteso. È il suo vizio o il suo pregio, come afferma Contini.

Questo principio si è rivelato determinante per le ricerche sulle opere postume di Irène Némirovsky (1903-1942), sulle quali mi sono trovata a lavorare molto più tardi. In quanto trasmesse da più testimoni, le opere postume della scrittrice necessitano, infatti, proprio dei metodi e dei principi della filologia classica. Il caso di *Suite française* è certamente il più emblematico. Del romanzo si conservano due testimoni principali conservati all'Imec (Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine, Caen): un manoscritto e un dattiloscritto con correzioni autografe. A questi due testimoni principali si aggiungono alcuni fogli di una versione intermedia, fondamentali per ricostruire la vicenda compositiva dell'opera³ e per comprendere il metodo di lavoro di Némirovsky. Proprio come secondo De Biasi procedono Stendhal e Kafka (De Biasi 2011, 76), dopo aver buttato giù una prima stesura, il «premier jet», Némirovsky intraprende una revisione che porta a riscritture globali e a versioni successive dell'opera. Per chiarezza, riassumerò schematicamente le tre fasi della

² Sono debitrice a Rosa Otranto per il riferimento. Il testo è parzialmente disponibile on line: <https://www.treccani.it/enciclopedia/filologia> (Enciclopedia-del-Novecento).

³ Per una descrizione più completa rinvio a Lussone 2015 e all'apparato critico di Némirovsky 2020.

scrittura che danno luogo a tre versioni del romanzo (di cui, però, eccetto per alcuni frammenti, ce ne sono giunte solo due, la prima e la terza).

1. Irène Némirovsky progetta un grande romanzo in cinque parti: *Tempête en juin*, *Dolce*, *Captivité*, *Batailles*, *La Paix*. Riesce a completare solo le prime due, *Tempête en juin* e *Dolce*, trasmesse dal manoscritto e riunite sotto il titolo complessivo *Suite française*.

2. Michel Epstein, il marito della scrittrice, batte a macchina il testo del manoscritto, allestendo un primo dattiloscritto di *Tempête en juin*. Némirovsky intraprende la revisione di questa parte dell'opera, sostituendo alcuni capitoli, rimaneggiandone altri. Di questa versione si conservano solo alcuni fogli.

3. Tenendo conto delle correzioni, delle soppressioni e delle integrazioni, Michel Epstein realizza un secondo dattiloscritto, su cui Némirovsky interviene nuovamente con correzioni manoscritte. L'arresto e la deportazione interrompono il lavoro alla fine di *Tempête en juin*⁴: solo di questa sezione dell'opera, dunque, ci è pervenuta una versione ulteriore.

Fra le tre stesure, il titolo non cambia: per dirla con Genette, gli studiosi di quest'opera non sono fortunati come quelli di *Oberman*, a cui basta aggiungere una *n* per riferirsi a una versione o un'altra (Genette 1987, 73). Per distinguere tra la prima e l'ultima versione conservata, dovrò quindi ricorrere a elementi extra-testuali: parlerò di manoscritto e di *3^e état*, così come l'autrice, nelle sue annotazioni, si riferisce all'ultima stesura dell'opera.

Nel 2004, il testo del manoscritto è stato trascritto dalla figlia di Némirovsky, Denise Epstein, e pubblicato da Denöel. L'anno successivo il romanzo è stato pubblicato in Italia da Adelphi nella traduzione di Laura Frausin Guarino.

Nel 2020 la versione del *3^e état* di *Tempête en juin*, grazie al volere di Nicolas Dauplé, nipote della scrittrice, è stata pubblicata da Denoël, a cura di Olivier Philipponnat e mia. Il testo è seguito da *Dolce* e il

⁴ Irène Némirovsky fu arrestata il 13 luglio 1942. Dapprima internata nel campo di Pithiviers, venne poi trasferita ad Auschwitz-Birkenau, dove morì poco più di un mese dopo.

volume presenta il titolo *Suite française. Version inédite*. Per l'edizione italiana, Adelphi ha scelto di pubblicare soltanto *Tempête en juin*, ovvero l'unica sezione rimaneggiata dall'autrice. L'editore si è rivolto a me⁵, dato che mi ero già occupata dell'edizione francese, chiedendomi di lavorare sulla traduzione di Laura Frausin Guarino del 2005, integrandola per le parti inedite e adattandola al 3^e état, senza intervenire sulle porzioni di testo che non presentavano varianti.

Ho cominciato a lavorare con un timore reverenziale verso questa traduzione che non era certo invecchiata, che nessuno avrebbe mai potuto considerare insufficiente, che mai sarebbe stata rimaneggiata se non fosse stato per questa vicenda editoriale (Tajani 2021, 36).

Per Ricœur il gesto traduttivo mette in relazione «due partner, l'estraneo – termine riguardante l'opera, l'autore, la sua lingua – e il lettore destinatario dell'opera tradotta» (Ricœur 2021, 2). In questo caso, la bipolarità descritta da Ricœur era alterata dalla presenza di un terzo elemento, la traduzione pubblicata nel 2005. È in relazione a questa eccezionalità che presenterò il mio lavoro e, per usare ancora un'espressione di Ricœur, la «quête de [m]a théorie», la ricerca teorica che lo ha accompagnato.

Ho individuato tre tipologie di casi che ruotano proprio intorno al rapporto con questi «partenaires»:

1. La prima tipologia riguarda i casi in cui, nonostante il 3^e état presenti varianti, ho ritenuto che non fosse necessario modificare la traduzione.
2. La seconda, la traduzione delle parti inedite (vedremo perché anche queste sono in relazione con la prima traduzione).
3. La terza concerne quei casi in cui, sebbene il testo di partenza non cambi, ho proposto di modificare la traduzione del 2005.

⁵ L'occasione mi è gradita per ringraziare Ena Marchi e la casa editrice Adelphi per la fiducia che mi è stata accordata. Sono molto grata a Daniela Salomoni, la sensibilità e l'accuratezza della sua revisione mi hanno fatto scoprire quanto è indispensabile questa operazione. La prima lettrice della mia traduzione è stata Chetrou De Carolis, senza la sua generosità difficilmente sarei riuscita a portare a termine la sfida rappresentata da questo lavoro.

1. «Rispondeva con un sorriso»

Per quanto riguarda la prima tipologia di casi, ho seguito la traduzione del 2005 quando le varianti del 3^e *état* non avevano un impatto particolarmente rilevante sullo stile e sul ritmo e la traduzione del 2005 mi sembrava la scelta migliore anche per la resa della versione ulteriore del testo:

a.

elle répondait **par un** sourire (Némirovsky 2004, 38)

elle répondait **avec un** sourire (Némirovsky 2020, 40)

rispondeva con un sorriso (Némirovsky 2005, 16; 2022, 40)

b.

devant **la** TSF (2004, 38)

devant **le poste de** TSF (2020, 41)

davanti alla radio (2005, 16; 2022, 40)

c.

des taches de **rousseur** parsemaient le nez, fort et majestueux (2004, 38-39)

des taches de **son** parsemaient le nez, fort et majestueux (2020, 41)

il naso, forte e importante, spruzzato di efelidi (2005, 16; 2022, 41)

d.

le **soin** de sa réputation le maintenait à l'écart des mauvais lieux (2004, 39)

le **souci** de sa réputation le maintenait à l'écart des mauvais lieux (2020, 41)

preoccupato com'era della propria reputazione, si teneva alla larga da luoghi di malaffare (2005, 17; 2022, 41)

e.

ainsi, pendant un naufrage, toutes les classes **se retrouvent** sur le pont (2004, 40)

ainsi, pendant un naufrage, toutes les classes **se mêlent** sur le pont (2020, 42)

è così che, durante un naufragio, tutte le classi sociali si ritrovano mescolate sul ponte (2005, 17; 2022, 41-42).

Potrei fare moltissimi altri esempi di questo genere ma credo che i pochi presentati fino ad ora siano sufficienti per descrivere la mia prima attitudine: il proposito che ha inizialmente guidato il mio lavoro è stato quello di rimanere quanto più possibile fedele, oltre che

al testo di Némirovsky, alla traduzione del 2005, limitandomi agli interventi strettamente indispensabili. Per citare Venuti, potrei dire che ho cercato di rendermi invisibile (Venuti 1999).

2. I «pizzicotti al sedere»

In un primo momento, ho provato a rendermi invisibile anche nella traduzione delle parti inedite. Per quanto possibile, ho tentato di rispettare le scelte che erano state compiute nelle altre traduzioni di Némirovsky pubblicate da Adelphi, in modo da offrire al lettore una voce vicina a quella che conosceva già, come nella traduzione di questo passo:

Ces soldats, ces gars suant sous leur lourd uniforme, sous leur harnachement de campagne, ces hommes qui buvaient dans le petit café du village, qui pinçaient la cuisse de la servante, cette foule bruyante vouée au massacre était la famille confiée par le Christ à l'abbé Péricand (Némirovsky 2020, 72).

Il gesto di «pincer la cuisse» era già presente in *Les Biens de ce monde*: «Il regardait maintenant la capitale avec un sourire indulgent et libertin, comme s'il eût pincé une fille à la cuisse» (Némirovsky 1947, 268). Nella traduzione di Laura Frausin Guarino, sempre per Adelphi, si legge: «Adesso guardava la capitale con un sorriso indulgente e libertino, come se avesse dato un pizzicotto al sedere di una bella ragazza» (Némirovsky 2009, 186). La successione, per usare il lessico di Vinay e Darbelnet (Podeur 2019), di una trasposizione verbo-nome («eût pincé» viene tradotto come «dato un pizzicotto») e di un adattamento (la «cuisse» lascia il posto al «sedere») mi è sembrata molto convincente e ho lasciato che questa traduzione guidasse la mia:

Quei soldati, quei ragazzi sudati sotto l'uniforme pesante, sotto la divisa da combattimento, quegli uomini che bevevano nel piccolo caffè del villaggio, che davano pizzicotti al sedere della cameriera, questa folla rumorosa votata al massacro era la famiglia che Cristo aveva affidato a padre Péricand (Némirovsky 2022, 69).

Tuttavia, non mi sono sentita obbligata a rispettare costantemente le soluzioni proposte dalle altre traduzioni, anche perché queste non sono sistematicamente uniformi tra loro. Inoltre, mi sono accorta ben presto che seguire le scelte compiute dagli altri traduttori sarebbe stato possibile solo in parte: *Suite française*, e ancor più *Tempête en juin* nel suo *3^e état*, costituiscono un romanzo diverso da tutti gli altri di Némirovsky. Questo riguarda la struttura dell'opera, i temi, la lingua. Se mi fossi ostinata a ricalcare l'eleganza della prima traduzione, oltre a ottenere un risultato assai grossolano, avrei rischiato di mettere in ombra la varietà stilistica dell'ultima stesura.

Uno degli aspetti che caratterizzano questa versione rispetto agli altri testi di Némirovsky è la raffigurazione di una spiritualità inedita fino a quel momento e la presenza di un lessico della fede:

L'idée lui vint tout à coup: «Ils se trouvent à l'instant où Jésus a crié: “*Eli, Eli, lamma sabacthani?* – Mon Père, Mon Père, pourquoi m'avez-vous abandonné?” C'est la neuvième heure; ils ont compris que le miracle n'aura pas lieu. Qu'est-ce que j'exige d'eux? Qu'ils se soumettent malgré tout? Qu'ils disent: “Que votre volonté soit faite, et non la mienne?” Mais ils ne peuvent pas, les pauvres gens! Ce que l'Homme-Dieu a pu faire, ces hommes n'y parviendront pas.» Mais aussitôt il chassa loin de lui ces doutes; il ferma son oreille aux chuchotements de l'Ennemi. Quel droit avait-il de dire: «Celui-là est digne de Jésus... Celui-là, non!» Que savait-il de la Grâce? (Némirovsky 2020, 250).

Improvvisamente capì: «Si trovano nel momento in cui Gesù ha gridato: “*Eli, Eli, lamma sabachtani?* Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?”. È la nona ora, hanno capito che il miracolo non si compirà. Che pretendere da loro? Che si sottomettano nonostante tutto? Che dicano: “Che sia fatta la tua volontà e non la mia?”. Ma non possono, poveretti! Questi uomini non sono in grado di fare ciò che ha fatto l'Uomo-Dio». Ma immediatamente scacciò questi pensieri; si rifiutò di prestare orecchio ai bisbigli del Nemico. Che diritto aveva di dire: «Costui è degno di Gesù... Quello, no!». Che cosa ne sapeva lui della Grazia? (Némirovsky 2022, 229).

Il passo è tratto da un capitolo dedicato all'abbé Philippe Péricand, personaggio ispirato all'abbé Brécard, che ebbe un ruolo determinante nella conversione di Némirovsky e che durante la guerra fu a

capo di un reggimento, proprio come Philippe Péricand. Quello che più mi ha dato da pensare è stata l'espressione «Homme-Dieu». In un primo momento, avevo ipotizzato delle perifrasi come «il Dio in terra», «il Dio fatto uomo», in seguito, in fase di revisione, mi è stato fatto notare che questi tentativi rischiavano di non rendere pienamente l'espressione del testo di partenza⁶: riconducendo l'espressione a quello che a me era più familiare, rischiavo una perdita che avrebbe forse toccato più livelli. La conversione di Némirovsky è una questione ancora non del tutto studiata (Philipponnat 2019), dunque mi è sembrato opportuno intervenire il meno possibile e lasciare traccia di questo percorso nel modo più fedele possibile. Non si conoscono, ad esempio, le letture che accompagnarono la conversione e questa espressione potrebbe forse costituire un indizio per tale ricerca (Durand 1850; Besson 1864; Gaudel 1939).

Un'altra grande novità di *Suite française* rispetto al resto della produzione della scrittrice è la presenza della comicità in tutte le sue sfumature (Baudelle 2012). Si tratta di un elemento decisivo, su cui Irène Némirovsky riflette molto, tanto che, quando comincia a buttare giù le prime idee sul romanzo, scrive «Que ce serait amusant!» («Quanto sarebbe divertente!»: Némirovsky 2020, 591; 2022, 332). Alcuni appunti scartati, ma citati da Philipponnat nell'introduzione al romanzo, che ugualmente ho tradotto, mi sembrano significativi della postura dell'autrice:

C'est lui, c'est notre Maréchal
À pied et à cheval
Il traverse nos rêves
Vision trop brève!
Que nos cœurs oublient le mal
En pensant au Maréchal! (Némirovsky 2020, 24)

L'ironia mordace con cui Némirovsky allude al collaborazionismo passa anche attraverso la venerazione per il Maresciallo Pétain. Questa devozione prende qui la forma di una filastrocca allegra e spensierata

⁶ Ringrazio ancora una volta Chetro De Carolis per avermi guidata in queste riflessioni.

che fa pensare alla comicità della «gaieté», della gaiezza (Baudelaire 1961, 991). Questo aspetto non trova riscontro nella versione definitiva, se non parzialmente, e, proprio per questa ragione, a mio avviso andava salvaguardato il più possibile: nella traduzione del passo, la mia priorità è stata mantenere il tono scanzonato e la rima, anche a costo di non riuscire a trasmettere pienamente il contenuto. Per evitare forzature, la traduzione è stata collocata in nota, preceduta dall'annotazione «in italiano suonerebbe più o meno così». Volevo lasciar intendere che quello che avevo cercato di preservare era soprattutto la sonorità e il tono generale:

È lui, è il nostro Maresciallo
A piedi e a cavallo,
Nei nostri sogni fa irruzione
Tropo fugace visione!
Svanisce ogni affanno,
e al Maresciallo i pensieri vanno!

3. Il «temporale» e la «tempesta»

Passo adesso alla terza parte della mia «quête», ovvero ai casi in cui ho proposto di modificare la traduzione del 2005, malgrado l'assenza di varianti. Il caso più emblematico è la scelta di una traduzione diversa per il titolo *Tempête en juin*.

In un primo momento, nei suoi appunti, Irène Némirovsky indica l'opera nel complesso come «série des Tempêtes», poi opta per *Suite française*. *Tempête* resta per la prima parte e diventa *Tempête en juin*. Nella classificazione proposta da Genette, *Tempête en juin* è un titolo metaforico che richiama il *leitmotiv* decisivo dell'opera (Genette 1987, 85), giacché la metafora della tempesta, che allude alla disfatta della Francia, ritorna costantemente. A questa tempesta tutta umana, si contrappone un giugno splendido, fiorente e rigoglioso: è il segno dell'indifferenza della natura rispetto alla piccolezza delle preoccupazioni umane.

Il titolo *Temporale di giugno*, scelto per la traduzione del 2005, rendeva molto bene il fatto che l'esodo del giugno del 1940 avesse inaspettatamente sconvolto la vita dei francesi. Secondo il GDLI, il

temporale è un'«improvvisa perturbazione atmosferica, a volte molto violenta, accompagnata da lampi, tuoni e scrosci di pioggia, frequente in partic. in estate». La definizione del Devoto-Oli è affine: «Violenta ma breve perturbazione atmosferica, accompagnata da fenomeni elettrici, come lampi e fulmini». La traduzione di «Tempête» con «Temporale», dunque, rendeva perfettamente il fatto che l'esodo fosse arrivato all'improvviso nella vita dei francesi.

Tuttavia, quando mi sono imbattuta in questo passaggio aggiunto nell'ultima versione del romanzo, ho cominciato a pensare che forse la questione esigeva una nuova analisi:

Jean-Marie Michaud, blessé, était couché dans ce camion. Son régiment détruit dans le Nord, il avait fait partie de ces débris d'armée qui essayaient en vain de se reformer, de se souder les uns aux autres pour arrêter l'avance allemande et qui, sans cesse rejoints, battus, dispersés, s'enfuyaient de plus en plus vite, cherchant toujours à gagner de nouvelles positions, à reprendre haleine, à s'accrocher au sol pour le combat. Mais le sol semblait céder sous eux. Ils avaient traversé comme une tempête la route de Paris, fourgons et canons, tanks et ambulances, s'enfonçant vers le Sud. Ils avaient été atteints et battus de nouveau. Ce qui avait échappé à la mort où à la captivité n'était plus une armée: comme un navire désarmé s'enfonce dans la mer, l'armée avait disparu dans la foule des civils en fuite; par places, un camion-citerne, une automitrailleuse, un char, une poignée d'hommes surnageaient encore; le reste, chefs et soldats, flottait à la dérive, entraîné par les réfugiés, sans ordres, sans but de combat, sans vivres, sans armes (Némirovsky 2020, 120).

Jean-Marie Michaud, ferito, era tra gli uomini distesi in quel camion. Dopo che il suo reggimento era stato distrutto nel Nord, aveva fatto parte di quei relitti dell'esercito che avevano tentato invano di ricostituirsi, di unirsi per frenare l'avanzata tedesca e che, di nuovo raggiunti, battuti, dispersi, fuggivano sempre più velocemente, cercando ancora di conquistare nuove posizioni, di riprendere fiato, di aggrapparsi al terreno per combattere. Ma se lo sentivano mancare sotto i piedi, quel terreno. Simili a una tempesta, camion e cannoni, carri armati e ambulanze avevano attraversato la strada per Parigi e si erano inoltrati verso sud. Erano stati raggiunti e sconfitti di nuovo. Quelli che avevano scampato la morte o la prigionia non avevano più niente di un esercito: come una nave in avaria che sprofonda nel mare, l'esercito si era inabissato tra la folla dei civili in fuga. Qua e là un'autocisterna, un'automitragliatrice, un carro armato, una manciata di uomini si tenevano ancora a

galla; tutti gli altri, ufficiali e soldati, andavano alla deriva, trascinati dai profughi, senza ordini, senza l'intenzione di combattere, senza viveri, senza armi (Némirovsky 2022, 112-113).

Queste righe costituiscono una riscrittura di un passo di *Les Feux de l'automne*:

L'armée avait été battue dans les Flandres, battue à Dunkerque, battue sur les bords de l'Aisne. Tout était consommé maintenant. Il n'y avait plus que les civils pour garder au cœur une invincible espérance; dans les cafés du Lot-et-Garonne, on établissait encore une ligne de défense imaginaire au sud de la Loire, mais les militaires n'avaient plus de ces illusions. Les militaires savaient que l'armée était perdue; ils voyaient même approcher le jour il n'y aurait plus d'armée, où, dans la masse d'un peuple en fuite, les soldats disparaîtraient comme, pendant la tempête, les débris d'un vaisseau s'enfoncent dans la mer. Des régiments avaient perdu leurs chefs; des groupes de soldats erraient, perdu parmi les fuyards. Dix hommes échappés par miracle à l'ennemi marchaient derrière un officier harassé, au maigre visage barbu, aux yeux brulant de fièvre. L'officier était Bernard Jacquelain (Némirovsky 2014, 231).

L'esercito era stato sconfitto nelle Fiandre, sconfitto a Dunkerque, sconfitto sulle rive dell'Aisne. La disfatta era totale. Gli unici a nutrire ancora un'incrollabile speranza erano i civili; nei caffè del Lot-et-Garonne ci si ostinava a fissare un'immaginaria linea difensiva a sud della Loira, ma i militari non avevano più queste illusioni. I militari sapevano che l'esercito era spacciato; addirittura si prefiguravano il giorno in cui non ci sarebbe più stato un esercito, in cui, nella massa di un popolo in fuga, i soldati sarebbero spariti allo stesso modo in cui, durante la tempesta, i relitti di un vascello si inabissano nel mare. C'erano reggimenti che avevano perso i loro capi, e gruppi di soldati vagavano smarriti in mezzo ai fuggiaschi. Dieci uomini scampati per miracolo camminavano dietro un ufficiale esausto, con il volto magro coperto di barba e gli occhi brucianti di febbre. L'ufficiale era Bernard Jacquelain (Némirovsky 2012, 204).

Alcuni elementi ritornano: in entrambi i casi, capi e soldati si confondono nella massa (è il segno di come non esista più nessuna gerarchia – nemmeno di valori); torna la vanità delle illusioni (in *Les Feux de l'automne* dei civili, nel 3^e état dei soldati che compiono

azioni inutili) e soprattutto in entrambi i testi è presente la metafora del naufragio. Mi pare evidente, tuttavia, come rispetto a quanto avviene in *Les Feux de l'automne*, nel 3^e état di *Tempête en juin* la metafora del naufragio sia più estesa e anche più intensa, in quanto non coinvolge solo l'esercito, bensì una massa di profughi che finisce alla deriva assieme ai soldati. La tempesta, non priva di una relazione con il dramma di Shakespeare, che del resto viene citato da Némirovsky negli appunti per il romanzo, è dunque un'immagine decisiva su cui l'autrice ritorna più volte, espandendola progressivamente. Come rivela la comparazione con *Les Feux de l'automne*, nel 3^e état l'esodo non è più un evento che coglie alla sprovvista la società francese, come farebbe un temporale. Si tratta, invece, proprio come una tempesta, di una «perturbazione [...] di eccezionale intensità» (GDLI, voce «Tempesta») che ha un effetto dirompente, fino a sconvolgere e travolgere la società, lasciando relitti.

Ho proposto, pertanto, di tradurre *Tempête en juin* come *Tempesta in giugno*. Alla preposizione *di*, che «indica una circostanza ricorrente o abituale» (Devoto-Oli 2024), ho preferito *in*, che indica il momento durante il quale un evento si svolge, senza alcuna sfumatura ulteriore (secondo Devoto-Oli 2024 indica il «complemento di tempo determinato» o «continuato»).

«Le titre est vraiment peu de chose» afferma Genette citando Lesing (Genette 1986, 86), il titolo è davvero poca cosa, eppure è stato al momento della traduzione del titolo che la mia «quête de la théorie» è arrivata a un punto di svolta. Inizialmente, mi ero avvicinata alla prima traduzione con una sorta di timore reverenziale e avevo avuto molte remore tutte le volte che, nonostante l'assenza di varianti, avevo ipotizzato cambiamenti. Mi sentivo a un bivio: dovevo scegliere tra essere rispettosa della traduzione del 2005 o dar conto della diversa interpretazione che sembrava emergere in maniera lampante dal testo? Era in verità un'aporia.

I due testi, quello del manoscritto e il 3^e état, rappresentano due istantanee diverse e le traduzioni, di conseguenza, devono riflettere quella «virtuale instabilità» (Contini 2014). La traduzione condivide vizi e virtù delle discipline che le sono affini e, così come per il testo di partenza, anche per la traduzione occorre abbandonare il concetto

di *testo definitivo*. Un concetto che, del resto, «appartiene unicamente alla religione o alla stanchezza» (Borges 1984, 373).

Gli allievi di Francesco Orlando, nel *Discorso* per il loro maestro, scrivono: «Ma un'interpretazione, per lui, non ne valeva un'altra. Ce n'era sempre una più vera e più potente per cui battersi» (Ragone 2012, 37). Se è vero che comprendere è tradurre (Ricoeur 2021, 13; Steiner 2004), allora occorre riconoscere che l'interpretazione complessiva del 3^e *état* necessita di una diversa traduzione del titolo: *Temporale di giugno* è un titolo perfetto per la prima versione, al 3^e *état*, a mio avviso, calza meglio *Tempesta in giugno*. Per dirla con Meschonnic, quest'ultima soluzione traduce il «discorso» e non solo la lingua (Meschonnic 2023). Tradurre *Tempête* con *Tempesta*, anziché con *Temporale*, implica una rinuncia all'invisibilità dietro cui mi ero trincerata inizialmente. Ma in favore di cosa? Secondo Francesco Orlando, la postura del critico deve essere ispirata da «rispetto e solidarietà» (Orlando 1992, 241): estendere una traduzione oltre il testo per cui è stata scritta, oltre quell'istantanea, sarebbe stato tutt'altro che rispettoso o solidale, tanto verso l'autrice, quanto verso la prima traduttrice. Rispetto e solidarietà sono due degli elementi che concorrono, secondo Orlando, a una regola alla base di ogni gesto interpretativo: «occorre finalmente ammettere un polisenso né infinito né infallibile» (Orlando 1992, 240). Il senso di un testo, scrive Orlando, è polivalente e contraddittorio, ma non infinito né tantomeno indefinito. Certo, esistono letture arbitrarie, ma sarebbe claustrofobico negare, in virtù di questo rischio, l'esistenza di un «polisenso». Oltre che per l'interprete, queste parole mi sembrano decisive per il traduttore. Ed è proprio nelle parole di Orlando che la mia «quête de la théorie» trova una risposta, in quella tensione tra rigore e consapevolezza dell'accidentalità (ma né la virtuale instabilità né l'apertura all'inatteso intaccano la legittimità del testo), in quella tensione tra obbligo (inteso come rigore) e piacere, tra razionale e affettivo, tra rispetto e solidarietà.

Bibliografia

- Baudelaire, Charles (1855/1961) *De l'essence du rire*. In Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté Yves-Gérard Dantec et Claude Pichois. Paris: Gallimard.
- Baudelle, Yves (2012) «L'assiette à bouillie de bonne-maman» et «le râtelier de rechange de papa»: ironie et comique dans *Suite française*. «Roman 20-50», 54: 109-123.
- Besson, Louis (1864) *L'Homme-Dieu, conférences prêchées à la métropole de Besançon*. Paris: Bray.
- Borges, Jorge Luis (1984) «Le versioni omeriche» [1932], tr. it. Livio Bacchi Wilcok. In Id., *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio. Milano: Mondadori.
- Contini, Gianfranco (2014) *Filologia*, a cura di Lino Leonardi. Bologna: il Mulino.
- De Biasi, Marc (2011) *Génétique des textes*. Paris: CNRS.
- Devoto, Giacomo, Gian Carlo Oli, Serianni Luca, Trifone Maurizio (2024) *Nuovo Devoto-Oli digitale*. Milano: Mondadori Education.
- Durand, Louis (1850) *Jésus-Christ, Dieu-homme ou homme-Dieu, deux doctrines, deux morales, deux sociétés*. Paris: Ducloux.
- Gaudel, Auguste-Joseph (1939) *Le mystère de l'homme-Dieu*. Paris: Bloud et Gay.
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*. Paris: Seuil.
- Grande Dizionario della Lingua Italiana (GDLI), <https://www.gdli.it/>.
- Lussone, Teresa (2015) «Une version inconnue de Suite française d'Irène Némirovsky». «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», 39: 165-179.
- Meschonnic, Henri (1984/2024) «Proposizioni teoriche». In *Poetica della traduzione*, tr. it. Domenico D'Oria, a cura di Ida Porfido, 35-118.
- Minervini, Vincenzo (2002) *La critica del testo medievale e romanzo*. Bari: Adriatica Editrice.
- Némirovsky, Irène (1947) *Les Biens de ce monde*. Paris: Albin Michel.
- Némirovsky, Irène (2004) *Suite française*. Paris: Denoël.
- Némirovsky, Irène (2005) *Suite francese* [2004], tr. it. Laura Frausin Guarino. Milano: Adelphi.
- Némirovsky, Irène (2009) *I doni della vita* [1957], tr. it. Laura Frausin Guarino. Milano: Adelphi.
- Némirovsky, Irène (2011) *Œuvres complètes*, sous la direction de Olivier Philipponnat. Paris: Librairie générale française.
- Némirovsky, Irène (2012) *I Falò dell'autunno* [1957], tr. it. Laura Frausin Guarino. Milano: Adelphi.
- Némirovsky, Irène (2014) *Les Feux de l'automne*, texte établi par Olivier Philipponnat et Teresa Lussone. Paris: Albin Michel.

- Némirovsky, Irène (2020) *Suite française. Version Inédite*, texte établi par Olivier Philipponnat et Teresa Lussone. Paris: Denoël.
- Orlando, Francesco (1992) *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi.
- Philipponnat, Olivier (2019) “Irène Némirovsky et le catholicisme: un «effort vers la pitié»?”. «Approches», 180: 115-130.
- Podeur, Josiane (2019) *La Pratica della traduzione*. Napoli: Liguori.
- Ragone, Davide (a cura di) (2012) *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*. Pisa: ETS.
- Ricoeur, Paul (2021) *Tradurre l'intraducibile. Sulla traduzione* [2004], tr. it. Mirrela Oliva. Città del Vaticano: Urbaniana.
- Steiner George (2004) *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* [1975], tr. it. Ruggero Bianchi e Claude Béguin. Milano: Garzanti.
- Tajani, Ornella (2021) *Après Berman*. Pisa: ETS.
- Venuti, Lawrence (1999) *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* [1995], tr. it. Marina Guglielmi. Roma: Armando editore.

Ida Porfido

«Tout texte doit-il être un nœud gordien qu'on arrive à dénouer?»¹

Ai confini della traduzione: la scrittura "impossibile" di Xavier Bazot

Quante forzature è in grado di sopportare una lingua, per tenere fede al patto di permeabilità nei confronti dell'Altro, prima di diventare irricevibile agli occhi del lettore? Un solo esempio, tratto dalla letteratura francese ultracontemporanea, basterà a mostrare l'entità della posta in gioco. Alludiamo alla possibilità di tradurre in italiano le strutture frastiche particolarmente elaborate di Xavier Bazot.

Parole chiave: traduzione letteraria, metodo traduttivo, letteratura francese contemporanea, Xavier Bazot, sintassi complessa.

How many strains is a language able to endure, in order to keep its pact of permeability towards the Other, before becoming inadmissible in the eyes of the reader? A single example, taken from ultra-contemporary French literature, will suffice to show the magnitude of what is at stake. We allude to the possibility of translating Xavier Bazot's particularly laboured phrasal structures into Italian.

Keywords: literary translation, translation method, contemporary French literature, Xavier Bazot, complex syntax.

Non so dire se dai margini si osservi meglio il centro. Ciò che cambia è senza dubbio il punto di vista con cui si guarda ai fenomeni che lo caratterizzano, e forse anche la loro percezione. Così, nell'applicare questo *modus operandi* alla traduzione, mi piacerebbe provare a rovesciare la prospettiva con cui si è soliti indagare il gesto traduttivo, in modo da restituire maggiore complessità e valore alla lettura, operazione troppo spesso sminuita negli studi traduttologici, che infatti solitamente la relegano alla fase di comprensione e analisi del testo da tradurre. Per uscire da questa visione riduttiva, invece, è sufficiente pensare che lettura e traduzione sono due attività collegate tra loro da una relazione di parziale identità e persino di reciproca dipendenza, articolate come sono intorno a oggetti epistemologici comuni (il testo e il lettore innanzitutto), oltre che incentrate su operazioni cognitive

¹ Bazot 1999, 10.

e finalità strategiche molto simili. Vorrei quindi pagare subito il mio debito di riconoscenza nei confronti di un testo a mio parere illuminante, *Lire pour traduire* (Plassard 2007), a cui l'architettura generale di questo saggio e le principali considerazioni che lo sottendono devono molto.

In base a quali criteri si possa leggere e giudicare un testo tradotto lo vedremo tra poco, quando entreremo nel vivo della prassi traduttiva, cercando di rispondere a un interrogativo che solitamente rimane aperto, *et pour cause*. Nel riflettere, infatti, su quello che appare come il più antico e controverso tema di discussione in ambito traduttologico, cioè il senso del concetto di fedeltà, la questione che sembra inevitabilmente irrisolta è proprio quella legata all'elasticità di una lingua, cioè alla sua capacità di deformazione in nome dell'accoglienza dell'Altro. E a mio avviso non potrebbe essere diversamente, visto che il problema dell'ospitalità si pone ogni volta per ciascun autore «che spesso lavora contro la propria lingua in modo da creare una lingua propria», come scrive Sylvie Durastanti nel suo *Éloge de la trahison. Notes du traducteur* (Durastanti 2002, 10-11)². Quante forzature, infatti, è in grado di sopportare una lingua, per tenere fede a un principio di permeabilità nei confronti della diversità, prima di diventare irricevibile, inintelligibile, “impossibile” agli occhi di un lettore? La grande sfida del traduttore letterario, mi sembra, è tutta qui (la sua croce e al tempo stesso la sua delizia), perché ogni volta che si misura con un testo d'autore è costretto a tarare nuovamente le sue delicatissime bilance di precisione e, al pari di un novello Arlecchino, a rinegoziare con i suoi due temibili padroni il proprio contratto di servitù.

Un solo esempio, ma scelto in maniera oculata, basterà a mostrare la spinosità della questione sollevata e l'entità della posta in gioco. Mi riferisco alla possibilità di tradurre in italiano Xavier Bazot, scrittore francese ultracontemporaneo, decisamente fuori dagli schemi, che ha mostrato a più riprese di voler rifuggire dall'estetica dominante nel romanzo coevo, sperimentando una serie di modalità narrative, anche molto diverse tra loro, in modo da resistere alle sirene del *lisse* e del

² Tutte le traduzioni a piè di pagina sono mie, salvo nei casi in cui viene esplicitamente indicato il nome del traduttore dell'opera stampata.

l'éché. Il recente ritratto che ne ha fatto Bertrand Leclair sulle pagine del quotidiano «Le Monde» lo dipinge in questi termini:

Lo stesso Xavier Bazot si è sempre tenuto in disparte, ai margini, sul “bordo”, proprio perché scrittore dell’ombra, in ogni senso del termine, compreso quello mediatico. Contrariamente agli autori che prediligono le immagini sovraespresse, infatti, egli cerca la luce non fuori, ma all’interno della frase [...] al ritmo di frasi talvolta complesse, le cui volute lasciano filtrare soltanto alla fine una luce che le illumina tutte a posteriori (Leclair 2021, 4).

La recensione si chiude con un’affermazione che non dà luogo ad ambiguità: «molto spesso è proprio dai margini più oscuri della scena letteraria che in passato sono giunte fino a noi le luci perenni delle nostre biblioteche. Forse è tempo di infliggere a Bazot l’esposizione e il riconoscimento che tanto teme». In un certo senso è proprio quello che proverò a fare anch’io nelle pagine seguenti, perché tirerò Bazot fuori dal suo cono d’ombra per parlare delle notevoli difficoltà poste dal suo stile nel momento in cui lo si traduce in italiano, a dispetto della ben nota parentela stretta che lega le nostre due lingue-culture. Perciò nel condividere l’opinione di chi sostiene che si impara a tradurre a partire da storie di esperienze traduttive pregresse (Shreve 1997, 121), anch’io farò riferimento alla mia esperienza passata, soprattutto in aula, con gli studenti universitari degli ultimi anni del corso di Lingua e Traduzione – Lingua Francese, non perché essa costituisca una sorta di esempio, tutt’altro, ma perché spero aiuti a illuminare il percorso fatto e a preparare il tragitto futuro. Un modo come un altro per affermare, insieme ad Antonio Lavieri, che l’esperienza traduttiva *docet* e che il futuro della traduttologia forse risiede proprio nella prasseologia o nella pragmatica traduttiva (Lavieri 2016).

1. Il paradosso ontologico della traduzione

Sulla scorta delle riflessioni espresse una ventina d’anni fa da un celebre filosofo, proviamo tuttavia a delineare innanzitutto la cornice teoretica entro la quale si pone la questione della traduzione, occupandoci della traduzione in sé e per sé, come semplice ipotesi astratta

di fattibilità (Ricoeur 2004). Considerata in quest'ottica, l'idea stessa di traduzione coincide, com'è noto, con un paradosso. Da un punto di vista meramente teorico, infatti, tradurre non può che essere un'operazione impossibile. Nessuna lingua dice esattamente la stessa cosa in un'altra; ogni codice apporta sempre qualcosa di nuovo, di diverso, veicolando una visione del mondo, un «*partage du sensible*», la «suddivisione di ciò che cade sotto i sensi», come lo definisce un altro noto filosofo contemporaneo (Rancière 2000). A priori, dunque, tutte le lingue sono intraducibili l'una nell'altra, l'una con l'altra, per il semplice fatto che, durante il processo traduttivo, il senso viene necessariamente strappato alla sua unità originaria insieme alla carne delle parole, quella che siamo soliti chiamare "lettera". Perciò, in estrema sintesi, eccoci costretti a postulare l'esistenza di una prima forma d'intraducibilità, una specie di impossibilità di partenza, che riguarda esplicitamente la pluralità delle lingue e la loro radicale eterogeneità.

Esiste poi una seconda intraducibilità, questa volta a valle, in un certo senso terminale, derivante dal fatto che le lingue non sono dissimili tra loro soltanto per il diverso modo in cui segmentano la realtà, ma anche per il loro modo di ricomporla sul piano del discorso. Quella che qui viene evocata è la questione della riflessività intralinguistica (prima ancora che interlinguistica), ovvero della possibilità che ha sempre il linguaggio di parlare di sé stesso, su sé stesso, di mettersi a distanza e quindi di trattare la propria lingua alla stregua di tante altre. Perciò, anche all'interno di una stessa comunità linguistica siamo costretti a confrontarci con l'enigma dell'identico, di quell'introvabile senso in grado di rendere equivalenti due versioni della stessa frase. Per inciso, quella della traduzione "interna" è la faccia più nascosta della traduzione, non per questo meno importante o complessa di quella "esterna". Secondo Ricoeur, essa nasconde «il paradosso di una corrispondenza senza adeguazione [...]: in effetti il problema consiste nel dire o pretendere di dire la stessa cosa in due modi differenti» (Ricoeur 2002, 45).

A queste obiezioni di principio risponde, tuttavia, una ben nota prassi consolidata che vede nella traduzione persino il fulcro della comunicazione tra gli uomini, al di là di qualsivoglia barriera spaziale e

temporale. L'apparente diversità delle lingue, infatti, non deve farci perdere di vista le innumerevoli corrispondenze che le uniscono in profondità e che consentono, nonostante tutto, il passaggio dall'una all'altra. Spetterà quindi alla prassi traduttiva il compito di condurci fuori dalle secche teoriche, di salvarci da un'aporia liminare potenzialmente paralizzante e in grado di inficiare l'intera argomentazione, riportando l'attenzione sull'enorme mole di traduzioni che accompagna la storia degli esseri umani fin quasi dalla loro comparsa sulla terra, un patrimonio inestimabile di grande intelligenza e pluralismo applicato. Ciò dimostra che, se da un punto di vista pragmatico dire la stessa cosa è impossibile per via di un'inevitabile perdita o alterazione della forma-significato nel passaggio da un sistema simbolico a un altro, è tuttavia possibile trasformare tale perdita in un elemento di forza e di ricchezza. Un rovesciamento di prospettiva di queste proporzioni implica, però, l'abbandono sia dell'ormai vetusta alternativa speculativa (traducibilità *versus* intraducibilità), sia della proverbiale dicotomia valutativa tuttora in auge (fedeltà *versus* infedeltà) a vantaggio di un'esplicitazione delle innumerevoli opportunità offerte dalla traduzione così diversamente intesa.

2. La lettura come cardine della traduzione

In definitiva ciò che conta, per dirla con Umberto Eco, è «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» (Eco 2003, 364). È una questione di postura, o meglio di lettura. Va ricordato, infatti, che una delle più grandi conquiste della critica letteraria è rappresentata dalla rivalutazione di cui ha beneficiato in epoca moderna proprio la figura del lettore. Inizialmente passato sotto silenzio o negato, il suo ruolo è emerso soltanto gradualmente nell'universo teorico, in una sorta di gioco di ombre cinesi che ha finito per mettere in secondo piano, quando non l'ha fatta addirittura scomparire, l'unica figura inizialmente riconosciuta come centrale, cioè quella dell'autore. Simmetrico rispetto a quest'ultimo, suo *vis-à-vis*, il lettore

non fa che rispondere a ciò che è stato definito «l'appello dell'autore» (Sartre 1947), condizione dell'esistenza stessa dell'opera, con l'obiettivo di portare a termine l'impresa iniziata da qualcun'altro. Perciò, nella misura in cui «concatena al discorso del testo un nuovo discorso» (Ricœur 1989, 147), egli si trova in una situazione paradossale di «*création dirigée*», creazione diretta, in cui «tutto è già stato fatto e tutto è ancora da fare» (Plassard 2007, 49), situazione che, non a caso, ha molti punti in comune con la condizione stessa del traduttore.

In campo traduttivo, d'altronde, qualsiasi fase di scrittura è preceduta da una fase di lettura. In altri termini, la lettura scandisce l'intero processo di traduzione, tanto a monte, nello stadio iniziale in cui il traduttore familiarizza con il proprio oggetto di lavoro, quanto durante, cioè nel momento in cui porta avanti una serie di letture diversificate e intermedie, e infine a valle, allorché cede all'imperativo della scrittura, che interviene allora ad affinare la lettura e a orientarla verso la sua trasformazione in un prodotto estetico derivato. A questo continuo *chassé-croisé* tra lettura e scrittura, vero e proprio nodo gordiano della traduzione, Italo Calvino ha dedicato alcune pagine indimenticabili, spingendosi fino a dire che «l'unico modo di leggere un testo è tradurlo» (Calvino 2002, 84-91).

L'atto traduttivo vale dunque come atto ermeneutico a tutti gli effetti, funzionale a sciogliere le ambiguità e gli ostacoli che il testo presenta. Ma se la traduzione non può essere disgiunta da continue inferenze sul testo, a maggior ragione quando la funzione di quest'ultimo è altamente espressiva, come in letteratura, le interpretazioni possibili vanno da ipotesi minime, puntuali, circoscritte, fino a congetture di più ampio respiro, capaci di allargare il campo d'indagine a una vera e propria poetica del testo e quindi a una visione del mondo. Per citare la formula paradigmatica che il 16 gennaio 1852 Gustave Flaubert riporta in una missiva indirizzata all'amante-collega Louise Colet, lo stile è «in sé è una maniera assoluta di vedere le cose».

Al di là della maggiore o minore visibilità di alcuni indicatori linguistici e metalinguistici, il testo letterario rimane qualcosa in cui *tout se tient*, un insieme in cui ogni elemento va interpretato alla luce del tutto. In particolare, è proprio ciò che non risponde alle nostre aspettative a dover attrarre la nostra attenzione, ciò che lascia spiazzati, tra

l'ammirato e il pensoso, perché si dà il caso che lì possa annidarsi una differenza culturale o un tratto stilistico dell'autore, ovvero ciò che rende quel testo unico, irripetibile, e su cui il traduttore deve quindi concentrare i propri sforzi di "ri-creazione". In altri termini, la traduzione letteraria è un'operazione letteraria, mi si perdoni la tautologia. Se la nostra parola contiene sempre la parola altrui e l'intreccio delle due voci costituisce la struttura dialogica del linguaggio umano, la scrittura di un autore custodisce *una* voce, la sua. Pur nutrendosi della lingua degli altri, essa è irriducibile a quella altrui, e talvolta grida forte la propria unicità. Tradurre un testo letterario presuppone, a mio avviso, un doppio esercizio estremamente proficuo (anche da un punto di vista meramente pedagogico-didattico): riconoscere l'uso collettivo di una lingua, ma anche i modi "singolari" in cui questa può essere declinata. Ogni autore, infatti, inventa una lingua a sé, ovvero piega la propria lingua madre a usi linguistici inediti e soggettivi, infondendo nuova vita alle logore parole della tribù. «I libri più belli sono scritti in una specie di lingua straniera», afferma Marcel Proust nel suo dirompente *Contre Sainte-Beuve* (éd. Clarac 1971, 305), frase lapidaria cui sembra fare eco Gilles Deleuze quando sostiene che «all'interno di una lingua, lo scrittore inventa una lingua nuova, una lingua in un certo senso straniera» (Deleuze 1993, 9). In definitiva, la traduzione non riguarda tanto una trasposizione da lingua a lingua, quanto da testo a testo, e dunque tratta di un rapporto situato principalmente a livello della *parole* saussuriana, che della *langue* declina l'aspetto più vivo, mobile e promiscuo.

3. La traduzione come strana forma di *surrogacy*

Prodotto di un atto creativo, ai miei occhi la traduzione assume i tratti di una gestazione per altri un po' *sui generis*, immagine organicistica, vitalistica che ha il vantaggio non solo di sottolineare la generosità profonda del gesto, ma anche di vedere nel processo traduttivo la creazione di un testo tanto "originale" quanto l'"originale originario", anche se diversamente unico ed autentico. Forse è l'etimologia del termine "travaglio" che mi porta a fantasticare di una gravidanza metaforica, traslata, in grado di conservare al figlio un padre/madre

naturale, biologico, nel momento stesso in cui gli regala un genitore 2, acquisito ma altrettanto legittimo. D'altronde, ogni traduzione non coincide forse con un lungo tempo di attesa, talvolta persino spasmodica e disperata? Di solito si tratta del tempo che ci vuole perché giunga una "soluzione", magari quando il traduttore è impegnato in tutt'altro, dal momento che sullo sfondo della sua mente, come sul negativo di una pellicola fotografica, rimane costantemente impressa la parola o il passo da ricreare.

D'altro canto, tuttavia, non va mai dimenticato che la traduzione ha anche un valore profondamente etico. Nelle parole di Antoine Berman, esso consiste nel «riconoscere e nel ricevere l'Altro in quanto Altro [...]». Questa scelta etica, certo, è la cosa più difficile» (Berman 2003, 61). In conclusione, questa nuova impostazione prova in un certo senso a ridisegnare lo statuto identitario del traduttore, figura investita della grande responsabilità di ermeneuta nel senso più ampio e profondo del termine, di arcilettore e interprete musicale al tempo stesso. Il suo lavoro, come vedremo, ha talvolta persino il sapore della conquista, di una vittoria ottenuta sul fronte di innumerevoli resistenze. «Ho usato, come in psicanalisi, il termine "resistenza"», scrive sempre Ricoeur, «per designare questo subdolo rifiuto della prova dello straniero da parte della lingua d'accoglienza. Ma la resistenza al lavoro di traduzione [...] non è minore dal lato della lingua dello straniero» (Ricoeur 2002, 43).

4. Breve discorso sul metodo

Per approssimarci a una dimensione più pragmatica di questo *savoir-faire* così delicato, è bene ricordare che di solito vengono individuate due fasi nel processo traduttivo: l'analisi del prototesto e la sua trasformazione in base a una serie di procedure di commutazione. In realtà, sarebbe più corretto dire che ogni traduzione è caratterizzata da tre fasi fondamentali: la prima di decodifica e comprensione; la seconda di trasferimento mentale del messaggio a livello di nuclei informativi; la terza di riformulazione del messaggio nella lingua di arrivo. È soprattutto nel momento intermedio che si realizza quella profonda compenetrazione del testo da parte del lettore/traduttore cui abbiamo

alluso nelle pagine precedenti. Tale immedesimazione si esplica attraverso un continuo rimando fra le ipotesi interpretative formulate dal traduttore e la ricerca nel testo di eventuali conferme o smentite. Tra i due poli del sistema esiste, cioè, un incessante andirivieni, un moto ininterrotto, prima che il traduttore giunga, spesso a malincuore, a licenziare il testo finale. Per citare Emanuela Bonacorsi: «Un buon lavoro richiede un'adequata ossessione» (Bonacorsi 2008, 157). E non è un caso se per Jean-Charles Vegliante l'esperienza della traduzione si radica proprio nella traduzione come esperienza, come *mouvance* (Vegliante 1991, 37).

È evidente che lì dove c'è movimento, c'è anche entropia. Tutti i tipi di traduzione, infatti, implicano perdite, aggiunte o distorsioni dell'informazione per via di quell'anisomorfismo delle lingue cui abbiamo già fatto cenno. La negoziazione che caratterizza ogni processo traduttivo consiste nella scelta ottimale fra rinuncia, e conseguente omissione di elementi presenti nel prototesto (perdita), oppure adozione di una strategia traduttiva capace di riequilibrare il residuo inserendo altri elementi nel metatesto (compensazione). All'interno della procedura di massima appena delineata, quella a mio parere più interessante è proprio la fase della deverbalizzazione – simile a ciò che Giacomo Leopardi definisce «sospensione silenziosa del testo» – in cui il messaggio compreso e assimilato viene messo a nudo per diventare pura rappresentazione mentale, vale a dire spogliato di tutti i suoi aspetti di codice, smaterializzato. È soltanto allora che il traduttore sfugge all'incantesimo esercitato dalle parole scelte dall'autore e ritrova una propria autonomia di pensiero. Ed è inevitabile che nella sua mente si scateni un turbinio di associazioni di idee, deduzioni logiche, analisi accurate, sintesi mirate e sbrigliata creatività. In altri termini, il testo in traduzione viene “spostato” dal suo ambiente naturale e proiettato in un ambiente di lavoro che coincide con la realtà mentale del traduttore, la sua camera oscura potremmo dire, lì dove si innescano una serie di processi, soprattutto incontrollati, di cui è difficile dare conto. Qui interviene, in maniera specifica, la sua capacità di generare una serie di possibilità alternative e, tra queste, di scegliere la più adatta sulla base di ipotesi formulate a partire non solo dalla sua compenetrazione nel testo, ma anche da una sorta di socio-pragmatica

di riferimento. Cosa succede allora quando si prova a confrontare tra loro questi strani vagabondaggi individuali nelle “terre di mezzo” tra le lingue? Forse si scopre, banalmente, che non sempre il traduttore è da solo nell’erranza...

5. Le virtù dell’approccio contrastivo

Se paragonati alla lunga storia della traduzione in quanto disciplina a sé, i *Descriptive Translation Studies* (DTS) esistono senz’altro da poco. Mi riferisco a quegli studi, nati in ambito anglosassone, che s’incentrano sugli «universali traduttivi», ossia su quei fenomeni linguistici alquanto ricorrenti nei testi tradotti, come per esempio le semplificazioni, le esplicitazioni e i livellamenti, che mirano a garantire una maggiore fruibilità del testo di arrivo. È un po’ quanto hanno “scoperto” nel 1995 anche due linguisti francesi, Jean-Claude Chevalier e Marie-France Delport. Dal loro studio comparato di alcune traduzioni letterarie nelle maggiori lingue europee emerge che i traduttori sono spesso vittima di un’ottica chiamata *ortonimica*. Essi tendono, cioè, a riprodurre una rappresentazione largamente condivisa del mondo, a normalizzare la realtà uscita dalla penna di uno scrittore, dando vita a vere e proprie «figure di traduzione». Per quanto non parlino esplicitamente di una tirannia della tentazione ortonimica, della doxa, sullo spirito del traduttore, le conclusioni cui giungono incontrano l’opinione comune secondo la quale i traduttori letterari operano innanzitutto, e principalmente, nell’interesse della lingua e della cultura in cui traducono, mettendo di fatto tra parentesi la lingua e la cultura da cui è nato l’originale, cioè optano, seppure inconsapevolmente, per un’ottica *cibliste* e *natio-nalisante*, piuttosto che *sourcière* e *xénophilisante*.

In realtà, e per fortuna, sono sempre più numerosi i professionisti del settore che credono nella possibilità di conciliare in una traduzione esattezza ed eleganza, mimetismo e ortodossia, così da non smarrire l’*ethos* mentale da cui nasce ogni grande libro. Per farlo, è necessario abbracciare un’ottica transculturale, oltre che translinguistica. Il trasferimento di forma e contenuto, infatti, implica un confronto che produce senza dubbio l’adattamento di alcuni elementi al contesto ricevente, ma il prodotto finale, sempre più spesso, è un testo che non è

assimilabile alla cultura di arrivo e non ancorato alla cultura di partenza: si tratta di una combinazione tra i due orientamenti tradizionali, il chiaro frutto di una mediazione, di un raffronto differenziale. Compito principale del traduttore, a mio avviso, rimane dunque quello di porsi all'intersezione tra due sistemi linguistici e due sistemi di valori culturali, così da creare una terza dimensione in cui far operare "la propria grammatica", che si fonda su un sistema di corrispondenze di elementi formali e non verbali più o meno connotati.

6. Gli stilemi bazotiani al vaglio della traduzione

Veniamo quindi al nostro caso di studio. Fin dal suo primo romanzo, *Tableau de la passion*, del 1990, Xavier Bazot sembra aver coniato il proprio marchio di fabbrica: una scrittura decisamente innaturale, sofisticata, caratterizzata soprattutto da una sintassi irregolare e "portata all'esasperazione". Non è un caso se, all'uscita di *Camps volants*, tutti i suoi (rari) interpreti (Lebrun 2008, Volkovitch 2008) hanno riconosciuto nei costrutti frastici il segno più evidente della sua letterarietà e, al tempo stesso, della sua astrusità e marginalità. È proprio in queste frasi disarticolate, "slogate", complesse, così lontane dalla sequenza progressiva tipica del francese tradizionale e normativo (soggetto, verbo, complementi) che si avverte, infatti, tutto il rigore della ricerca estetica di Bazot. Lo scrittore, peraltro, non è affatto avaro dei propri segreti professionali, come si può evincere dalla lettura dei suoi appunti di lavoro fino a qualche tempo fa disponibili online: «Il verbo è il nerbo della frase. Spostandolo alla fine, si tiene desta l'attenzione del lettore, che non si attenua finché quel nerbo non l'ha trovato, mentre nel frattempo registra il maggior numero possibile di elementi. / Le inversioni conferiscono tonicità alle frasi». Persino in un recente scambio di messaggi email, ha tenuto a farmi presente che le sue frasi «non sarebbe possibile scriverle diversamente, perché perderebbero qualsiasi capacità di suscitare interesse» (9 gennaio 2022).

Gli stralci testuali che seguono, tutti tratti dal succitato *Camps volants* (2008, 33, 35-36), sono stati oggetto in passato di un esperimento di microfisica testuale, condotto in classe durante un seminario di traduzione collettiva. Nel condividere gli esiti più interessanti di

quel lavoro di collaborazione, vorrei ricordare che all'epoca il nostro intento è stato proprio quello di mettere alla prova i confini, i limiti della traduzione, in altri termini di testare la flessibilità della nostra lingua, o viceversa la sua resistenza, rispetto a una scrittura particolarmente audace e avventurosa come quella di Bazot. Come si saggia un materiale in laboratorio per conoscerne il punto critico, di rottura, di non ritorno.

Sur la nationale 7, avant qu'ils abordent le périphérique et soient conduits, de l'autre côté de la capitale, à l'entrée de l'autoroute qui les propulsera vers plus de brume et de pluie, les convois se garent, je me sépare du cirque. Ion, à qui j'ai dévolu ma dignité de Monsieur Loyal et mon passeport, à opérer parmi les chères têtes blondes il n'a pas mes préventions, a jeté son froc aux orties. Il me charge d'une lettre, sans nom de destinataire, à remettre aux bons soins d'une personne de confiance, qui habite les parages, épaulera mon périplore. [...]

Tout habillé sauf les chaussures; la fermeture Éclair de mon anorak remontée jusqu'au menton; vissé sur ma tête mon chapeau de pluie, qui fait office de chapka; emmitouflé dans l'épaisseur de mon sac de couchage, sur quoi j'ai amassé couvertures et courtepintes qu'il m'a dénichées; sous les stalactites qui pendent de la charpente allongé sur la vaste table de bois qu'il utilise pour sa kermesse, bancale sur la dalle de béton qui réverbère et décuple le froid [...] radeau qui dérive au faîte d'une mer de jouets en transit, déposés par des familles aux greniers engorgés [...] qu'à l'approche de Noël [...] il s'en va départir, sur les terrains ou les places, à des parents moins pourvus; me réveillant d'une exemplaire nuit, où j'ai dormi d'un trait; capteur de la température au milieu du hangar de ciment où je gîte, mon nez partisan de ne pas bouger, je discerne, en provenance du local attenant, où il demeure, [...] le bruit de la chaise qu'il écarte; j'épie le grincement de la porte d'entrée, qui chante sur ses gonds; je guette la toux du moteur qu'il met en marche; j'entends le bruissement des pneus qui impriment doucement leurs stries dans la neige vierge. Assuré qu'il est bien, comme chaque matin avant l'aurore, en route vers la prison, je m'extirpe de ma litière, frotte mes yeux, saute à bas de mon palanquin, chausse lunettes et brodequins, passe dans la cuisine, ramasse la tasse de café qu'il a bue en lisant son unique livre.

A mo' di necessaria contestualizzazione, va detto che lo schema diegetico di *Camps volants* è ricalcato sull'antico periplo o sulle peregrinazioni picaresche: un eroe anonimo, che svolge anche il ruolo di

narratore, intraprende una specie di *quête* durante la quale si imbatte in una serie di personaggi fuori dal comune (nello specifico incontra un gruppo di circensi diretti a Nord, un militante basco di nome Ion, arrestato in Francia con l'accusa di appartenere all'E.T.A., e un personaggio misterioso che lo ospita per qualche giorno, nel brano più volte evocato con il semplice pronome maschile di terza persona). Peraltro, ben presto ci si accorge che quelle palesi e costanti inversioni nella struttura della frase servono a trasporre, nel corpo stesso del testo, il percorso tortuoso fatto dall'autore/narratore/lettore per raggiungere i veri protagonisti del libro: gli esclusi, i *laissés-pour-compte*, i "banditi" del nostro mondo pseudo civilizzato. Alla luce di questa brevissima esegesi, è legittimo chiedersi allora fin dove può spingersi l'aderenza al testo di partenza, *la postulation sourcière*, senza incidere pesantemente su quel piacere del testo che dovrebbe sempre accompagnare la lettura. E se, inversamente, la traduzione italiana avesse risposto a un pressante *appel cibliste*, cosa sarebbe rimasto dell'accurato lavoro di cesello linguistico fatto da Bazot? La questione che si pone, una volta elaborato il lutto dell'originale, è forse, banalmente, quella dell'accettabilità di una traduzione.

Il termine *acceptability*, tradotto in francese con un calco, *acceptabilité*, fa senz'altro riferimento al lettore, ma riguarda più nello specifico le proprietà che deve necessariamente avere una sequenza testuale per risultare utile e pertinente agli occhi del lettore: coerenza e coesione innanzitutto. Di conseguenza, tale nozione chiama subito in causa un termine di paragone o di riferimento rispetto al quale giudicare ciò che sembra accettabile. Nel campo della traduzione questo sfocia solitamente in un adeguamento alla norma (valore istituzionale) e all'uso (senso della lingua, orecchio). In altri termini, l'accettabilità si manifesta nel rispetto delle regole che governano l'uso della lingua, ma anche, se non soprattutto, nell'osservanza dei criteri discorsivi di coerenza e coesione del testo. Ed ecco riapparire in filigrana i due famosi padroni di Arlecchino, magari colti in un atteggiamento ben poco benevolo nei confronti del loro unico servo, accusato di doppia incapacità. Già, perché il fruitore si mostra sensibile alla leggibilità soltanto quando nel leggere incontra ostacoli, cioè quando si scontra

con l'illeggibilità. In un certo senso è come se tale constatazione avvenisse per difetto, dal momento che l'illeggibilità definisce una situazione in cui il testo resiste al tentativo di appropriazione da parte della lettura. Soltanto il malfunzionamento, la disfunzione, attira l'attenzione. Non stupisce, quindi, che sia la "scorrevolezza" la proprietà testuale forse più spesso invocata a garanzia della leggibilità: essa non crea inciampi, non disturba il lettore nella sua *comfort zone*.

Va detto, tuttavia, che la conformità a norme e usi linguistici applicabili a diversi livelli testuali si trova sussunta nel macrocriterio del genere testuale, che primeggia sugli altri parametri nel senso che li ingloba tutti. Leggere vuol dire cogliere simultaneamente «la conformità e lo scarto di una scrittura rispetto agli schemi fondativi del genere» (Morel 1995, 16). Ecco quindi evocato uno dei tanti modi in cui la letteratura può salvare la vita, se non la reputazione, di un traduttore: cancellando lo stigma che a volte accompagna il suo nome! Perché teoricamente il traduttore non fa che compiere lo stesso percorso dell'autore, ma al contrario, seguendo un approccio onomasio-logico che non va dalle parole alle parole, bensì dal pensiero deverbalizzato alle parole. Alla ricerca di una «letteralità ben temperata» (Oustinoff 2018, 121).

Per non sottrarmi anch'io al giudizio del lettore, concludo allora queste mie riflessioni sulla traduzione letteraria riportando la "nostra" versione dei passi sopra citati. Nel gioco, imprescindibile, dei guadagni e delle perdite su cui si fonda ogni operazione di questo tipo, spero che il sacrificio della plasticità originaria sia stato compensato dagli sforzi fatti per cercare di acclimatare una scrittura così *étrange* (ma non del tutto *étrangère*) nella nostra lingua materna. In altri termini, insieme agli studenti con cui ho lavorato a tale scopo, mi auguro di aver realizzato un'«*acclimatation tempérée d'excentricité*», un'acclimatazione temperata da eccentricità (Durastanti 2002, 139). Per fare un esempio che non riguarda tanto la difficoltà di trasporre in italiano alcuni "culturemi" (come nel caso del francesissimo *Monsieur Loyol*), bensì costrutti frastici assolutamente inconsueti in entrambe le lingue neolatine, si pensi all'aggiunta della congiunzione *e* verso la fine delle prime tre frasi, dopo la virgola. Si tratta di un intervento minimalista che ha lo scopo di creare una specie di riconoscibile, per quanto esile,

liaison, di passerella, tra l'affastellarsi delle precedenti parti del discorso, tutte incentrate sugli altri personaggi, e lo scarto repentino della chiusa, che invece è imperniata sul narratore. Oppure, nel secondo blocco testuale, si veda la *mise en relief* della piccola premura usata dal “personaggio misterioso” nei riguardi del suo ospite la sera del suo arrivo, esplicitazione che ha l'obiettivo di sottolineare la presenza di un “agente”, fino ad allora rimasto fantomatico perché invisibile, dietro la lunga sequenza di azioni concrete che l'indomani l'uno compie e l'altro semplicemente percepisce.

Sulla statale 7, prima di imboccare la tangenziale e di essere condotta dalla parte opposta della capitale, fino all'ingresso dell'autostrada che la proietterà verso maggiore pioggia e foschia, la carovana posteggia, e io mi separo dal circo. Ion, a cui ho elargito, insieme al passaporto, la carica dignitaria di direttore del circo, a operare in mezzo alle care testoline bionde non ha le mie stesse remore, e getta la sua tonaca alle ortiche. Mi affida una lettera, priva di destinatario, da rimettere nelle mani di una persona di fiducia che abita nei paraggi, e che favorirà il mio periplo. [...]

Completamente vestito tranne le scarpe; la cerniera della giacca a vento tirata fin sul mento; il cappello da pioggia ben calcato sulla testa, quello che uso come berretto invernale; avvolto nei diversi strati del sacco a pelo su cui ho ammassato le trapunte e le coperte che lui ha tirato fuori per me; sotto le stalattiti che pendono dal soffitto della struttura, sdraiato sul grande tavolo di legno che lui usa per il suo rito, traballante sulla lastra di cemento che riflette e amplifica il freddo [...] zattera alla deriva in cima a un mare di giocattoli di passaggio lasciati lì da famiglie con le soffitte strapiene [...] che all'approssimarsi del Natale [...] lui provvede a distribuire, nei luoghi di sosta o nelle piazze, a genitori meno abbienti; svegliandomi da una nottata memorabile, in cui ho dormito di fila; rilevatore della temperatura, al centro del fabbricato di cemento che mi ospita, il mio naso propende per non fare un passo, dal locale attiguo in cui abita [...] mi giunge il rumore attutito della sedia che lui sposta; poi avverto il cigolio della porta d'ingresso che stride sui cardini; tendo l'orecchio per sentire la tosse del motore che si mette in moto; seguito dal fruscio dei pneumatici che imprime delicatamente le loro impronte nella neve vergine.

Assicuratomi che, come ogni mattina prima dell'alba, lui sia partito verso la prigione, mi estraggo a fatica fuori dalla mia tana, mi stropiccio gli occhi, salto giù dalla mia lettiga, infilo occhiali e scarponi, mi sposto in cucina, e raccolgo la tazza di caffè che lui ha bevuto leggendo il suo unico libro.

A proposito, il nostro padrone di casa altri non è se non un prete di frontiera, fonte di conforto per tutti i disagiati del circondario (carcerati compresi), un sacerdote di strada, potremmo dire, che la domenica dice messa nel capannone adiacente alla sua abitazione («sa kermesse») e la mattina presto legge la Bibbia («son unique livre») prima di affrontare i numerosi impegni della sua giornata.

Bibliografia

- Bazot, Xavier (1999) *Échafaudages. Extraits des carnets de travail*. Crlfranche-comte.free.fr/ecrivains/franche-comte/documents/xavier-bazot-residence.pdf (1.1.10).
- Bazot, Xavier (2008) *Camps volants*. Seyssel: Champ Vallon.
- Berman, Antoine (1991) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* [1984]. Paris: Gallimard.
- Berman, Antoine (2003) *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, tr. it. Gino Giometti. Macerata: Quodlibet.
- Bonacorsi, Emanuela (2008) "La voce di là dal muro (metafora carceraria di una traduzione)". In *Il mestiere di riflettere. Storie di traduttori e traduzioni*, a cura di Chiara Manfrinato, 149-164. Roma: Azimut.
- Calvino, Italo (2002) "Tradurre è il vero modo di leggere un testo" [1985]. In *Mondo scritto e mondo non scritto*, a cura di Mario Barenghi, 84-91. Milano: Mondadori.
- Chevalier, Jean-Claude, Marie-France Delport (1995) *L'horlogerie de saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*. Paris: L'Harmattan.
- Deleuze, Gilles (1993) *Critique et clinique*. Paris: Seuil.
- Durastanti, Sylvie (2002) *Éloge de la trahison. Notes du traducteur*. Paris/New York: Le Passage.
- Eco, Umberto (2003) *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- Lavieri, Antonio (2016) *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*. Roma: Editori Riuniti.
- Lebrun, Jean-Claude (2008) "Ecriture et vagabondage. La chronique littéraire". «L'Humanité», 31 janvier.
- Leclair, Bertrand (2021) "Xavier Bazot, en lisière". «Le Monde», 26 novembre: 4.
- Morel, Michel (1995) "Lecture, traduction, axiologie". «Palimpseste» 9: 13-24.
- Oustinoff, Michel (2018) *La traduction*. Paris: Que sais-je?
- Plassard, Freddie (2007) *Lire pour traduire*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Proust, Marcel (1971) *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édité par Pierre Clarac. Paris: Gallimard.

- Rancière, Jacques (2000) *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Ricoeur, Paul (1998) *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II* [1986]. Paris: Seuil.
- Ricoeur, Paul (1989) *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, tr. it. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book.
- Ricoeur, Paul (2004) *Sur la traduction*. Paris: Bayard.
- Ricoeur, Paul (2002) *La traduzione. Una sfida etica*. tr. it. Ilario Bertolotti e Mara Gasbarrone, a cura di Domenico Jervolino. Brescia: Morcelliana.
- Sartre, Jean-Paul (1947) *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Shreve, Gregory M. (1997) "Cognition and Evolution of Translation Competence". In *Cognitive Processes in Translation and Interpreting*, eds. Joseph H. Danks, Gregory M. Shreve, Stephen B. Fountain, Michael K. McBeath. London: Sage.
- Vegliante, Jean-Charles (1991) *D'écrire la traduction*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle.
- Volkovitch, Michel (2008) *Coups de langue*, juillet 2008, www.volkovitch.com.

Volume pubblicato
nella collana 'i quaderni di ri.tra'
sulla piattaforma collane.unito.it
il 15 ottobre 2025

«Inizierò da Kipling, che mi ha iniziato ai misteri della giungla e della traduzione», scrive Ottavio Fatica. È in questa giungla – fatta di scelte, intuizioni, rischi e invenzioni – che si muovono i contributi raccolti in questo secondo numero dei QUADERNI DI RI.TRA. Il volume indaga la traduzione come esperienza viva, dove la riflessione teorica incontra la pratica editoriale e la parola si misura con la storia, con la voce dell'altro, con la forma stessa del pensiero. Dal Rinascimento all'*extrême contemporain*, i saggi tracciano un percorso tra Francia e Italia che attraversa epoche, poetiche e linguaggi: dalle prime riflessioni sull'autorialità del traduttore alla riscrittura di testi letterari e scientifici, fino alle questioni etiche e culturali che la traduzione solleva oggi. Il volume si propone così come un laboratorio di teoria e di prassi, uno spazio di confronto fra lingue e saperi in cui la traduzione non è semplice mediazione, ma atto critico e creativo, luogo di conoscenza e di memoria condivisa.

Contributi di Concetta Cavallini, Giovanna Devincenzo, Teresa Lussone, Ida Porfido, Giulia Scuro.